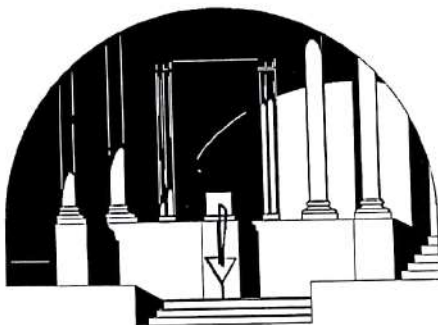


ATRIO

Nº 7

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE

1995



Año 1995

Nº 7

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 distri-
bución:**

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

Imprime:

SAND - CAMAS (sevilla)

Colabora:

Delegación Provincial de Cultura
de la Junta de Andalucía

S U M A R I O

García Fernández, el primer pintor andaluz de nombre conocido con obra firmada	
José María Medianero Hernández	7
El escultor y bordador Felipe de Morales nieto en el Tercer Centenario de su Fallecimiento	
José Roda Peña.....	21
En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la biblioteca y la pinacoteca de su propiedad	
Fernando Quiles.....	31
Retablos y esculturas sevillanos en Almonte. Datos sobre el arte en un centro artístico terciario durante los siglos XVII y XVIII	
Francisco J. Herrera García y Fernando Quiles	45
Mármoles Italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile.	
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández	57
Notas para el estudio de la Real Casa de Misericordia de Écija: Un proyecto fallido.	
Antonio Martín Pradas	67
Memoria de la restauración del S. Antonio de Murillo en el archivo de la academia de S. Fernando	
Carmen Rallo Gruss	77
Un ejemplo de conservación de la arquitectura civil Sevillana: La sede del banco de Sabadel en la calle Tetuán (1802-1955)	
Marcos Fernández Gómez	95
El escultor Francisco Marco Díaz-Pintado: Aportes Biográficos	
José Antonio García Hernández	101
La exposición temporal: "Magna Hispalensis" Catedral de Sevilla 1992	
Isabel Luque	113
 MISCELÁNEA	
• Algo más sobre la vida y obra de Juan Bautista de Amiens	
Esteban Mira Caballos	127
• Una nueva obra para el Catálogo del Platero Francisco de Alfaro	
Fernando Cruz Isidoro	130
• Una obra desconocida de Clemente Torres	
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández.....	135
• El terremoto de Lisboa y sus consecuencias en la Parroquia Sevillana de San Miguel.	
Álvaro Pastor Torres	137

GARCÍA FERNÁNDEZ, EL PRIMER PINTOR ANDALUZ DE NOMBRE CONOCIDO CON OBRA FIRMADA

José María MEDIANERO
HERNÁNDEZ

ATRIO 7 (1995). Págs. 7-19

En un artículo publicado en el número de Agosto de 1908 de la revista **Cultura Española**, el gran investigador Gómez-Moreno daba a conocer formalmente que en el convento de terciarias franciscanas de Santa Úrsula, en Salamanca, se conservaba un "pañño de retablo" firmado de la siguiente guisa: "Garcí Fernández, pintor de Sevilla", enunciado que daba título al artículo en cuestión ¹. En el mismo D. Manuel vinculó esta firma con el pintor de idéntico nombre, adscrito a las Reales Atarazanas de Sevilla hacia 1407, registrado por Gestoso en su conocido "Diccionario de Artífices" ².

La obra pictórica, en honor a la verdad, es de calidad parca, ruda e incluso algunos detalles podrían calificarse como torpes, aunque tiene a su favor el candor de la obra provinciana y casi popular.

En definitiva se trata de tres temas repartidos en dos tablas: en la mayor se representan ingenuamente arriba **La Presentación de Jesús en el Templo** y abajo **La Matanza de los Inocentes**, en cuya parte inferior derecha aparece la firma antes citada, y una tablita con el Arcángel San Gabriel arrodillado como es usual en la escena de la **Anunciación**, tabla hoy desaparecida y que debía ser una de las puertas del políptico original.

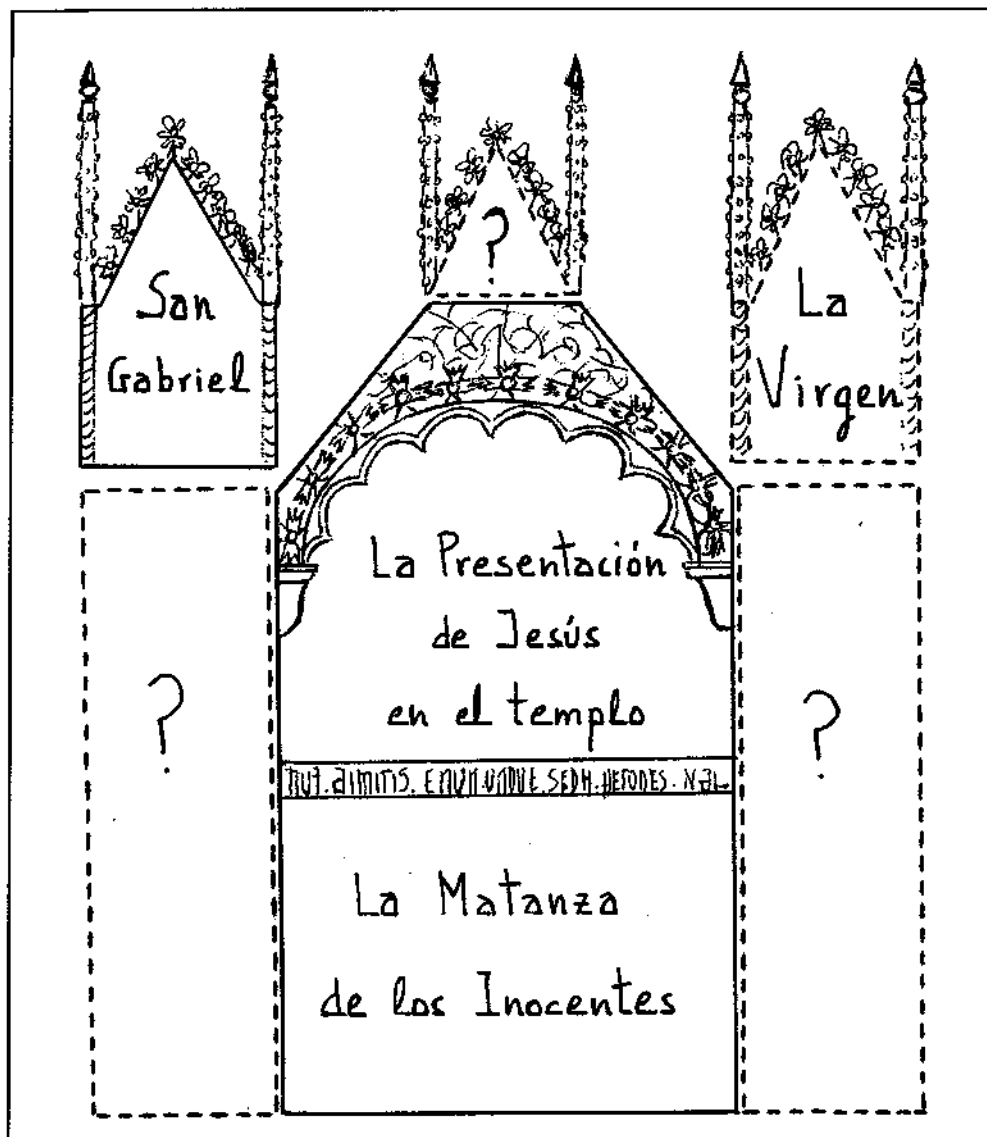
DESCRIPCIÓN E ICONOGRAFÍA

Concretamente, la tabla de mayores dimensiones es de tamaño mediano (1,50 x 0,71 m.) y la otra de proporciones sensiblemente más pequeñas (0,66 x 0,39 m.), terminada en agudo triángulo o, mejor sería decir, gablete decorado y agujas góticas laterales. Gómez-Moreno ya sostuvo que la primera parece el paño central de un tríptico ³ y la segunda una

portezuela superior del mismo; si bien, dada la diferencia de altura entre las dos tablas, sería más lógico suponer que se trata de un políptico o, como quiere Gudiol Ricart, de un auténtico "retablo" de pintura de mediano tamaño ⁴. De esta manera la tabla grande se constituiría en el panel central del conjunto; tendría posiblemente dos tablas rectangulares laterales, puertas del políptico o calles laterales del retablo, que no han llegado a nosotros; dos portezuelas superiores, una de las cuales sería la pequeña mencionada con terminación en gablete y agujas decoradas, y, por último, una tabla posiblemente triangular coronando la zona superior del políptico o retablo ⁵.

La tabla mayor remata arriba en una especie de frontón semiexagonal, definido por una moldura o cordón sogueado. Este planteamiento encuadra una decoración dorada floral en relieve y un arco aproximadamente semicircular polilobulado, bajo el cual aparece pintada la escena de **La Presentación de Jesús en el templo**. La sencilla composición se desarrolla entorno del altar, rectangular y con modesta decoración en su frente, de altura inferior a la de la cintura de los personajes. Estos, aparte de Jesús envuelto en pañales, son cinco: la Virgen y San José a la derecha y el anciano Simeón, la Sacerdotisa Ana y otro personaje, del que sólo se atisba la cabeza tocada por un curioso gorro picudo, especie de bonete terminado en punta, a la izquierda. Todos, excepto éste último, se representan nimbados y dentro de sus aureolas unas inscripciones útiles para su identificación: "María mater dei ave maria"; "Iosep virum marie"; "sancto simeon"; y "ana prophetiza", respectivamente.

La plaza central se adjudica al anciano Simeón, que, como es tradicional en su iconografía, aparece tocado con la mitra ⁶;



Reconstrucción ideal del Político de García Fernández de Sevilla. Convento de Sta. Ursula. (Salamanca)

8 luce asimismo túnica celeste, estola y cefi-
dor. Pese a sus limitaciones, el autor ha sabido
dotar de cierta ternura a este personaje que,

sosteniendo delicadamente a Jesús en sus
brazos, junta su mejilla con el rostro del Niño.
A su lado, la profetisa Ana con manto oscuro



*Tablas del Convento de Santa Ursula de Salamanca.
El Arcángel San Gabriel.*

y aspecto monjil debido a la prenda blanca que sólo deja descubierto el rostro, despliega, como es usual, una filacteria con la siguiente frase en caracteres góticos: "ana prophetisa bta".

A la derecha se coloca San José portando en una mano un cuenco con las dos tórtolas, consabida ofrenda de los pobres para el sacrificio, y con la otra señala el altar, sobre el cual aparece un objeto litúrgico, probablemente destinado a la incineración de las ofrendas. El acto de señalar el altar, junto con un "rictus" lastimero que se percibe en su rostro barbado, parecen añadir a su papel un contenido premonitorio referente a la futura Pasión de Cristo, que será inolado como sacrificio por todos los hombres en el altar de

la cruz.

La Virgen, de pie, en actitud orante y humilde al tener las manos unidas en oración, se constituye en la mejor figura del conjunto. Su cuerpo está cubierto por un gran manto oscuro con cierta abundancia de pliegues curvilíneos que dejan ver su forro más claro. Manto que incluso tapa su cabeza para dejar paso a su rostro, elegante y delicado considerando la rusticidad estilística de la pintura, de ojos grandes y rasgados, nariz larga y boca pequeña, dentro de un perfil almendrado. La túnica interior de la Virgen, ricamente floreada en oro, se cierra en escote redondo ante su cuello.

Por debajo de esta escena, y como separación de la inferior representativa de **La Matanza de los Inocentes**, se establece una banda negra que ostenta la siguiente inscripción latina en letras minúsculas góticas en relieve y doradas: "nut: dimictis: serun: um: dne: sedm: ubu: tun: herodes: na" ⁷.

La Matanza de los Inocentes se presenta como un episodio eminentemente trágico y dinámico que contrasta con la escena serena y estática superior, aunque las dotes del pintor no eran las idóneas para desarrollar las primeras notas apuntadas. En efecto, la composición adolece de evidente impericia y las deficiencias de distribución de las figuras son flagrantes. En resumen: Herodes, un soldado y otro personaje tocado con gorro picudo ⁸ se sitúan a la izquierda; a sus pies dos mujeres arrodilladas imploran clemencia; al fondo cuatro soldados ensartan brutalmente con sus armas los cuerpos de los niños y a la derecha tres mujeres de rostros inexpresivos sostienen en sus brazos a sus hijos. Como es propio del lenguaje representativo medieval, en esta pintura se conjugan dos actos temporales distintos, que aquí aparecen plasmados sin



El Arcángel San Gabriel (Detalle).

solución de continuidad: el instante de la orden de matar a todos los niños de corta edad de Belén y la ejecución efectiva de esta orden.

De ahí que, de manera manifiesta, Herodes, barbado y coronado, alce su mano derecha con el dedo índice extendido, en gesto oratorio, mientras que con la mano izquierda sostiene un largo centro flordelisado áureo en relieve, símbolo de su poder. Viste túnica roja con franjas doradas, manto oscuro y calzas puntiagudas asimismo rojas.

Las mujeres muestran un repertorio sintético de la moda de la época: tocas, mantos verdes o rojos, loba, briales, mangas abiertas en el codo o acampanadas a la altura de la muñeca, etc. Ahora bien, lo verdaderamente notable es la variedad de los atuendos de los soldados, acordes también con los arbitrarios

ropajes y aditamentos militares bajomedievales. El soldado que vuelve la espalda al espectador, por ejemplo, lleva debajo de un casco puntiagudo cota de malla con amplia gola sobre los hombros, ropa de color rojizo, tahalí sosteniendo sobre su cintura la funda de la espada, medias de distintos colores y guanteletes. Otros visten ropas abotonadas, faldones, cascos de distintas formas y tamaños, piezas articuladas de armadura, etc. Asimismo son muy variados los tipos de armas: espadas de gruesos mangos crucíferos, lanzas, mazos...⁹

La incapacidad del autor por reflejar este tema habitualmente dramático y de movimientos exaltados, de repetida lucha encarnizada entre las madres de las víctimas y los feroces verdugos, lleva a posturas lentas,



Tablas del Convento de Santa Úrsula en Salamanca. La Matanza de los Inocentes.

estereotipadas, rígidas. El único recurso referente a la oposición materna se reduce a la actitud de una de las mujeres, a la derecha, que de manera forzada y pueril tira de la barba a uno de los soldados. La falta de expresión en los rostros es total. Tres cuerpos ensangrentados de los niños consuman la narración de la **Matanza**, uno a la derecha, en el suelo, y otros dos ensartados en las armas de la soldadesca.

La tablita con el Arcángel San Gabriel, antes referida y vista por Gómez-Moreno, no se conserva en la actualidad en el convento salmantino de Santa Úrsula y ni siquiera las

monjas de mayor edad la recuerdan, por lo cual debió desaparecer después de la visita del gran investigador granadino a dicho convento, acontecida durante los primeros años de nuestro siglo. Hemos de juzgar por fotografías ¹⁰.

A través de las reproducciones se aprecia una tabla cuadrangular con terminación superior triangular de cuidada talla decorativa en el marco de madera, con baquetoncillos laterales sogueados culminados en sendas agujas de penachos vegetales, repitiéndose en los lados superiores del triángulo molduras paralelas coronadas por rosetas de cinco pétalos,



*Tablas del Convento de Santa Ursula en Salamanca.
La Presentación de Jesús en el Templo.*

todo ello en madera estofada con panes de oro.

Al plasmarse la figura del Arcángel San Gabriel en la pose habitual de la **Anunciación**, es de suponer que existiese otra pequeña tabla con la **Virgen María** en la otra ala del políptico para formar de esta manera el tema de la **Salutación Angélica**. Quedaría, por tanto, en esta hipotética articulación del conjunto pictórico, un espacio central donde habría de situarse otra tabla de dimensiones más pequeñas y triangular con la representación de **Dios Padre**, quizás, como ya apuntó Gómez-Moreno, con la **Virgen Madre**, siguiendo así el programa iconográfico del conjunto de la obra que parece girar entorno a la **Infancia de Cristo**¹¹. Respecto a las dos puertas del políptico o tablas laterales del retablo no

poseemos ninguna pista sobre la representación que pudieran contener; es posible, dado su formato, la figuración de dos santos populares, mejor de dos santas conectadas con Jesús Niño y vinculadas por su calidad virginal con María, como Santa Catalina de Alejandría, Santa Bárbara o Santa Inés, por ejemplo.

San Gabriel se efigia, como es propio en la Baja Edad Media, posado en tierra, arrodillado, de perfil riguroso en el rostro, si bien el cuerpo, tendiendo al frontalismo, se ve de tres cuartos. Luce manto oscuro apoyado en el hombro izquierdo, bajo el cual viste una rica túnica blanca bordada en oro con motivos vegetales muy tupidos. Figura robusta, recia, bien plantada, muestra, no obstante, un rostro delicado y hermoso, aunque varonil, con una larga cabellera rubia rizada. Dos alas largas polícromas, muy bien trazadas, terminan por dar mayor elegancia al mensajero divino. En su nimbo aparece la inscripción: "Angelus domini nuciavit mariae et coce". Saluda ritualmente, en típico gesto oratorio, con la mano derecha levantada, mientras que con la izquierda sostiene una larga vara de azucenas florecida en la parte alta, llenando el vértice superior del triángulo. Este presente es la derivación bajomedieval del cetro o bastón representativo del poder otorgado por la divinidad, transformado en rama de estas flores blancas símbolo de la pureza de María. En esta pintura del talló brotan tres flores, que deben hacer referencia a la triple virginidad de María antes, durante y después del parto¹². A la derecha se coloca el acostumbrado recipiente o florero, que en este caso es de apariencia metálica, de forma globular con pie, gollete y dos asas decoradas por perlas. Contiene dos flores rojas de difícil identificación; podría tratarse de amapolas y, en este supues-



La Presentación de Jesús en el Templo (Detalle).

to, simbolizarían la humildad de la Virgen ¹³.

ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTILÍSTICOS

El procedimiento técnico utilizado es el tradicional al temple de huevo aplicado sobre lienzo pegado a la tabla, convenientemente encolado y recubierto luego por varias capas de yeso hasta conseguir una superficie consistente y alisada para recibir los pigmentos, los gofrados o adornos en relieve de yeso y los panes de oro. Estos configuran el fondo, del cual sobresalen las figuras, apuntando sólo una leve perspectiva una estrecha franja oscura inferior —decorada con motivos vegetales en la zona izquierda de **La Matanza de los Inocentes**— que cumple la función de suelo sobre el cual se levantan los personajes. En

realidad, este hecho —la inespacialidad— es común dentro de la pintura trecentista hispalense en particular y andaluza en general, como ya apunté en un estudio general sobre la misma ¹⁴.

Las superficies áureas están trabajadas en sus contornos y en las aureolas a base de punzón y de esgrafiados, creando decoraciones de tipo geométrico y vegetal, con rombos, triángulos, cruces, rosetas, líneas de puntos, etc. Más aún, es evidente un afán por cubrirlo todo de motivos y de figuración: los nimbos rellenos de inscripciones, el ornato mencionado alrededor de los marcos, éstos floreados, coronados por agujas y enmarcados por cordones sogueados y las figuras ocupando todo el espacio disponible. Sería lícito afirmar que en García Fernández existe un auténtico "horror vacui" que le hace adaptar las figuras al marco —como es el caso del **Arcángel San**



Políptico Garci Fernández. Convento de las Ursulas (Salamanca).

Gabriel—, llenar todo el espacio disponible— en la escena de **La Matanza de los Inocentes**—e introducir figuras accesorias para cuadrar perfectamente la composición— el rostro varonil con gorro picudo de **La Presentación en el Templo**, por ejemplo.

Por lo demás, la mayoría de los autores que han escrito sobre la obra que nos ocupa coinciden en insistir sobre el italianismo de las técnicas empleadas, siguiendo la primera opinión expuesta por Gómez-Moreno¹⁵. Incluso otros autores, como Gudiol, extienden

este influjo directo a los enmarcamientos arquitectónicos y ornamentales, aunque en algunos recursos aprecia dicho autor catalán conexiones con otras obras sevillanas trecentistas, como la **Virgen del Rocamador** de la parroquia de San Lorenzo, que también posee inscripciones en relieve de yeso¹⁶. No estimo oportuna esta pretendida conexión, puesto que las inscripciones en yeso de nimbos y decoraciones es un rasgo general de la pintura gótica y las similitudes formales en este caso no me parecen relevantes.

Asimismo la mayoría de autores están de acuerdo en señalar la clara inspiración italiana trecentista de la obra, aún dentro de las limitaciones propias de un artista no muy hábil en su oficio. Desde E. Bertaux que vio un estilo "provincial y arcaizante de Taddeo Gaddi", pasando por Gómez-Moreno que cita precedentes tan ilustres como Giotto o Simone Martini, hasta Gudiol que, aún admitiendo la monumentalidad gíotesca, considera en las escenas de movimiento un influjo del Estilo Internacional¹⁷.

Estas conexiones e influencias directas de pintores tan insignes tienden a superarse en la investigación actual para diluirse en un más lógico contenido genérico de conocimientos y tradiciones artísticas de un momento determinado, sobre todo en un foco provinciano respecto a las escuelas itálicas como era Sevilla y en el caso de un pintor de modestos alcances como fue sin duda García Fernández. Las notas y parangones florentinos pueden atisbarse, evidentemente, y asimismo, tanto en los aspectos cromáticos y decorativos como en la tipología y formas de algunas figuras, se descubren detalles sieneses.

Es más, lo que se destaca como impresión estilística predominante es una mezcla de influencias florentinas y sienesas, lo cual lle-

va aparentemente a postulados propios del Gótico Internacional, como han señalado varios especialistas. En mi opinión, tenemos en esta obra una confirmación del eclecticismo estilístico propio de la pintura trecentista en Andalucía, que se nos muestra como un arte abierto a todas las influencias predominantes del momento y con gran poder de asimilación a la hora de plasmarlas en obras perfectamente identificables como originarias del ámbito territorial antedicho ¹⁸.

Para no extenderme en esta cuestión baste el ejemplo de la figura del Arcángel San Gabriel, desde luego la figura más cercana a la monumentalidad gíotesca, pero con una cabeza proclive al gusto de la Escuela de Siena. La cabellera rubia, rizada, muy larga —impropia de un varón—, los ojos grandes y rasgados, el cuello fino, delicado, así como su mano derecha en extremo alargada y de dedos aristocráticos, son notas típicamente sienesas. Lo mismo se podría decir en la escena de **La Presentación de Jesús en el Templo**, que en una composición de raigambre florentina presenta figuras como María de una apostura y rostro almendrado de ojos oblicuos, boca pequeña y nariz recta cercana a lo sienés, como también los rostros similares del grupo de mujeres que aparece a la derecha en la pintura de **La Matanza de los Inocentes**.

Ch. R. Post, a mi entender llevado por la síntesis a veces forzada de estos diversos influjos, observa diferencias estilísticas entre la escena de **La Presentación en el Templo** y la inferior de **La Matanza de los Inocentes**, afirmando incluso que la primera pudiera ser obra de otro pintor y que el conjunto primitivo de tablas sería un trabajo de colaboración entre varios maestros ¹⁹.

Por mi parte, me parece improbable esta hipótesis: primero porque en una obra de

entidad menor como este políptico o retablitto de pinturas no solía recurrirse a varios pintores sino al encargo a un sólo artista; segundo, porque la presencia de una sola firma es significativa de la autoría en la totalidad del conjunto al hallarse en la parte inferior y a la derecha de la tabla mayor mismo. Además, las pretendidas diferencias estilísticas y de calidad de la escena superior respecto a la inferior no son tan evidentes según mi criterio. Los rostros del anciano Simeón y de Herodes son prácticamente idénticos, salvo una acentuación en la mirada, algo más aviesa en éste último. Los rostros de la Virgen y de las mujeres a la derecha del tema de **La Matanza de los Inocentes** se cotejan como muy similares. La tosca rigidez de las figuras, esa "dureza esquemática" ²⁰ que se desprende de la visión de ambas escenas, en fin, impulsan a considerar la única mano autora de García Fernández de Sevilla. En todo caso, esta duda podría sostenerse mejor en la consideración de la tablita con San Gabriel, de calidad algo mayor que las dos representaciones comentadas; pero el hecho de la imposibilidad de su análisis directo, dada su desaparición, parece recomendar seguir manteniendo el postulado de la autoría conjunta del artista anteriormente mencionado.

NOTICIAS SOBRE EL AUTOR

El nombre del mismo procede de la transcripción y desarrollo de la firma que se destaca en la parte inferior derecha de **La Matanza de los Inocentes**: g : Frrz : pitor : de : Seuilla ; esto es, "García (o Garci), Fernández (o Ferrández), pintor de Sevilla". Gómez-Moreno, como queda dicho, lo identificó inmediatamente con el pintor del mismo nom-

bre adscrito a las Atarazanas Reales de Sevilla hacia 1.407, reflejado por Gestoso en su "Diccionario de Artífices"²¹. He podido constatar su presencia en el "Padrón de cuantías de los vecinos y moradores de Sevilla de 1384", en el que aparece como franco vecino del Salvador y con una cuantía muy elevada si la comparamos con otros pintores anotados en el mismo documento: García Fernández tiene adjudicada una cuantía de cuatrocientos mavedís, mientras que los restantes mantienen una media de cien, lo cual denota indudablemente cierta solvencia económica y relevancia respecto a sus colegas²².

Estos datos son corroborados en una relación de francos por collaciones de 1406, en la cual vuelve a incluirse dentro de los vecinos del Salvador y se señala su condición de franco por las Atarazanas²³.

No se encuentra a García Fernández entre los siete pintores francos por las Atarazanas en la nómina de 1422 de esta institución²⁴, siendo factible, por consiguiente, su óbito antes de esta fecha. En este sentido, y considerando las pautas cronológicas antes apuntadas, es posible conjeturar una trayectoria vital encuadrada entre la mediación del siglo XIV y la segunda década de la centuria siguiente.

La elevada cuantía que le corresponde en el Padrón de 1384, junto con la franquicia que le aseguraba el puesto de pintor de las Reales Atarazanas, hacen sospechar que García Fernández ocupaba una relevante posición entre sus colegas hispalenses del momento, importancia a la que coadyuva el hecho, nada común en la época y menos en Sevilla, de firmar una de sus obras. Esta iniciativa, claro está, desprende un orgullo sobre su valía artística y su capacidad profesional; que el resultado no correspondiera a esta autovaloración es otro

asunto, como veremos inmediatamente²⁵.

VALORACIÓN DEL PINTOR Y SU OBRA

La procedencia sevillana de estas pinturas está asegurada no sólo por la firma, sino también por una serie de datos históricos. La vinculación de Don Alfonso Fonseca y Acebedo, fundador y patrón del convento salmantino de Santa Úrsula, con la capital hispalense es manifiesta. Se sabe que pertenecieron a este noble clérigo²⁶, patriarca de Alejandría, Arzobispo de Sevilla y, luego, de Santiago de Compostela, fallecido en 1512. El políptico o retablo pictórico de García Fernández debió ser adquirido o regalado a Don Alfonso durante su estancia en Sevilla y más tarde, tras su muerte, pasó con sus bienes al convento de Santa Úrsula por él fundando y en donde por su deseo se halla enterrado en un magnífico sepulcro marmóreo de Diego de Siloe.

Desde luego, el aspecto más importante de estas pinturas es el hecho de aparecer firmadas, como una excepción dentro de la regla del anonimato de la pintura medieval en Andalucía, sobre todo en los años anteriores a las postrimerías del siglo XV. El autor se convierte así, hasta la fecha, en el primer pintor sevillano y andaluz de nombre conocido y con obra segura, conservada²⁷. Al documentarse también algunos datos vitales y cronológicos, se convierte asimismo en la primera personalidad pictórica de la que en años futuros será fecunda Escuela de Pintura Sevillana.

Las fechas obtenidas a través de la documentación sirven, obviamente, para situar temporalmente a la obra estudiada. El estilo, trecentista todavía, coincide también, consi-

derando el característico arcaísmo de la pintura sevillana de la época y las limitaciones artísticas del pintor, con el lapso cronológico de fines del siglo XIV y comienzos del XV. Por último, tanto la indumentaria femenina como el traje militar exhibido por los soldados responden asimismo al momento de la transición entre estas dos centurias y, por consiguiente, remiten a una fecha aproximada de hacia 1400 como datación más probable para estas pinturas de García Fernández de Sevilla.

El valor de esta obra desde el punto de vista histórico-artístico contrasta con la calidad muy menguada de la misma. La mayoría de los autores coinciden en señalar la mediocridad artística de García Fernández y la tosquedad de su pintura²⁸. Incluso alguno ha

llegado a ponerla como ejemplo de "arte bárbaro"²⁹. Si bien no falta la disparidad de apreciación en algún investigador, que considera "briosa y dramática" la escena de **La Matanza de los Inocentes**³⁰.

En mi opinión disponemos, afortunadamente, de un ejemplo cumplido de pintura usual en la Sevilla del trecentos, realizada por un pintor de mediano tenor en su época, pues el hecho de firmar su obra refiriendo la ciudad donde desempeñaba su trabajo significa que se consideraba superior a otros pintores aún menos dotados artísticamente. Esta debió ser la tónica general del panorama pictórico andaluz de este periodo: eclecticismo estilístico, lejana inspiración en modelos toscanos y limitada capacidad técnica propia de un foco provinciano y arcaizante.

NOTAS

- (1) GÓMEZ-MORENO, M. "García Fernández, pintor de Sevilla" en la Rev. *Cultura española* nº 11. 1908. Págs. 765-770. Vid. también CASCALES MUÑOZ, J. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla* Toledo, 1929 Tomo I Págs. 39-42. En verdad, la primicia fue ya anunciada en 1904 en el artículo del propio GÓMEZ-MORENO titulado "Arte cristiano entre los moros de Granada" publicado en el *Homenaje a D. Francisco Code-ra en su jubilación del profesorado*. Vid. GESTOSO Y PÉREZ, J. *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* Sevilla, 1899-1908. Tomo III (Apéndices) Págs. 330-1.
- (2) Op. cit. Tomo II Pág. 40 y Tomo III (Apéndices) Págs. 330-1.
- (3) Vid. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Valencia, 1967 Pág. 224.
- (4) GUDIOLRICART, J. *Pintura Gótica* Tomo IX de la Colecc. ARS HISPANIAE Madrid, Plus Ultra, 1955 Pág. 198.
- (5) Vid. la Lámina nº 1.
- (6) REAU, L. *Iconographie de L'Art Chretien* París, Presses Universitaires de France, 1957 Tomo II Pág. 263.
- (7) Resulta complicado ofrecer una traducción fiable de esta frase debido a las múltiples abreviaturas e imprecisiones propias de un latín medieval; una traducción libre aproximativa de dicha inscripción sería: "Mandas

en la noche a tu guardia, como soberano, a todas partes de tu reino, contra los recién nacidos".

(8) Posiblemente el confidente Begor o Fegor mencionado en el *Evangelio Armenio de la Infancia*. Vid. *Los Evangelios Apócrifos* Ed. de Edmundo González Blanco. Madrid, 1934. Vol. II Cap. XIII, 1.

(9) Vid. BERNIS MADRAZO, C. *Indumentaria Medieval Española* Madrid, C.S.I.C., 1956 Pág. 31 ss, y "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV. Los bonetes" en A.E.A. Tomo XXI Madrid, 1948 Págs. 20-42; también LEON SALMERON, A. y DE DIEGO, N. *Compendio de Indumentaria Española* Madrid, 1915 Pág. 85 ss. y PUIGGARI, J. *Monografía del Traje* Barcelona, 1886 Págs. 160-162, para la cuestión del uniforme y útiles militares.

(10) Antecediendo al artículo antes citado de GOMEZ-MORENO, M. "Garci Fernández, pintor de Sevilla" se reproducen fotografías de todas las pinturas del conjunto conservadas hasta entonces y, también, puede contemplarse reproducción de esta tablita en la obra del mismo autor ya citada *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* Tomo II Pág. 224. De la tabla mayor en color se ofrece una buena ilustración en el libro de VALDIVIESO, E. *Historia de la Pintura Sevillana* Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1986 Pág. 26 y a menor tamaño en la obra de PAREJA LOPEZ, E. y MEGIA NAVARRO, M. *El arte de la reconquista cristiana* Vol. III de la HISTORIA DEL ARTE EN ANDALUCIA Sevilla, Gever, 1989-91 Pág. 404.

(11) "Garci Fernández, pintor de Sevilla" Op. Cit. Pág. 766.

18 (12) REAU, L. *Iconographie de L'Art Chretien*

Op. Cit. Tomo II Pág. 183.

(13) IBIDEM Tomo II Pág. 184.

(14) Vid. mi Tesis Doctoral inédita *La Pintura Trecentista en Andalucía* defendida en Octubre de 1987 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Tomo I Págs. 71-73.

(15) "Garci Fernández, pintor de Sevilla" Op. Cit. Pág. 767.

(16) *Pintura Gótica* Op. Cit. Pág. 198.

(17) BERTAUX, E. "Le Peinture et la Sculpture Espagnoles au XIV^e et au XV^e siecle jusqu'au temps des Rois Catholiques" en la *Histoire de L'Art* dirigida por André Michel. Tomo III (Segunda Parte) Capítulo XI. París, 1908 Pág. 754; GOMEZ-MORENO, M. "Garci Fernández, pintor de Sevilla" Op. Cit. Págs. 766-769 y GUDIOL RICART, J. *Pintura Gótica* Op. Cit. Pág. 198. Vid. también BAGUE, E. y PETIT, J. *La Baja Edad Media* en la Colecc. "Historia de la Cultura Española" Barcelona, Seix Barral, 1956 Pág. 307.

(18) Vid. mi Tesis Doctoral antes citada, Tomo I Págs. 66-69.

(19) POST, Ch. R. *A History of Hispansh Painting* Cambridge, Harvard University Press, 1930-1966 Vol. III Págs. 312-314.

(20) VALDIVIESO, E: *Historia de la Pintura Sevillana* Op. Cit. Pág. 26.

(21) Op. Cit. TOMO II Pág. 40.

(22) A. M.S. Secc. 16. Doc. nº 14. Fol. 20 recto. En un ejemplar del Tomo II del "Diccionario de Artífices" de J. Gestoso existente en la Biblioteca del Archivo Municipal de Sevilla he podido comprobar, después de realizada

mi investigación, que en la página donde se halla la noticia sobre García Fernández aparece un trozo de papel mecanografiado en el cual se advierte la presencia del pintor en el mencionado Padrón de 1384. La interpolación se debe, al parecer, a D. Francisco Collantes de Terán y Delorme, que a base de fichas y papelitos fue complementando en muchos lugares las reseñas de Gestoso.

- (23) A.M.S. Papeles de Mayordomazgo 1406. Doc. nº 253 Fol. 12 recto.
- (24) A.M.S. SECC. 1º CARP. 174. DOC. Nº 3 FOL. 15.
- (25) Sobre estos datos documentales y, en general, sobre la figura y obra de García Fernández adelanté lo fundamental, dado el carácter general de la publicación, en "El Arte desde el siglo XIII hasta nuestros días. La Epoca Medieval" en *Sevilla y su Provincia* Sevilla, Ed. Gever, 1984 Tomo III Pág. 223.
- (26) GOMEZ-MORENO, M. "Garci Fernández, pintor de Sevilla" Op. Cit. Pág. 766.
- (27) Algún reparo se podría contraponer a este aserto, como es la supuesta firma de un tal Alonso Martínez y la fecha de 1266 o 1286 que, al parecer, vio Ramírez de Arellano en la perdida decoración mural de la Capilla de Villaviciosa de la Mezquita-Catedral de Córdoba, lugar de donde proceden dos fragmentos conservados actualmente en el Museo Provincial de Pinturas cordobés. El asunto es muy problemático, como ya advertí por extenso en mi tesis Doctoral (Tomo I Págs. 206-209 y 223-224), y, por supuesto, el estilo de los restos conservados en el Museo no se corresponde a las fechas de datación tan tempranas anotadas por Ramírez de Arellano. En este sentido también me manifesté en mi trabajo "Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo Reino de Córdoba" en la Rev. de Investigación *Ariadna* nº 6 Córdoba, 1989 Págs. 8-11. Estimo que puede seguir esgrimiéndose lícitamente la primacía de García Fernández en esta cuestión.
- (28) Vid. las obras que se han citado de GOMEZ-MORENO, GUDIOL, BERTAUX, VALDIVIESO y, además, LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la Pintura Española* Madrid, Tecnos, 1953 Pág. 80; MAYER, A. L. *Die Sevillaner Malerschule* Leipzig, 1911 Pág. 12 y LAGUNA PAUL, T. "Introducción Artística" en *La España Gótica. Andalucía* Vol. XI Madrid, Ed. Encuentro, 1992 Pág. 79.
- (29) SARALEGUI, L. de "De Iconografía Medieval" en A.E. Tomo XV 1944-45 Pág. 54.
- (30) SANCHEZ CANTON, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo* Madrid, B.A.C., 1949 pág. 151.

EL ESCULTOR Y BORDADOR FELIPE DE MORALES NIETO EN EL TERCER CENTENARIO DE SU FALLECIMIENTO

José RODA PEÑA

Hasta fecha muy reciente, Felipe de Morales Nieto tan sólo era conocido en el panorama artístico sevillano del Barroco por haber concertado en 1654 la ejecución del misterio de la Sentencia, de la popularísima Hermandad de la Macarena. En otros trabajos nuestros, dimos a conocer algunos datos relevantes de su biografía ¹, e incluso su faceta como maestro bordador ².

Con motivo de celebrarse en junio del presente año de 1994 el III Centenario de su fallecimiento, nos proponemos en el presente estudio aumentar el caudal de noticias biográficas referentes a Felipe de Morales y su entorno familiar, si bien persisten grandes lagunas que habrán de solventarse en futuras investigaciones.

Nada nuevo podemos añadir por el momento a su personalidad como escultor, que permanece situada en un segundo plano con respecto a la de sus contemporáneos José de Arce, Pedro Roldán o Andrés Cansino; sin embargo, y a la luz de su catálogo de obras bordadas, Felipe de Morales va decantándose por momentos como uno de los más dotados bordadores sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII, parcela en la que llegó a sobresalir con personalidad propia.

A.- NOTICIA BIOGRAFICA.

Felipe de Morales nació en Sevilla, fruto del matrimonio de Andrés de Morales con Juana de Haro ³, en una fecha que por el momento desconocemos, pero que podríamos situar provisionalmente en la segunda década del siglo XVII.

La primera noticia fehaciente que poseemos de su vida se remonta al 10 de octubre de 1638, cuando el presbítero Pedro Gildurán

casa en la Colegial de San Salvador a Felipe de Morales con Juan de Viedma, quien era natural de Sevilla e hija de Lucas Martínez y Catalina de Quesada. Actuaron como testigos Alonso de Molina, Domingo Montero y Baltasar Gómez ⁴. Dieciséis años después, en 1654, Felipe de Morales escribió la hasta ahora única muestra de su quehacer escultórico: el misterio de la Sentencia de la Hermandad de la Macarena, actividad que, como veremos, parece que le mantuvo vinculado a la citada corporación durante el siguiente lustro.

El matrimonio tan sólo engendró una hija, Josefa María, quien contrajo matrimonio en la Colegial del Salvador el 18 de enero de 1665 con Domingo de Burgos, viudo de María de la Concepción. Entre los testigos de los desposorios figuraron el padre de la novia, Felipe de Morales, y su buen amigo Juan José de la Barrera ⁵. Tras enviudar de Domingo de Burgos el 7 de octubre de 1671 ⁶, Josefa María volvió a casarse el 5 de febrero de 1673 con el mercader Juan Sarte, a su vez viudo de Inés Ponce de León ⁷. Al parecer, Josefa aportó una estimable dote de 116.725 reales de vellón en diferentes bienes, mercaderías y dinero en metálico ⁸.

La ceremonia de esponsales tuvo lugar en el referido templo Colegial del Salvador, en cuya collación el marido poseía vivienda y comercio de hilos y encajes, concretamente en la calle Francos. Juan Sarte, hermano desde 1672 de la Hermandad Sacramental del Salvador ⁹, ingresó junto a su nueva esposa en la cofradía de las Benditas Animas de esta misma iglesia el 4 de octubre de 1673 ¹⁰. Tres hijos daría Josefa a su esposo: Juana, Francisco Felipe y Juan ¹¹.

Felipe de Morales debió ser un hombre de personalidad afable y bondadosa, amante de



*Ntro. Padre Jesús de la Sentencia. Felipe de Morales Nieto.
Año 1654.*

la vida familiar y muy querido de cuantos le rodeaban. Las relaciones con su yerno fueron excelentes. Muchos años después, al redactar su testamento, confesaría que desde el momento del casamiento de su hija, se trasladó al domicilio de Sarte, "quien le dava todo lo necesario para su porte y dezencia", lo cual nos habla bien a las claras de su precaria situación económica ¹².

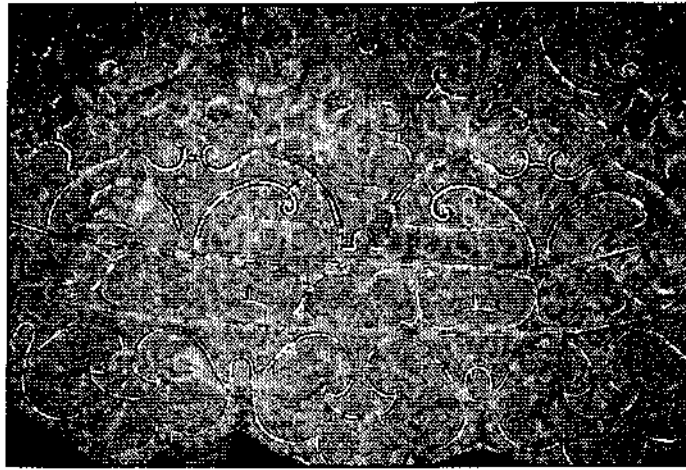
Tras cuarenta y tres años de matrimonio, Felipe de Morales perdió a su esposa Juana el 16 de agosto de 1682, siendo enterrada en el vecino convento de San Alberto, tras haber testado ante Francisco Pérez de Urbina ¹³.

Poco después, el 1 de octubre de 1685, moriría su única hija, quien recibió sepultura junto a su madre en el referido cenobio carmelitano ¹⁴. Unos días antes, el 24 de septiembre, había dado poder para testar a su marido Juan Sarte y a su padre Felipe de Morales Nieto ¹⁵, quienes hicieron inventario de sus cuantiosos bienes el 29 de octubre y el 29 de diciembre de 1685 ¹⁶; finalmente, el testamento se otorgó el 22 de marzo de 1686 ¹⁷.

Estas circunstancias adversas en la vida de Felipe de Morales no hicieron sino afianzar los lazos entre suegro y yerno, hasta el punto de firmar el artista como testigo en la tercera boda de éste con Ana Fernández, el 13 de enero de 1686 ¹⁸. Este matrimonio tendría tres hijos: Teresa, Manuel y Feliciano ¹⁹.

Es precisamente en este período de tiempo en que continúa viviendo en la casa de la calle Francos, cuando hemos documentado la labor de Felipe de Morales como bordador, con obras conocidas entre 1684 y 1691, sin perjuicio de que pudiera haber comenzado muchos años antes sus trabajos en este campo de las artes suntuarias. Sus clientes fueron las Hermandades del Santísimo Sacramento y de Animas Benditas de la Colegial de San Salvador, a las que pertenecía como cofrade desde el 9 de noviembre de 1661 ²⁰ y 16 de noviembre de 1690 ²¹, respectivamente.

En el seno de la primera corporación sostuvo estrechas relaciones de amistad con algunos de sus miembros, en especial con el que fue su Mayordomo Juan José de la Barrera y su esposa Francisca Rivera, a quienes llama familiarmente "compadre" y "comadre" ²². Su generosidad le llevó a donar algunas de sus realizaciones artísticas, por lo que siempre



Felipe de Morales Nieto Manto Virgen del Voto año 1687. Hermandad Sacramental Salvador.

fue considerado como un apreciado bienhechor de la Hermandad.

A la muerte de Juan Sarte, acaecida el 10 de octubre de 1693²³, Felipe de Morales fue nombrado albacea testamentario en unión de la viuda de aquél, Ana Fernández, así como tutor de sus tres nietos, al ser éstos menores de edad²⁴. Ambos otorgaron poder cumplido al vecino de Morón Feliciano de Porras, para que éste pudiese vender cinco casas que el difunto poseía en aquella villa e igualmente cobrar 47 escudos y 2 reales y medio que se le adeudaban por parte del mercader Antonio Gómez²⁵. El 9 de noviembre de 1693 y el 7 de enero de 1694 realizaron inventario jurídico de los bienes y mercaderías que Sarte había dejado en su casa y tienda de hilos y encajes²⁶.

El 27 de enero de 1694 Felipe de Morales Nieto otorgará testamento ante el escribano público Juan de Castro Soria, "estando bueno y con salud, y en su acuerdo libre y juicio, memoria y entendimiento natural"²⁷. En él

declara que entonces vivía con Ana Fernández, la viuda de su yerno, quien al igual que anteriormente había hecho éste, "le está dando todo lo necesario, sin que el otorgante en todo el tiempo que lleva referido aya tenido ni tiene caudal alguno suyo"²⁸. A ella le encarga que cuide por el bien de su alma, y de su sepultura en la Colegial del Salvador, "mediante el no tener el otorgante caudal para ello", nombrándola asimismo alba-

cea y tutora de sus tres nietos²⁹.

Felipe de Morales fallecerá en la Sevilla que le vio nacer el 9 de junio de 1694, corriendo con los gastos de su enterramiento y aplicación de 50 misas rezadas la Hermandad Sacramental del Salvador, a la que estuvo tan vinculado él y su familia, y de la que fue gran benefactor³⁰.

B.- FELIPE DE MORALES, ESCULTOR.

No es posible realizar una justa valoración de la labor escultórica emprendida por Felipe de Morales Nieto, pues lo único que de ella conocemos fehacientemente es la escritura de concierto de las ocho figuras que componían el misterio de la Sentencia de la Hermandad de la Macarena, y lo que resta del mismo es la muy transformada efigie del titular cristífero.

Tras ser publicada sucintamente la autoría del Cristo de la Sentencia por el investigador Enrique Respeto en 1930³¹, Heliodoro

Sancho Corbacho plantearía en 1947 serias dudas sobre el "querer identificar la actual imagen del Jesús de la Sentencia con la que el año 1654 se obligó a hacer el referido Felipe Morales", basándose sobre todo en las diferencias observadas entre el material concertado -pasta- con el empleado en la mascarilla -madera-³².

En efecto, el maestro escultor se comprometía a realizar en la citada fecha un total de ocho imágenes de pasta por 759 reales de vellón: "una cabeza de Nuestro Señor Jesucristo con su cuello y hombros hasta medio pecho y sus manos con sus muñecas hasta el codo, y sus pies y piernas hasta la rodilla, y siete cabezas con sus pescuezos y manos de figuras de fariseo"³³. Cuatro años después estos "fariseos" estaban concluidos, librando el Mayordomo de la corporación Juan Linero Bravo una partida monetaria para vestirlos³⁴. Al año siguiente, en 1659, se pagan 143 reales a un escultor que no se cita, pero que suponemos sería Felipe de Morales, por la hechura del Señor de la Sentencia, y el arreglo del Crucificado que poseía la Hermandad, a la sazón obra de Pedro Nieto en 1630³⁵. Bernaldes apunta acertadamente que esta exigua cantidad no podría corresponder sino al finiquito de la escultura³⁶.

En 1674, los "fariseos" se sustituyeron por unos "judíos que se hicieron nuevos de madera", ascendiendo su coste a 2.500 reales³⁷. El actual misterio, plasmando el pasaje narrado por el Evangelista San Mateo (Mt. 27, 24), pertenece a la producción neobarroca de Castillo Lastrucci (1929 y 1938), con la adición de un centurión romano de Alvarez Duarte (1978)³⁸.

Tan sólo el rostro del Cristo de la Sentencia (mide 1,70 ms. de alto), ejecutado en madera de pino, testimonia la labor de Felipe

de Morales en el terreno escultórico, pues el resto del simulacro responde a posteriores reformas. A esta mascarilla de afinados rasgos e idealizada belleza, se le sobrepuso una cabellera de fibra vegetal, constando incluso que en ocasiones llegó a lucir peluca postiza³⁹.

Las actuales manos del Señor datan de 1954, habiendo sido costeadas por el Consiliario 1º. Sus brazos y piernas se arreglaron en 1960, y seis años más tarde Antonio Eslava le labraba nuevos pies⁴⁰. Por último, Francisco Arquillo restauró la efigie entre el 9 de febrero y el 22 de marzo de 1984, efectuando un ajuste de los ensambles de la estructura, fijación de la encarnadura y eliminación de repintes, extracción de puntillas y rellenos de yeso, reforzamiento y reconstrucción de la parte de cabello perdida, y fabricación de una nueva base o peana⁴¹.

Con tan cortos elementos de juicio, resulta aventurado analizar la plástica de Felipe de Morales nieto. Estos trabajos para la Hermandad de la Macarena, radicada desde 1653 en la parroquial de San Gil, fueron emprendidos por el artífice dieciséis años después de contraer matrimonio y cuarenta antes de fallecer. Sin duda, su producción hubo de ser más amplia con anterioridad y posterioridad al analizado concierto. Venideros hallazgos documentales y de obras conservadas pueden suministrarnos nuevas pistas acerca de su verdadera personalidad escultórica.

C.- FELIPE DE MORALES, BORDADOR.

El manto de la Virgen del Voto de la Hermandad Sacramental del Salvador bastaría para consagrar a Felipe de Morales como

uno de los más notables bordadores sevillanos de la segunda mitad del Seiscientos, junto a nombres de reconocida categoría como Frutos García, Juan Gómez de Valdivieso, Francisco Ribera o Juan Francisco Rodríguez, entre otros⁴². Tan orgulloso estaba de su obra, que nos la dejó firmada con su nombre y apellido en hilo de oro, además de plasmar la fecha de su ejecución, 1687, y la identidad del entonces Mayordomo de la corporación, su "compadre" Juan José de la Barrera. Amén de este manto que ya dimos a conocer en otra ocasión⁴³, presentamos ahora otras tres piezas que, por desgracia, no conservamos actualmente. Nos referimos al paño de difuntos (1684) y al guión eucarístico (1687), bordados para la aludida Cofradía sacramental, así como a un dosel (1691) para la Hermandad de las Benditas Animas del Purgatorio, sita en la misma sede, la Colegial de San Salvador.

Cuatro obras, pues, ejecutadas durante el último decenio de su vida, cuando muerta ya su esposa (1682) y a punto de fallecer su hija (1685), vive junto a su yerno Juan Sarte en la Calle Francos. Es significativo que éste último poseyera allí una tienda de hilos y encajes, materiales que de seguro emplearía Felipe de Morales para sus tareas de bordado. Los encargos hasta ahora conocidos proceden de dos entidades religiosas a las cuales pertenecían suegro y yerno como miembros activos. Tanto, que de las cuatro realizaciones, sabemos que al menos donó la hechura de dos de ellas. No nos extraña que nunca llegara a enriquecerse con estos trabajos, ni de que confesara en su testamento que Sarte le había dado "todo lo necesario para su porte y decencia", al no poseer "caudal alguno suyo"⁴⁴. Aunque sea una mera hipótesis, cabe suponer que Morales destinaría todos sus ingresos al mantenimiento de una morada que llegó a

contar con nueve miembros⁴⁵.

C.1.- Paño de difuntos (perdido).

Bordado en oro y seda sobre terciopelo negro. Año 1684.

Esta obra aparece documentada en la *Memoria...* redactada en 1688 por Felipe de Morales⁴⁶. Se trata de un paño de difuntos que engalanaba el túmulo instalado por la Hermandad Sacramental del Salvador en las honras anuales por los cofrades difuntos. El terciopelo negro fue donado por el Mayordomo Juan José de la Barrera. En las esquinas Morales bordó "quattro escudos de cortaduras de lana perfilados y retocados y formados de trenzas y entretallados, con ynsinia del Santísimo Sacramento al medio de cada uno"⁴⁷.

En las Cuentas de 1684 quedan perfectamente reflejados todos los materiales empleados y el coste de los mismos, que ascendió a 278 ¹/₄ reales, pero no figura el de su hechura, por lo que sospechamos que pudo haber sido donada por el artífice, como en otras ocasiones, aunque ello no conste explícitamente⁴⁸. El nuevo paño de difuntos ya aparece inventariado en 1685⁴⁹.

C.2.- Guión eucarístico (perdido).

Bordado en oro sobre terciopelo carmesí. Año 1687.

En 1687 la Archicofradía del Santísimo Sacramento estrenó un Guión bordado en oro sobre terciopelo carmesí, en cuyas caras figuraban un cordero eucarístico y, probablemente, un viril, rodeados por sendas guirnaldas⁵⁰.

El coste total de la obra, en la que según el propio Morales se invirtieron tres meses de trabajo, ascendió a 1.161 ³/₄ reales. De los

mismos habría que descontar los 450 reales de su hechura que "...dio de limosna nuestro hermano Felipe de Morales, maestro de bordador y pidió se escribiese en el libro de la cofradía" ⁵¹. En el inventario de 1688, queda descrito como "un guión rico de terziopelo carmesí y oro bordado con campanitas de plata y su cordón" ⁵².

C.3.- Manto de Nuestra Señora del Voto.
Bordado en oro sobre lamé celeste.
Años 1687-1688.

El manto procesional de Nuestra Señora del Voto es pieza clave del bordado sevillano de la segunda mitad del siglo XVII. La hechura del mismo comenzó a gestarse en 1685, año en que la Junta de Gobierno acordó la colocación de un cepillo en la iglesia Colegial, a fin de recoger limosnas que coadyuvasen a costear su realización ⁵³. La fecunda imaginación de Felipe de Morales ideó un original diseño, dibujado entre el 11 de marzo y el 18 de abril de 1687. Cinco días después, tres oficiales iniciaban el trabajo de bordado, añadiéndose un cuarto oficial en 1688. El 28 de mayo de este último año se remataba esta ardua empresa, que conllevó el elevado desembolso de 16.015 reales de vellón ⁵⁴.

El nombre de Felipe de Morales figura en una inscripción bordada en el extremo superior del manto que analizamos, mientras que en el inferior se consigna la fecha y nombre del Mayordomo en cuyo mandato se confeccionó. Tal leyenda reza así: PHe DE MoRaS Me FT/ANo 87 SIENDO MAIORDOMO JU JOe DE La BaRa (Phelipe de Morales me fecit/anno 87 siendo Maiordomo Juan José de la Barrera) ⁵⁵.

La técnica empleada consistió fundamentalmente en el briscado y canutillo. El prime-

ro es una variante de la hojuela u hojilla, es decir, laminillas de plata dorada de algunos milímetros de ancho; por su parte, el canutillo es el hilo de oro rizado, escarchado o retorcido. En cuanto a los motivos decorativos, se muestra una barroquizante asimilación del roleo clásico de pervivencias mudejáricas. Las curvas y las contracurvas se suceden, pues, en abigarrados ritmos sinuosos. Pequeñas coronas y esferas del mundo rematadas en cruces completan el programa ornamental.

El inexorable paso del tiempo y su frecuente uso antaño han producido una importante mella en esta obra, que al presente ostenta un importante grado de deterioro. El bordado ha desaparecido en diversas zonas, y gran parte de las hojuelas e hilos de oro se han desprendido de su primitiva ubicación. Bien merece una pronta restauración esta importante pieza que incluso inspiró, ya en nuestro siglo, toda la producción de los Talleres Olmo para la Hermandad hispalense del Silencio (manto -1916-, techo de palio -1917-, faldones -1918-, etc.).

C.4.- Dosel (perdido).
Bordado en oro sobre damasco carmesí.
Año 1691.

La Archicofradía de las Animas Benditas del Purgatorio de la Colegial de San Salvador también se vio favorecida por la acción bienhechora de Felipe de Morales, quien donaría en 1691 la hechura del bordado de un dosel, en el que se emplearon dieciocho varas de damasco rojo. Aun así, los materiales tuvieron un costo de 942 3/4 reales ⁵⁶. Este dosel quedó inventariado por vez primera en 1702, del siguiente modo: "...de damasco carmesí con su escudo bordado de oro y género de lo mismo de quatro paños" ⁵⁷.

NOTAS

- (1) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: "Imagineros e imágenes de la Semana Santa de Sevilla (1563-1763)" en *Las Cofradías de Sevilla en la Modernidad*. Sevilla, 1988, p. 202; GONZALEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 1992, p. 98; RODA PEÑA, José: "Felipe de Morales, maestro escultor y bordador en la Sevilla del Seiscientos" en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía* (en prensa).
- (2) RODA PEÑA, José: "El manto de Nuestra Señora del Voto" en *Boletín de la Hermandad de Pasión*. Sevilla, septiembre de 1988, s.p.; IDEM: "La devoción inmaculista en la Hermandad Sacramental de la Colegial de San Salvador de Sevilla. Aspectos histórico-artísticos" en *Actas del I Congreso Internacional sobre la Orden Concepcionista*. Vol. II. León, 1990, pp. 104-105.
- (3) Así lo declara en su partida de matrimonio. (A)rchivo de la (P)arroquia del (D)ivino (S)alvador de (S)evilla. *Libro de Matrimonios 1628-1648*, f. 179v.
- (4) Ibidem.
- (5) A.P.D.S.S. *Libro de Matrimonios 1649-1668*, f. 284v.
- (6) A.P.D.S.S. *Libro de Defunciones 1662-1672*, f. 99v. Consta que vivía en calle Francos y que testó ante el escribano público Andrés Fernández de las Casas.
- (7) A.P.D.S.S. *Libro de Matrimonios 1668-1691*, f. 92v. Al margen figura: "Velé a los contenidos en este capítulo en 20 de maio de 1673. Cristóbal Sánchez Carreto (rúbrica)"; Inés Ponce de León fue sepultada el 26 de junio de 1672 en el Convento Casa Grande de San Francisco, habiendo testado ante Francisco Fernández Cano. A.P.D.S.S. *Libro de Defunciones 1662-1672*, f. 107r.
- (8) (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (S)evilla. Sección de Protocolos Notariales. Oficio 22. *Libro único de 1694*, fs. 83-84. En el testamento de Juan Sarte que otorga su viuda Ana Fernández, el 9 de febrero de 1694, se hace constar que dicha dote se había escriturado ante Andrés Fernández de las Casas el 1 de febrero de 1673. Pensamos que el oficio o la fecha de este documento está mal consignada, puesto que en 1673 la escribanía de Andrés Fernández de las Casas ya había pasado a manos de Francisco Pérez de Urbina, en cuyos meses de enero y febrero no se halla.
- (9) (A)rchivo de la (H)ermandad (S)acramental de (P)asión de (S)evilla. Sección Sacramental. Leg. 10. *Libro de Hermanos... hasta 1693*, f. 214v.
- (10) A.H.S.P.S. Sección Animas. Leg. 12. *Libro 1º de Asiento de Hermanos 1584-1673*, f. 261v.
- (11) A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Oficio 16. *Libro 2º de 1685*, f. 327. Así lo declara Josefa María de Morales en su poder para testar, en que nombra a estos tres hijos como sus legítimos y universales herederos.
- (12) A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Oficio 22. *Libro único de 1694*, f. 43.
- (13) A.P.D.S.S. *Libro de Defunciones 1673-1695*, f. 112v.
- (14) Ibidem, f. 166v.
- (15) A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales.

- Oficio 16. *Libro 2º de 1685*, f. 327.
- (16) *Ibidem*, fs. 521 y 867r-872r. Del referido inventario de bienes se infiere la posición acomodada que debió gozar la familia. Entre la ingente variedad de mobiliario, vestidos, alhajas, pinturas, etc., destaca la presencia de dos esculturas: "una ymagen de Nra. Sra. de la Concepción de bulto, de media vara, dorada y estofada, con corona de plata; yt. un Niño Jesús de bulto dorado y estofado con su bestido bordado de canutillo y diadema de plata" (f. 871r).
- (17) A.H.S.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Oficio 16. *Libro 1º de 1686*, fs. 426r-427v.
- (18) A.P.D.S.S. *Libro de Matrimonios 1668-1691*, f. 311v. Los testigos fueron el franciscano Juan de Rivera, Marcos Aguado y Felipe de Morales Nieto. Al margen: "Velados en diez y ocho de octubre de dicho año. Silvestre de Salas (rúbrica)".
- (19) Vid. nota 8.
- (20) A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 10. *Libro de Hermanos... hasta 1693*, f. 168v.
- (21) A.H.S.P.S. Sección Animas. Leg. 3. *Libro 1º de Solicitudes de Ingreso 1673-1725*, s.f.; Leg. 13. *Libro 2º de Asiento de Hermanos 1674-1872*, f. 88r.
- (22) A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 28. *Libro de Cuentas 1629-1691*. Cuentas de 1688. "Memoria de la obra que he hecho a mi compadre Juan Joseph de la Barrera, que esté en gloria, que a falta suya la proseguí en orden de mi comadre Doña Francisca y de su hijo oy mayordomo de la cofradía del Santíssimo"; recordemos que Juan José de la Barrera actuó como testigo de la boda de la hija de Felipe de Morales, Juana, con su primer marido, Domingo de Burgos. Vid. nota 5.
- (23) A.P.D.S.S. *Libro de Defunciones 1673-1695*, f. 245r.
- (24) A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Oficio 22. *Libro único de 1693*, f. 473.
- (25) *Ibidem*, f. 522.
- (26) *Ibid*, f. 523; Oficio 22. *Libro único de 1694*, fs. 4r-6v.
- (27) A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Oficio 22. *Libro único de 1694*, f. 43.
- (28) *Ibidem*.
- (29) *Ibid*.
- (30) A.P.D.S.S. *Libro de Defunciones 1673-1695*, f. 251r.; A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 3. *Libro 2º de Acuerdos 1644-1694*, f. 307r.
- (31) Diario ABC. Sevilla, 19 de noviembre de 1930. p. 4. El pié de foto dice así: "Sevilla, el Cristo de la Sentencia. Notable escultura, propiedad de la Cofradía de la Macarena, cuyo autor era desconocido, y que resulta ser de Felipe Morales Nieto, según escritura del año 1654, hallada en el Archivo de Protocolos por Don Enrique Respeto Martín (Foto Barrera)".
- (32) SANCHO CORBACHO, Heliodoro: "Problemas de la imaginería procesional sevillana" en *Revista Calvario*. Sevilla, 1947, s.p.
- (33) *Ibidem*.
- (34) ALVAREZ JUSUE, Aurelio: "La Cofradía de la Esperanza de la Macarena, en el siglo XVII" en *Archivo Hispalense*. T. XX. Sevilla, 1954, p. 164.
- (35) *Ibidem*, p. 165. Ese mismo año se le hizo cargo al Mayordomo "de treze reales que dio

- el que hizo la echura del S. Xpto. para la túnica baja". Sobre Pedro Nieto y la escultura del Crucificado, cfr. LOPEZ MARTINEZ, Celestino: "La Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza, de San Gil, y el escultor Pedro Nieto" en Revista *Calvario*. Sevilla, 1950, s.p.
- (36) BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "Retablos, esculturas y pinturas" en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla, 1989, p. 264.
- (37) ALVAREZ JUSUE, Aurelio: "La Cofradía de la Esperanza de la Macarena, en el siglo XVII". Op. cit., p. 166.
- (38) RODA PEÑA, José: "La imaginería procesional sevillana en la primera mitad del siglo XX" en *Las Cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla, 1992, p. 249.
- (39) HERNANDEZ DIAZ, José: "Las imágenes titulares de la Cofradía de la Macarena". en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Op. cit., p. 213.
- (40) ARQUILLO TORRES, Francisco: "Breve Historia sobre la restauración de las imágenes titulares de la Hermandad" en *Esperanza Macarena...* Op. cit., p. 237.
- (41) Ibidem, pp. 239 y 241.
- (42) TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Sevilla, 1955, pp. 89, 72-73, 103-104.
- (43) Vid. nota 2.
- (44) Vid. nota 27.
- (45) Estos nueve miembros serían, junto al bordador, su yerno con su tercera esposa, amén de los seis hijos habidos de sus dos últimos matrimonios —tres de los cuales eran nietos de Felipe de Morales—.
- (46) Vid. nota 22.
- (47) Ibidem.
- (48) A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 28. *Libro de Cuentas 1629-1691*, f. 290v.
- (49) A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 1. *Inventarios*. "Libro de imentarios de la Cofradía del Sanctísimo Sacramento de la Yglesia Colegial. Año de 1678". Inventario de 4 de julio de 1685, f. 13r.: "Otro paño de terziopelo nuevo y quatro escudos bordados".
- (50) A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 28. *Libro de Cuentas 1629-1691*. Cuentas de 1688. "Memoria...": "...una ynsinia de un cordero de yngurütado dentro de un guirnalda, con lo demás bordado que en él se tubo de trabajo tres messes...".
- (51) Ibidem. Cuentas de 1687, f. 325v.
- (52) A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 1. *Inventarios*. "Libro de imentarios... Año de 1678". Inventario de 1688, f. 17r.
- (53) A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 3. *Libro 2º de Acuerdos 1644-1694*. Cabildo Ordinario del 24 de agosto de 1685, f. 188r.
- (54) A.H.S.P.S. Sección Sacramental. Leg. 28. *Libro de Cuentas 1629-1691*. Cuentas de 1688, f. 332r.; Ibidem. "Memorias...".
- (55) Esta inscripción, que aún se conserva nítida, la llegó a conocer y publicar Gestoso, pero con una errónea transcripción del nombre del autor, pues creyó que se trataba de Felipe de *Moras*, apellidándose en realidad *Morales*. Cfr. GESTOSO Y PEREZ, José: *Ensa-*

yo de *Diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. T. I. Sevilla, 1900, p. 34; TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos*. Op. cit., p. 97.

(56) A.H.S.P.S. Sección Animas. Leg. 19. *Libro*

3º de Cuentas de Mayordomía 1677-1694, f. 257v.

(57) A.H.S.P.S. Sección Animas. Leg. 55. *Libro de Inventarios 1673-1819*. Inventario del 15 de enero de 1702, f. 26v.

EN TORNO A LAS POSIBLES FUENTES UTILIZADAS POR BERNARDO GERMÁN LORENTE EN SU PINTURA: ANÁLISIS DE LA BIBLIOTECA Y LA PINACOTECA DE SU PROPIEDAD

Fernando QUILES

La destacada labor de Bernardo Germán Lorente dentro del ambiente sevillano de la época que le tocó vivir, primera mitad del siglo XVIII, lejos de ser reconocida, se diluyó en una confusa amalgama de referencias históricas que sólo muy recientemente ha empezado a ponerse en claro. Mientras que su colega y riguroso contemporáneo Domingo Martínez era considerado como el principal gestor de la modernización de nuestra pintura, él en cambio quedaba relegado a un lugar secundario, en tanto que su producción era tachada con calificativos que en cierto modo iban en detrimento de su verdadera categoría artística.

Por las noticias ya publicadas y tras un somero análisis de su producción conocida sin duda hay que establecer un justo nexo entre el pintor y Domingo Martínez. Junto con este maestro —y quizás Tovar— representa el culmen de modernidad de la primera generación de pintores del siglo. Ambos en definitiva son los artífices del cambio de orientación que sufre dicha pintura en el curso de esta etapa histórica, al promover el progreso técnico e ideológico de este arte que adolecía entonces de importantes síntomas de anquilosamiento y anclaje en una tradición que ya duraba siglos. Tanto Martínez como Lorente disfrutaron de una oportunidad extraordinaria para adquirir los conocimientos precisos con los que sentar las bases de la ruptura: la estancia de la Corte en Sevilla. Durante el periodo comprendido entre los años 1729 y 1735, estos artistas mantuvieron importantes contactos con algunos de los pintores de cámara. Especialmente intensa y fructífera fue la relación con Jean Ranc.

En esta circunstancia Lorente dio muestras de su receptividad ante las enseñanzas del maestro francés, recuérdese el retrato que

hiciera del infante don Felipe, con un estimable sello francés. La asimilación de las enseñanzas cortesananas, según cuenta Cean Bermúdez, le valió el que le ofrecieran un lugar en la Corte, acompañando por tanto a los monarcas de vuelta a Madrid¹.

En efecto, el llamado "pintor de las Pastoras" era un artista diestro, que ya en 1719 gozaba de cierta reputación, de la que se hace eco su padre Bernardo Germán, al manifestar que de todos los enseres que poseía en su casa las "pinturas ricas y de valor, alaxas, muebles y ropa, es enteramente del dicho Bernardo Luis, mi hixo, adquirido y ganado por el susodicho con su gran habilidad en el arte de la pintura y su aplicación".²

Lorente se había introducido en el mundo de la pintura de la mano de su padre, con quien lo único que pudo adquirir, dadas sus limitaciones artísticas, era un bagaje técnico elemental. El resto lo aprendió en el ejercicio de su profesión, del contacto con sus colegas y la imitación de los modelos más relevantes. Este último aspecto es clave para entender la producción del maestro. Notable es la costumbre —que prácticamente se hace norma— de los pintores del momento por fijar sus modelos de trabajo de acuerdo a esquemas conocidos y aun vulgarizados³. De ahí la importancia de la publicidad de estas fuentes para entender su arte. Al hilo de esta idea creo bastante ilustrativo el inventario de bienes realizados a la muerte de su esposa, en 1738, donde están relacionados los libros y las pinturas de su propiedad. Treinta libros, más algunos cuadernillos de pintura y una nutrida colección de estampas, aportan información de primera mano para profundizar en esta pintura. A ellos hay que sumar los numerosos lienzos, láminas y cobres, que rondan las 135 piezas, sin olvidar las estampas —próximas a

las 600-.

Lorente tenía 57 años en 1738, así tanto la biblioteca como la pinacoteca eran fruto maduro de su esfuerzo compilador. Pese a que ni la primera era todo lo completa que necesitaba para facilitarle la tarea, ni la segunda resultado de una meditada labor coleccionista.

I. LA BIBLIOTECA

La biblioteca viene a completar de algún modo un panorama ya sobradamente aclarado por la colección de Domingo Martínez, de la que creo poder decir, sin temor a equivocarme, es el mejor compendio posible de los conocimientos de los pintores sevillanos del setecientos⁴.

En principio, y abundando en las conclusiones ya realizadas a propósito de los libros de Martínez, hay un hecho relevante: que las claves de esta pintura en la Sevilla de mediados del XVIII se encuentran fundadas en tratados que habían sido básicos, en su mayoría, un siglo antes. De manera que difícilmente podría verificarse una renovación de nuestra pintura si no es a través de referencias esencialmente empíricas. Quizás el hecho de vivir una época en la que la sociedad era notablemente inculta, donde el analfabetismo era la norma, condicione a la generalidad de los pintores para que adquieran sus conocimientos con la imitación de modelos tomados de maestros aventajados, que conocen incluso las novedades foráneas. Ello explica el destacado papel de artistas de la calidad de Martínez, Lorente o Tovar, quienes constituían la avanzadilla cultural de la época, de igual manera que nos permite entender la importancia de los contactos con los pintores cortesanos a partir de 1729.

De entre todos los libros cabe destacar los de **arquitectura y perspectiva**. La concisión del escribano que redactó el inventario obstaculiza el acercamiento a varias de las obras presentadas, llegando a imposibilitar el conocimiento de algunas de ellas. Tiene dos libros de gran formato con *la lonja de Amsterdam*, en referencia quizás a la obra grabada de Rubens sobre arquitectura civil; también, otro sobre *las fachadas del rey de Francia*, posiblemente la obra de Gabriel Perelle sobre la arquitectura versallesca. La escueta alusión a un *libro de perspectivas* resulta indescifrable, y además puede llegar a ser engañosa, si en lugar de aludir al título obedece a la impresión del amanuense a la vista de las ilustraciones que contiene. Si en efecto se tratara de tal tema, es posible que fuera el de Euclides, el más común en las bibliotecas de la época, puesto que los de Marolois o el padre Pozzo, también muy difundidos entonces, habían sido editados en dos volúmenes cada uno. Quizás a alguno de ellos se refiera, en cambio, la cita de los *dos libros de países*.

Buena prueba del interés de Lorente por esta materia es la posesión, además de los libros, de cuadros y láminas alusivos a ella, como las "siete perspectivas de a dos varas y media sin molduras".

En íntima relación con la perspectiva se encuentran las **matemáticas y la geometría**. De ellas posee Lorente un tratado cuyo autor ignora el escribano. En mi opinión éste podría ser el de Juan Pérez de Moya, el más conocido compendio de matemáticas y materias paralelas. El de Marolois, también coincidente con el título, como ya he dicho, fue editado en dos volúmenes.

Siguiendo en el mismo ámbito de conocimiento queda por mencionar el único estudio

de **simetría** en manos de Germán Lorente. De igual modo es poco clara la cita *un libro de simetría del hombre*, de la que se puede deducir que se trata o bien de una obra dedicada a la simetría corporal, o bien a la anatomía.

No es nuevo destacar la importancia de estos conocimientos técnicos en el bagaje cultural del pintor. Recuérdese, por ejemplo, la biblioteca de Domingo Martínez, con obras de Marolois, Pozzo y Euclides, sin olvidar las de Torija, Vignola, y aún Palomino y Carducho. En este sentido me parece resaltable la actitud de su colega Alonso Miguel de Tovar, al interesarse de tal modo por la obra de perspectiva del arquitecto y escultor Salvador Muñoz (1610), que llegó a encargar una copia a mano de la misma⁵.

Poca importancia otorgó Germán Lorente a los **recetarios de taller**, de los que tan sólo posee un único ejemplar, si por ello entendemos los "doce cuadernillos de estampas y de principios del arte", alusión probable a los bien reputados ejercicios de dibujo de García Hidalgo (de 1693), aunque también pudieran ser sueltos de Villafranca o Ribera. En relación con ello se encuentra el libro arriba citado de la "simetría del hombre", donde estarían reproducidos dibujos con las proporciones del cuerpo humano.

Es posible que los dos libros de Pacheco citados en el inventario correspondan al *Arte de la Pintura*, con lo cual nuestro pintor pudo contar con abundante información sobre su arte y en especial los temas iconográficos, pero también todo el material preciso para ayudarle a concebir su profesión como un Arte. Concepto que pudo afirmar mediante los *Discursos Apologéticos* de Juan de Butrón, de los cuales poseía un ejemplar. Este panegírico acerca de la cualificación de la

pintura como Arte se encuentra en casi todas las bibliotecas sevillanas del momento, y sobre todo en las de los pintores y demás artistas.

Entre los **modelos iconográficos y formales**, en materia de retrato, hay que referir los *de la Casa de Alemania*, y los *de los pintores insignes*. En el primero estarían recogidas las representaciones de monarcas de la dinastía austríaca, a la manera de la tradicional iconografía extraída de la medallística. El segundo título lo mismo podría estar aludiendo a una obra al modo del *Libro de Retratos de Ilustres y Memorables Varones* de Pacheco, o a una recopilación de estampas. De la gran variedad de temas históricos que nuestro pintor pudo haber elegido para su biblioteca, tan sólo obtuvo *las batallas del reinado del Maestre*, crónica de la que no he logrado saber más⁶. La *historia de Alejandro* está compuesta por diversas estampas sueltas, basadas en las pinturas que con dicho motivo pintara Carlos Lebrun para Luis XIV⁷.

De emblemática tiene el tratado de Horacio. También hay que citar dentro de este apartado dos libros de historias sagradas, enriquecidos tal vez con estampas.

La parcela temática más extensa de la biblioteca es la dedicada a los **libros religiosos y de devoción**. En primer lugar, los de la Madre Agreda, sin duda el más popular de los devocionarios de la época. Su interés para el maestro se pone en cuestión, pues ni tan siquiera lo ha estrenado –quizás por ser de compra reciente–. Es un libro "de mesilla de noche", lo mismo que los otros cuatro tratados de espiritualidad, a saber, el del *Paso del Jordán de la Muerte*, los de San Bernardo y San Francisco de Sales –sin identificar– y el del padre Nieremberg, *de lo temporal y eterno*. Por último, otro significado tiene el alega-

to del padre Posadas contra el doctor Molinos, en defensa de la ortodoxia católica y contra el "molinosismo" —o "quietismo"—⁸.

Por último, queda citar las obras de **creación literaria**. La escueta información vertida en el documento tan sólo permite conocer un libro de Quevedo, del que admeás ni tan siquiera puede saberse el título. Esta es una circunstancia habitual en las pocas bibliotecas conocidas de artistas. Los libros son un bien escaso y por tanto hay que ahorrar gastos, eligiendo con cuidado aquellas obras más precisas.

Junto al texto de Quevedo hay que referir —en expresión del notario—, un *vocabulario*, que, según entiendo, puede ser una gramática, quizás la de Nebrija, o un diccionario de la lengua española, en cuyo caso el más común es el de Covarrubias.

Esta selección bibliográfica realizada por el pintor como respuesta a una lógica necesidad de información y apoyo gráfico, tiene por último un complemento imprescindible, una importante colección de unas seiscientas estampas, "de diferentes casos históricos, pañes, batallas, flores, pájaros y animales".

Nuestro artista conocí algunas fuentes flamencas y francesas, eso al menos se desprende de los títulos incluidos en la relación que a continuación veremos. Se advierte, no obstante, la ausencia de obras básicas, de tratados tanto de pintura como de arquitectura fundamentales, y en cambio la posesión de otras obras más raras. Ello no obstante puede explicarse por el sistema de recopilación de los libros, nada sistemático y según se brinda la oportunidad. El hecho de poseer las estampas de la *Historia de Alejandro*, que le regalara, como es sobradamente conocido, la reina, da indicios de cuál pudo ser el momento y el medio de conseguir parte de los libros y

estampas.

LOS LIBROS

Primeramente dos libros de a media vara que contienen la lonja de Asttardan, adquittettura, uno en pergamino y otro en ttablas doradas.

No conozco libro alguno de estas características en las bibliotecas sevillanas de la época. Por referir el contenido y no el título, hay que entender que se trata de una obra estampada de arquitectura holandesa, del tipo de la anónima *Description of the Cityhouse of Amsterdam, with an explanation of the emblematical figures, painting, and images...*⁹

Yttem un libro de a más de media vara, retrattos de la Casa Alemania.

De la casa de Alemania son los emperadores Carlos V y su hermano Fernando de Austria, los mismos que figuran en el título de un libro de gran formato, realizado por Huberto Goltzius, que circuló por Europa con mucho éxito. El título completo es: *Los vivos retratos de todos los emperadores, desde Julio César hasta el emperador Carlos V y D. Fernando, su hermano: sacados de las más antiguas monedas...*, en Amberes, por Egidio Coperino, 1560. En formato de folio mayor, coincidente por tanto con el que encabeza este párrafo¹⁰.

Yttem un libro de a ttres quarttas, las vattallas del reinado del Maesttre.

No he logrado informarme acerca de esta obra. Por el título no es posible concretar su contenido. Podría tratarse de una de tantas relaciones históricas que proliferaron durante los siglos XVI y XVII en nuestro país, cuyo valor en este caso es meramente anecdótico.

De estar estampada adquiriría un mayor interés, al ser potencial objeto de imitación. No como hipótesis arriesgada, sino a modo de ilustración, por ser uno de los escasos ejemplos conocidos de batallas en el área andaluza, quiero recordar las que jalonan la historia de la familia Gutiérrez de los Ríos, señores de Fernán Núñez. Precisamente, el tercer conde de esta localidad (nacido en 1644) ostentó, entre otros importantes títulos, el de Maestre de Campo de las Costas de Andalucía¹¹.

Yttem otro libro ynttitulado las fachadas del rey de Franzia.

Al contrario que las demas entradas bibliográficas, en ésta el escribano opta por dar el título en lugar de la descripción. Sin responder exactamente a este título, pero muy en consonancia con el contenido, podríamos considerar la obra de Gabriel Perelle: *Délices de Paris y Délices de Versailles*, donde se reproducen las fachadas de los más notables edificios de la capital francesa. Y también la de Jacques du Cerceau el Viejo, titulada *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579), posiblemente conocida en Sevilla¹².

Yttem un libro de media vara, los retrattos de los pintores ynsignes.

De nos ser porque el libro de Pacheco con la descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones quedó inédito hasta la edición de fines del XIX realizada por José María Asensio, podría pensarse que el escribiente lo había citado de manera errónea.

No obstante, a falta de esta hipotética vinculación, existen diversos ejemplos que permitirían establecer una relación más adecuada. En la biblioteca de Domingo Martínez existía precisamente un tomo con 132 estampas "retratos de todos los pintores célebres"¹³.

Yttem un libro de media vara que ttratta de varias cosas.

El gran formato y la variedad de contenido —misceláneo, según entiendo la expresión "varias cosas"—, me permite pensar en una selección de estampas o textos acompañados por las mismas.

Yttem dos libros de historias sagradas y emblemas de Orazio.

No creo necesario justificar el interés de los libros de Historia Sagrada en nuestra ciudad. Las ediciones de éstos fueron abundantes. Muy próxima cronológicamente al inventario de Lorente es la obra francesa de Sieur de Royaumont, concocida en alguna biblioteca madrileña y que podría haber llegado a Sevilla en el equipaje real¹⁴. Con el mismo origen se encuentra la *Histoire de la vie et passion de nostre saveur Jesus Christ* (París, 1663 ó 9)¹⁵.

Sé de dos ediciones de los emblemas de Horacio: *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (Amberes, Lisaerts, Lisaerts, 1612, en cuarto)¹⁶; también: *Qvintvs Horativs Flaccvs ab omni obscoenitate pvrgatvs. Ad vsvm Collegiorvm Societatis Iesv. Aldi Manvtij de metris Horationis*, en Madrid, Tipografía Regia, 1645, en 8^o¹⁷.

Yttem ottros dos libros de paíces de a tterzia, enttabillados.

Bajo esta denominación el notario puede estar refiriéndose lo mismo a descripciones paisajísticas como a la recreación de espacios urbanos.

Yttem un libro de prespecttiuas de a tterzias, y otro de los ttrajes de ttodo el mundo.

Los libros de perspectiva más populares en estos momentos son los de Euclides: *Perspectiva y especulación*, traducido al castellano por Pedro Ambrosio Ondériz, Madrid, 1585, en 4º; y de Samuel Marolois: *Opticae sive Perspectivae...*, Amsterdam, 1633.

El único libro que conozco cuyo título se aproxima a la segunda referencia del escribano es muy tardío, *Colección general de los trages que usan actualmente las naciones del mundo descubierto*¹⁸.

Yttem un libro de la simetría del hombre.

En la comprensión de este título caben dos opciones, o bien ceñirse al enunciado del mismo literalmente, o bien descifrarlo a partir de la interpretación del posible contenido. Si optamos por los primeros podríamos traer a colación el título de un obra, no consignada en ninguna de las bibliotecas sevillanas del momento publicadas, pero que utilizó ampliamente Pacheco en su *Arte de la Pintura*, se trata de: *Della Simmetría dei Corpi Humani*, editado en Venecia en 1591, y realizado por Durero¹⁹.

Tomando por el otro camino, el más lógico, creemos posible que se trate de algunos de los tratados de anatomía usuales en el XVII y aún en el XVIII, tal vez el del vesaliano Montaña, la *Anatomía del cuerpo humano*²⁰, o, mejor, el de Juan Valverde de Hamusco (*Historia de la composición del cuerpo humano*, Roma, 1556), el más conocido en su época. O, por qué no, el muy divulgado tratado de Arfe, cuyo segundo libro (que trata de la proporción y medida particular de los miembros del cuerpo humano...) está dedicado a la anatomía humana²¹. En el XVIII salen a la luz otros estudios de anatomía, también ilustrados²².

Es posible que, conociendo las buenas relaciones del pintor con la Corte, fuera el libro de Gerard Audrán, *Les proportions du corps humain* (París, 1683).

Yttem doze quadernillos de estampas y de prinzipios del arte.

Podrían ser cualquiera de las "cartillas" o recetarios recomendados para el aprendizaje de los rudimentos del dibujo o bien como repertorio auxiliar del maestro. Especialmente conocidos son los de Ribera²³ y los de García Hidalgo²⁴.

Yttem una hitoria [sic] de Alexandro, estanpas suelttas.

Se trata tal vez de láminas sueltas extraídas de las *Oeuvres* de Girard Audran²⁵.

Yttem de diferentes casos históricos, paizes, battallas, flores, pajaros e animales, dibujos maiores, menores, unos largos, otros angosttos, y de ttoda calidad, hasta seiscientos poco más o menos.

Es una lástima que no tengamos de esta colección más datos que los aportados por la descripción notarial. De cualquier modo en tanto no se conociera mejor la producción del pintor este material tan sólo serviría para hacer conjeturas sobre un arte que, además, hubo de ser de contenido esencialmente religioso. Le Pautre, Perelle, Callot y Tempesta, estarían entre los autores de dichas estampas. Precisamente, en alguno de los *trampantojos* de Lorente aparecen referencias visuales a estas láminas, asegurando por ejemplo la presencia de grabados de Tempesta.

Yttem de historias sagradas, los de la Madre Agreda, que son sinco, entablillados, sin estrenar, de a quartta.

Es prácticamente imposible desentrañar esta alusión a las "Historias Sagradas", dada la abundancia de títulos existentes en las bibliotecas sevillanas del momento. En cambio, puede reconocerse con facilidad el popular libro de la Madre Agreda, *La mística ciudad de Dios*, en tres tomos.

Yttem un libro de a media vara, Passo del Jordán.

Se refiere al libro de espiritualidad católica titulado *Passo vigoroso del Jordán de la muerte*, de Fuente, de un tomo en folio²⁶.

Yttem dos libros de a tterzia, el uno de San Bernardo y el otro de San Francisco de Sales.

De San Bernardo hay una crónica escrita por Montalvo, que se ha podido hallar en una biblioteca sevillana²⁷. También hay noticias de la localización, en otras colecciones, de títulos relacionables con los libros de Lorente: *Berdaderos Entretenimientos del Señor San Francisco de Sales*²⁸, *Introducción a la vida devotta, Cánticos Espirituales, Práctica de amor de Dios*²⁹, escritos por el santo, o *Padre espiritual de San Francisco de Sales*, de Ubillas³⁰.

Yttem un libro de a tterzia, el padre Possadas contra el doctor Molinos.

Se trata del libro: *Triumphos de la Castidad, contra la Luxuria diabólica de Molinos, que ofrece a las almas el M. R. P. Presentado Fray Francisco de Possadas*, Impreso en Córdoba, por Diego de Valverde y Leiva y Asisclo Cortés de Ribera, 1698³¹.

Yttem unos libros de temporal y eterno, y de Quevedo, y otros casos.

Juan Eusebio Nieremberg publica en 1640

su tratado *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la Eternidad, postrimerías humanas, y principales Misterios divinos*. Primera edición, en Madrid, por Marfa de Quiñones³².

Por "Quevedo y otros casos"-quizás entienda el escribano textos de literatura. De Quevedo fue muy popular su descripción del Parnaso.

Yttem un vocabulario y un libro de matemáticas.

Entre los vocabularios más corrientes del momento se encuentran el de Nebrija³³, y el *Tesoro de la lengua castellana*, de Sebastián de Covarrubias, de 1611.

El libro de matemáticas más usual a lo largo del siglo es el de Juan Pérez de Moya: *Libro de cventa, que tracta de las quatro Reglas generales de Arithmetica, practica, por numeros enteros, y quebrados, y de reducciones de monedas destos reynos de Castilla, con vn razonamiento sobre la misma facultad...*, Toledo, 1554, en 8^o³⁴. Otros autores: Euclides, Ciruelo, López de Corella, Muñoz, Díez Freyle, Cardillo, Besson, Berenguer, Stafford, Semple, Enríquez, Caramuel, Cruz, Ulloa, Tosca, Bellidor.

Yttem tres libros del arte de Bruttón y de Pacheco.

De los tres libros uno de ellos es el de Juan de Butrón: *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos*, Madrid, imp. Luis Sánchez, 1626.

Los otros dos, escritos por Pacheco, han de corresponderse con los del *Arte de la Pintura*, editado en Sevilla por Simón Fajardo (1649).

En conclusión, creo que la biblioteca estudiada responde en su gestación a un interés informativo básico. Ni la formación ni la especulación encuentran cabida en ella. Nuestro pintor, personaje pragmático, logró hacerse con un elemental conjunto de datos y noticias para el ejercicio de su arte. Falta una representación de los grandes tratados de pintura y arquitectura presentes en muchas de las bibliotecas ya publicadas. Ni Vignola, Alberti, ni quizás, lo que es más significativo, el tratado de Pozzo. También es notable la ausencia del tratado de Palomino, por no citar otros más antiguos.

II. LAS PINTURAS.

No es especialmente grande la colección de pinturas que Lorente posee en la fecha durante la que se efectuó el inventario, sin embargo, sí resulta interesante por su variedad. De ella es de destacar, ante todo, el elevado porcentaje de obras de carácter profano³⁵, sobresaliendo por su número las de origen extranjero. Con esta condición cita el notario la representación de *una música* (de 3 varas y media), y once *países* (cinco de 2 varas y media y seis de vara y cuarta). Junto a ellos cabe mencionar otras piezas reseñadas como flamencas y aquellas otras de las que no consta el origen, pero por su soporte en cobre ha de suponerse tal procedencia. Hay dos lienzos de vara y media, *de recreaciones de Flandes*, y ocho cobres—o "chapas"—, siete de una vara (dos con moldura de talla, y las demás con marco de ébano), cuya temática no ha trascendido, y un cuadro de las *tres Gracias en ninfas* (de vara y cuarta).

Con el mismo carácter profano hay más pinturas en la colección: una serie integrada por once lienzos (de vara y cuarta) con la *historia de Gonzalo Bustos de Lara*, otra de

siete perspectivas (de 2 varas y media), los *tiempos del año* en cuatro lienzos (vara y cuarta), un *retrato* de personaje anónimo (de vara y media), la representación del *Ginecio* (de dos varas), cuatro *bodegones*, cuatro *fiestas de toros y cañas* (de vara y media), y *dos cabañuelas* (de vara); también hay que anotar las dos láminas (de vara y cuarta) de países, y cuatro más con la historia del *Hijo Pródigo* (de poco más de a tercia). El resto del inventario lo componen los cuadros de temática religiosa, destacando en número un conjunto de *santos* sin identificar, nada menos que veinticinco obras (siete de dos varas, ocho de vara y cuarta, y seis láminas de una vara), y el de *las Vírgenes*, de las cuales hay seis "chiquitas" (el resto de una vara). Figuran en la relación asimismo seis lienzos de la *vida de Nuestra Señora* (de pequeño formato), y otros de la de *Cristo* (de vara y cuarta), "bosquejados", y *cuatro ángeles* (de dos varas y cuarta). Formando pareja se encuentran la *Encarnación* y la *Concepción* (ambas en láminas), *Señora Santa Ana* y la *Virgen* (en óvalos de reducidas dimensiones), *San Juan* y otra *Virgen* (de una vara). Hay una *imagen del Rosario con San Juan*, un *Santiago* (de tres varas menos cuarta), representaciones de *San Pedro*, *Santa Bárbara*, *San Sebastián* (de dos varas y media), *el Nacimiento*, y por último *una Pastora con San Antonio* y *Santa Gertrudis* (de una vara). Con relación a la tarea que entonces tiene iniciada el pintor merece hacer notar que los pequeños lienzos de la *vida de Cristo* estaban "bosquejados", y junto a ellos poseía veinte molduras con sus lienzos imprimados, de las cuales quince formaban parte del mismo lote (de poco más de media vara), y el resto diferenciadas por sus dimensiones (3, 2 1/4, 1 1/4, y 3/4 varas). También da noticias el inventario de la exis-

tencia de una "porción" de lienzos imprimados y bastidores de madera³⁶.

El interés de Lorente por las descripciones de paisajes, así como por las perspectivas, queda patente a la vista de la colección de pinturas, de igual manera que ya se viera con los libros³⁷. En 1756 todavía posee seis de las perspectivas y son adscritas a "Giuliano Romano", autor del que no se ha podido confirmar la personalidad, aunque sí el origen italiano³⁸.

En un ambiente urbano —tal vez en Sevilla— tienen lugar, con seguridad, las cuatro *fiestas de toros y cañas*, descripciones de un espectáculo muy popular en nuestra ciudad en la modernidad.

Es una pena que no describa el notario el contenido de los cobres, lo mismo que no haya sido más explícito con las *recreaciones de Flandes*. Por suerte, el documento de 1756 aporta más datos sobre dos de las chapas, las que están enmarcadas con molduras de talla, atribuidas entonces a Simón de Vos y descritas como "casos jocosos"³⁹. Lorente se sintió atraído también por esta pintura de género. Los únicos testimonios conocidos así lo aseguran⁴⁰.

El contenido de los cuatro lienzos con los *tiempos del año* se conoce bien por la serie que Francisco Barrera pinta en 1638. Nueva-

mente descubrimos en ellos precedentes del norte de Europa⁴¹, al igual que en las llamadas *cabañuelas* o cabañas, posibles reducciones al paisaje del tema del ermitaño.

Pueden ser obras suyas los once lienzos en los que se narra la *historia de Gonzalo Bustos de Lara*, personaje mítico de nuestra historia medieval. Hasta el momento no conozco otra serie similar en Sevilla, tan sólo sé del retrato que Zurbarán le hizo, y que se encuentra en una colección privada local⁴².

Por lo que respecta a las pinturas de tipo religioso creo sumamente interesantes las cuatro láminas con la *historia del Hijo Pródigo*, vinculables a la producción de Murillo⁴³. Por su tamaño, soporte y número coinciden con las atribuidas a este pintor incluidas en las dos series del Prado y de Standish⁴⁴. Otro grupo de pinturas, del que tenemos la seguridad que es obra suya, es el formado por los "seis liencitos de a vara y quarta de vida de Cristo, bosquejados". Réplicas indudables de los que pintó Lorente dados a conocer por Milicua, seis cuadros con las mismas dimensiones que los del documento, aunque fechados en 1733⁴⁵.

El Santiago puede corresponderse con el que consta en el documento de 1758 como atribución a Herrera⁴⁶.

NOTAS

- (1) El propio Ceán recuerda cuánto agradó a la reina el trabajo del pintor, y cómo en premio le regaló unas estampas de Le Brun. Para mayor información véase el libro de Aurora León: *Iconografía y fiesta durante el lustro real: 1729-1733*, Sevilla, 1990, en especial el capítulo 3º.
- (2) Fernando Quiles: *Noticias de pintura (1700-1720)*, t. I. de las "Fuentes para la Historia del Arte Andaluz". (Sevilla 1990), pág. 136.
- (3) El conde del Aguila decía de él que "dióse como todos los de su tiempo, a copiar e imitar a Murillo, pero también que era extra-

vagante en las actitudes de sus figuras y caracteres. No pudo sustraerse en la copia de Murillo, como sus contemporáneos, pero al mismo tiempo, siguió otros derroteros creativos.

- (4) Vid. Ana M^a Aranda Bernal: "La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII". *Atrio*, 6 (1993), pp. 63-98. El documento que ahora se publica se localiza en: Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, oficio 1, libro único de 1738, fols. 130-132.
- (5) *Libro de Prespectiba de barios Autores con barias Reglas, curiosidades y Juguettes Particulares. Reduzido de latin y de Otras Barias Lenguas A Romance*. Con la apostilla añadida a la portada "Y nuevamente copiado a la Letra por Don Manuel Joseph Ximenez para Don Alonso Miguel de Tourar, en 30 de Nouiembre de 1713". Vid. Ramón Gutiérrez: "El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636). Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XXII (Granada, 1991), pp. 41-62.
- (6) Sabido es lo importante que fueron durante los Siglos de Oro las batallas como objeto de representación en la pintura. Encuentros concretos entre distintos ejércitos que eran descritos al detalle por los pintores, como crónicas fidedignas de sucesos que adecuadamente tratados sirvieron como propaganda a los distintos gobiernos. La monarquía española promovió la producción de series sobre los éxitos de las armas españolas. Dichas representaciones, no obstante, no llegaron a tener la importancia que la escuela holandesa le otorgó. Tampoco llegó a cuajar el "modo holandés" de representación, con amplios paisajes y numerosas tropas en movimiento. En nuestro país los pintores describieron las distintas escenas con menor desarrollo; igualmente las batallas acaban tomando parte de cuadros religiosos. De cualquier modo las escasas representaciones de la batalla campal fueron auténticos alardes técnicos, comparables a los de las descripciones urbanas con amplias perspectivas y abundantes personajes.
- (7) Si no se equivoca Ceán Bermúdez estas estampas fueron un regalo de la reina. Juan A. Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800), t. II, pág. 182.
- (8) Doctrina rayana en formas jansenistas. Miguel Molinos defendió estas ideas a través de su *Guía espiritual*, de la cual el arzobispo Palafox patrocinó una edición. La inquisición atajó esta segregación del credo católico con la condena de Molinos y sus más inmediatos seguidores en 1687. Cfr. J. I. Tellechea Idígoras: *Moliniana. Investigaciones históricas sobre Miguel Molinos*. Madrid, 1987.
- (9) Editada en 1738. Julius Schlosser: *La literatura artística*. Madrid, 1981, 2^a ed, pág. 414. Rubens tiene una serie de estampas sobre fachadas de edificios, de las que la Academia de San Fernando de Madrid poseyó parte, como figura en el recuento realizado por encargo de Juan Domingo Olivieri: "Mas 25 Estampas de *Pablo Rubens*, que representan la Galería de Lusembergo con su marco y bastidores..." "Noticia individual de las estampas originales, modelos de yeso, libros, y otros papeles instrumentos, y demás géneros necesarios, que he comprado con destino para la Academia de escultura, pintura, y arquitectura, y para el estudio de los principiantes profesores, y dilectantes en una, y otra clase, con el precio, número y autores de todo, que es como sigue..." en M^a Teresa Tárrega Baldo: "Completo y formal inventario de cuanto don Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de

- Bellas Artes de San Fernando". *Academia*, nº 43 (Madrid, 1976), pp. 5-22; ref. en la página 12.
- (10) Ana M^a Aranda Bernal: "La biblioteca de Domingo Martínez...", op. cit., nº 36.
- (11) Cf. M^a Angeles Raya Raya: "Una serie de Dibujos Barrocos de los Condes de Fernán-Núñez". *Apotheca*, nº. 1 (Córdoba, 1981), pp. 137-160.
- (12) Vid. Anthony Blunt: *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*. Madrid, 1973, págs. 147-152.
- (13) Ana M^a. Aranda Bernal, op. cit., pág. 85.
- (14) Fábrica Nacional de Moneda y Timbre: *Del Rey. Libros de un grabador del XVIII*, Madrid, s. f., pág. 113. No obstante, el talante religioso de los autores, Le Maistre y Fontaine, practicantes jansenistas, pudo haber obstaculizado su difusión en nuestro país.
- (15) Ibidem, pág. 97.
- (16) Palau, 116119.
- (17) Palau, 116120.
- (18) Con dibujos de d. Antonio Rodríguez. Madrid, 1799. Cf. Claude Bedat: "La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, nº 25 (Madrid, 1967), pág. 264.
- (19) Pacheco, p. 358.
- (20) Bernardino Montaña de Monserrate: *Libro de la anatomía del hombre*, 1551, ed. facs., Madrid, 1973. Sanz y Dabrio, op. cit., pág. 125.
- (21) "Bien es verdad que Juan de Arfe, insigne platero, osó en nuestra lengua a dar principio a alguna parte deste intento, en el Libro que escribió de *Comunesuración* (imitando algo de lo que el Príncipe de la Pintura, Alberto Durero, escribió de *la Simetría del cuerpo humano*, tan doctamente y con tanta variedad y abundancia, pues trata de güesos, anatomía y músculos y de otras proporciones de animales), pero parece que abraza a Escultura y Pintura, y no fue su intento tratar más que lo perteneciente a su profesión". Francisco Pacheco: *El arte de la pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990, pág. 57. Véase, Luis Alberti López: *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*. Madrid, 1948.
- (22) Martín Martínez: *Anatomía completa del hombre*, Madrid, 1728; M. de Porras: *Anatomía galénico moderna*, Madrid, 1715. Vid. Antonio Gallego: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1990, p. 206.
- (23) En la biblioteca de la Academia cordobesa: "Veinte y tres quadernos de la Cartilla de principios de Josef Riuera, llamado el Españolito". Juan Aranda Doncel: "Un proyecto ilustrado en la Córdoba del siglo XVIII: La Escuela de Bellas Artes del Obispo Caballero y Góngora". *Apotheca*, 6-1, 1986, pp. 33-50.
- (24) *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*. Madrid, 1693 (hay edición facsímil, Madrid, 1965). Vid. Ana M^a. Aranda Bernal, op. cit., pp. 88-89.
- (25) *Oeuvres* que se encuentran enriquecidas con 28 estampas, de las cuales 5 representan los triunfos de Alejandro, realizados por el propio Audran y por Edelick (cuatro corresponden al primero y uno al segundo). Claude Bedat: "La biblioteca...", op. cit., pág. 20. Por otro lado, la serie pictórica de las *Bata-*

llas de Alejandro Magno está formada por cinco cuadros realizados por Carlos Lebrun, para ensalzar la figura del monarca, Luis XIV. Está compuesto por "La Reina de Persia a los pies de Alejandro Magno" o "La Tienda de Darío" (1660), "El paso del Granico" (1663), "La batalla de Arbelas" (1665), "Alejandro y Poro" o "Poro herido" (1666), y "La entrada de Alejandro en Babilonia" (1667), reproducidos por los grabados de Edelinck, Drevet, Audran, etc. Asimismo, a imitación de esta empresa, por encargo de Felipe V e iniciativa de Juvara, se realizan "Las Hazañas de Alejandro", en el Real Colegio de Alfonso XII del Escorial, compuestas por "La entrada de Alejandro en el templo de Jerusalén", de Sebastián Conca; "La familia de Darío a los pies de Alejandro", del Trebisano, "Alejandro premiado a sus generales y oficiales", de Francisco Feiranseu, "Alejandro ordenando la construcción de la ciudad de Alejandría", de Plácido Costanzi, "La liberalidad de Alejandro con Apeles", de Donato Creti, "Alejandro triunfador", de Juan Bautista Pitoni, "Alejandro vencedor de Darío", de Francisco Solimena, "Alejandro vencedor de Poro", de Van-Loo, de 1735? Es un pretendido intento de reproducir las hazañas del monarca español.

- (26) Vid. M^a Jesús Sanz y M^a Teresa Dabrio: "Bibliotecas...". *Archivo Hispalense*, 1977, pág. 132.
- (27) *Crónica de San Bernardo*. Sanz y Dabrio, op. cit., pág. 125.
- (28) Sanz y Dabrio, op. cit., pág. 119.
- (29) Idem, pág. 119.
- (30) Idem, pág. 153.
- (31) Libro en cuarto. Antonio Palau y Dulcet: *Manual del librero hispanoamericano*, Bar-

celona, v. a., ns. 233910 y 233911.

- (32) Palau, p. 48, n^o 190834. Otras ediciones: Sebastián Cormellas, Barcelona, 1646; reimpr. Madrid y Amberes, 1646, Lisboa, 1653, Madrid, 1654, 1659, 1662, 1665, Lisboa, 1665, Barcelona, 1670, Madrid, 1675, Valencia, 1675 y 1685, Barcelona, 1667, Evora, 1678. Edición sevillana de Juan Vejarano, 1683 y Lucas Martín de Hermosilla, 1696. Con estampas y enriquecida, Amberes, 1684.
- (33) "Un tomo grande de a folio "Bocabulario de Antonio de Nebrija"... M^a. Jesús Sanz y M^a Teresa Dabrio: "Bibliotecas sevillanas del período barroco...", p. 119, doc. 1, biblioteca de D^a. Ignacia Salcedo.
- (34) Palau, 221698. Del mismo autor son: *Tratado de Mathematicas en que se contienen cosas de Arithmetica, Geometria, Cosmographia, y Filosofia natural. Con otras varias materias, necesarias a todas artes liberales, y Mechanicas*. Alcalá de Henares, 1573, en fol. (Palau, 221702). *Obra intitulado Fragmentos Mathematicos En que se tratan cosas de Geometría y Astronomía, y Geographia, y Philosophia natural, y Sphera, y Astrolabio, y Nauegacion, y Reloxes*, Salamanca, 1568, en 8^o (Palau, 221730).
- (35) Y más si se considera que el estudio de la generalidad de las pinacotecas hoy en día conocidas revelan el interés por el tema religioso entre los coleccionistas particulares. Valga a modo de ejemplo el estudio de M^a Jesús Sanz y M^a Teresa Dabrio: "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artíficas". *Archivo Hispalense*, 176 (1974), pp. 89-148. Tras el estudio de importantes inventarios de los tres primeros años del siglo, las autoras del artículo señalan que "en lo relativo a los temas, podemos decir que son religiosos en el no-

- venta por ciento de los casos..." (Pág. 95).
- (36) Todo permite hacer conjeturas sobre el ritmo de trabajo de Lorente Germán, apresurado y fructífero. Produce con celeridad y, como es la tónica habitual durante esta época, en cantidad. Cuadros pequeños de devoción al alcance del público menos exigente y grandes formatos para promotores religiosos. Vid. Ana M^a: Bernal "Obligaciones de lienzos de Bernardo Germán Lorente para la Cartuja de Jerez" *Atrio*, 1 (1989), p. 125-126.
- (37) Es natural, en una época en la que adquiere un desarrollo inusitado, a impulsos sobre todo de la tradicional descripción de los distintos actos festivos organizados en la ciudad en distintas fechas. El Corpus, la Semana Santa, o bien las convocatorias periódicas en homenaje a la monarquía (nacimiento y muertes sobre todo), en especial el recibimiento de la Corte en nuestra ciudad. Esta tradición gráfica arranca ya del siglo anterior, durante el cual fue una práctica corriente, al menos en el ámbito cortesano, plasmar actos públicos. En el mismo siglo XVII trabajaron importantes pintores de perspectivas, como Cieza, Collantes o Gutiérrez, todos ellos de la escuela madrileña. A distancia hay que citar en nuestra ciudad a Lucas Valdés.
- (38) Josefa Mata Torres: "Nuevos datos sobre Bernardo Lorente Germán". *Archivo Hispalense*, nº 0, pág. 217.
- (39) Josefa Mata Torres, op, cit., pág. 218.
- (40) Luis Quesada ha dado a conocer dos lienzos pertenecientes a una colección particular de Madrid, en que sendos grupos familiares aparecen comiendo melón y sandía. Vid. *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla, 1992, pág. 69.
- (41) Este tema tiene su versión en tapicería. André Felibien: *Les quatre éléments peints par Mr. Labrun et mis en tapisseries pour Sa Majesté*, París, 1665; *Tapisseries du Roi, ou sont representez les quatre elements et les quatre saisons*, Paris, 1670.
- (42) El retrato de Gonzalo Bustos de Lara fue ubicado por Guinard en la colección de don Joaquín Albarrán. Vid. Paul Guinard: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. Paris, 1960, pág. 573. El mismo pintor, parece ser, interpretó la imagen de su hijo Diego Bustos de Lara –uno de los populares infantes de Lara– en otro cuadro que perteneció a la colección Arias de Saavedra y que Guinard localizó en la del conde de Gomara (id., pág. 278, nº 572). Otto Vaenio preparó una *Historia de los siete infantes de Lara* con estampas de Tempesta (Amberes, Lisaert, 1612).
- (43) Y a su vez por esta vía con Jacques Callot.
- (44) Diego Angulo: *Murillo*, II, pp. 25 y 347.
- (45) José Milicua: "Bernardo Lorente Germán: El retrato del infante don Felipe". *Archivo Español de Arte*, 136 (Madrid, 1961), pág. 316.
- (46) Mata, op, cit., pág. 219.

RETABLOS Y ESCULTURAS SEVILLANOS EN ALMONTE

Datos sobre el arte en
un centro artístico
terciario durante los
siglos XVII y XVIII

Francisco J. HERRERA GARCÍA y
Fernando QUILES

ATRIO 7 (1995). Págs. 45-56

I. Introducción

El análisis conjunto de los centros artísticos del área geográfica abarcada por el antiguo Reino de Sevilla, que comprendía la mayor parte de Andalucía Occidental y una porción del sur de Extremadura, es una tarea aún por abordar, para ello no cabe duda que debe profundizarse en la investigación de todo tipo de archivos, que nutra con nuevos datos el panorama artístico sobre todo de los centros secundarios y terciarios. Interesa por tanto avanzar en el estudio de las interrelaciones que se establecen entre un centro de primer orden como es la capital, Sevilla, eminentemente productor y distribuidor, cuya actividad se deja sentir en los rincones más apartados de su área de influencia, para en ocasiones sobrepasar esos límites, así como el papel desempeñado por los centros secundarios, dependientes del primero y a su vez productores para una comarca, y los terciarios, consumidores de ambos las más de las veces, pero dotados de algunos talleres que satisfacen una demanda poco exigente, emanada del propio núcleo o de las localidades vecinas. Unido a ello hay que considerar el desplazamiento de los artistas en busca de trabajo, cuando la abundante oferta en la capital o en los centros secundarios, obliga a ello y por otra parte el hecho de los artistas afamados que reciben encargos desde lugares distantes, sin necesidad de alejarse de su domicilio habitual.

Todo ello hay que abarcarlo en un contexto económico y cultural que tenga en cuenta los centros administrativos y de poder característicos del Antiguo Régimen: realengo y señorío, órdenes religiosas, universidades, arzobispado, centros de destacada actividad económica comercial, etc., factores todos ellos

que condicionan la producción y el mercado artístico¹. Aspectos de los que se deriva la movilidad de los artistas que no siempre se debe a una desesperada búsqueda de fuentes de ingreso, sino también a la necesidad de inspeccionar proyectos, como ocurre en Sevilla con los arquitectos diocesanos², instalar obras, caso de los retablistas, incluso la emisión de informes sobre proyectos acometidos por colegas de oficio. Quizás sean los ingenieros militares entre quienes se detecta una mayor disposición a viajar, atendiendo órdenes muchas veces debidas a la propia Corona.

El campo de la arquitectura de retablos y la escultura se presta como ningún otro a este tipo de análisis, pues en él se detecta, al contrario de la arquitectura religiosa, muy vigilada por la autoridad Arzobispal, la capacidad productora de los centros y el desplazamiento de artífices bien para formalizar documentalmente el contrato de obras, para instalarlas o para procurarlas, cuando no queda otra alternativa. Almonte nos ofrece una interesante visión del comportamiento de un centro de categoría terciaria, relativamente cercano a la capital, de la que se nutre cuando las finanzas lo permiten, y cuando no acude a los escasos y elementales talleres locales y comarcales. Veamos una serie de ejemplos referidos a los siglos del Barroco, desaparecidos en su totalidad.

II. Retablos y esculturas del XVII.

Dejando a un lado los antecedentes medievales y renacentistas³, más desconocidos que irrelevantes, hemos de comenzar nuestro estudio con un tallista sevillano no muy representativo pero sí prolífico, Matías Fernández Cardoso, quien el 8 de octubre de 1653 se



Manuel de Escobar. Trazas de cajonería y retablo para la Parroquia de Almonte (1733).

obliga con la fábrica de la Asunción, a entregarle para el día de Pascua de Navidad "...un sagrario hecho y acabado y dorado a toda satisfacción de la planta y forma del de la Yglesia de San Miguel de la Ciudad de Sevilla", por valor de 4.300 reales. Es un buen ejemplo de artista que viaja en busca de encargos y luego regresa a Sevilla para ejecutarlos en su taller, motivo por el cual consigna en el contrato el compromiso de desplazarse a la localidad por su cuenta para montarlo⁴. Esta fórmula le obliga a realizar una gestión

eficaz de sus contratos, ocurriendo que, por ejemplo, en el mismo día firma un nuevo acuerdo notarial para efectuar otro trabajo, esta vez por mandato del presbítero. Se trata "...de hazer un retablo que por su deboción haze al Santo Cristo de la Vera Cruz que está en la Hermita del Señor San Sebastián desta villa, en bruto, de madera, conforme a una planta que hize y queda en mi poder, firmada de ambos..." Queda estipulado en el citado documento que el precio de la obra sería de 3300 reales de vellón, y que el maestro asistiría a la localidad a supervisar el montaje⁵.

***El retablo mayor de la parroquia.**

De ninguna de estas obras hemos logrado saber más, lo mismo que sucede con el retablo mayor de la parroquia, la siguiente empresa que trae a un artista de la metrópoli a la villa. Hoy en día el templo decora a su presbiterio por un templete decimonónico. El retablo por tanto hubo de desaparecer

en una fecha incierta, años e incluso décadas atrás. Ni siquiera conocemos testimonios gráficos o descriptivos del mismo, a excepción de la referencia documental. Por un contrato notarial, dado el 3 de julio de 1673, sabemos que el escultor afincado en Sevilla Salvador Bautista, acuerda con el respaldo del dorador Bartolomé Franco como fiador, la realización de un retablo para el altar mayor, de cedro y borne⁶.

De acuerdo a las corrientes establecidas en la circulación de artistas y obras de artes, y

las condiciones que imponen las mismas, los distintos maestros que pasan por la localidad, casi siempre procedentes de Sevilla, repiten encargos. La escasez de artífices locales y la precariedad de medios en el flujo de unos y otros, exige la vinculación temporal de determinados individuos con la villa. Lo mismo ocurrió con Fernández Cardoso, sucederá con Salvador Bautista, que, al margen de la pieza vista, se obliga el 1 de junio de 1673 a ejecutar "un Jesús Nazareno de la medida del natural" para la parroquia⁷. Esta obra también la desaparecido, probablemente víctima de la turbulenta década del 30. En 1697 compartía su altar con la Virgen de la Soledad en la capilla Bautismal, según consta en una visita pastoral de aquel año, tratándose de dos imágenes de candelero⁸.

*** Bernardo Simón de Pineda.**

Pero no sólo artífices de segunda fila pasan por la localidad, también hay otros de la envergadura del que ahora nos toca citar que dejaron su testimonio particular. El reputado ensamblador Bernardo Simón de Pineda trabajó al menos en dos ocasiones y con una diferencia de poco más de cinco años entre ambas, para la parroquia. Pese a la creciente demanda que reclama sus trabajos, no desdén trabajar para un enclave de la entidad de Almonte. Las finanzas parroquiales se encuentran saneadas y pueden asegurar el pago del retablo, y además cuentan con el aval del mismo arzobispado. Asimismo, las dimensiones del taller del ensamblador, que suponemos amplio, puede responder una clientela amplia y exigente.

Por lo que respecta al cliente, entendemos su postura al contratar al popular arquitecto. Primero para hacer una sillería coral y en segundo lugar el monumento pascual, las dos piezas más relevantes del templo junto al

retablo mayor ya ejecutado. El encargo lleva fecha de 25 de febrero de 1679⁹. Actúa por parte de la fábrica su mayordomo, don Diego Jurado. Está estipulado que el coro estaría compuesto por dieciocho sillas y un postigo, todo de la misma traza que el de la iglesia sevillana de San Miguel, también obra del mismo artífice. La madera utilizada es borne, con adornos de cedro y ceiba, fijándose como plazo para su terminación siete meses —es decir, dándolo acabado a fines de septiembre del mismo año—. Todo ello al precio de 7400 reales. Por último, se determina que el transporte corre por cuenta y riesgo de la parroquia, sin que el maestro deba acudir a su instalación.

*** El monumento del Jueves Santo y su problemática.**

El monumento pascual es un mueble litúrgico que pretende ser una plasmación en madera de un diseño arquitectónico. Por su función es una obra de carácter muy singular, con un significado muy preciso, restringido al ensalzamiento de la presencia figurada del cuerpo del Redentor. Al girar el conjunto en torno a esa presencia divina, recoge un repertorio informativo esencial y específico, ya en forma de esculturas o de pinturas. El programa iconográfico, más o menos denso, es seleccionado con sumo detenimiento, igual que ocurre con el diseño arquitectónico. Precisamente por ello el patrón de trabajo suele ser encomendado a artífices con experiencia en el campo de la arquitectura de retablos.

No hay parroquia que se estime que no haya poseído en cualquier momento de su historia un monumento del Jueves Santo. Hoy en día se conservan pocos ejemplos de este tipo de estructuras, como caso notable citemos el de la Catedral sevillana, que aún puede contemplarse en las fechas indicadas

de la cuaresma. La parroquia almonteña llegó al XVII haciendo uso de un expositor eucarístico muy modesto, algo que en algún lugar fue denunciado como "muy indecente", pero nada parecido a un monumento. Los feligreses hubieron de esperar a la década de los ochenta para ver remediada tan lamentable falta. Concretamente en 1685 el clero parroquial decidió acometer la empresa haciendo el encargo a un artífice sevillano.

Para ello fueron contratados los servicios del maestro José López, bajo condiciones que fueron fijadas ante notario el 1 de agosto de 1685¹⁰. Una semana más tarde, el 8, don Fernando García, representante de la fábrica parroquial, anunciaba su comisión, señalando cómo había de ser el monumento: "conforme a la planta de que hago exhibición, y los beneficiados y curas lo tienen ajustado con José López, maestro y escultor". Nada dice de lo convenido por ambas partes para hacer la obra, y menos aún acerca de la personalidad del artífice. Por nuestra parte sabemos de la dedicación de este individuo a la policromía de retablos, ignorando sin embargo todo lo relativo a la escultura. Como veremos más adelante, quedará de manifiesto cuál era el lugar que ocupaba en el campo de las artes sevillanas, confirmando nuestros datos.

Cristóbal de Guadix, uno de los mejores arquitectos sevillanos contemporáneos, se queja por escrito —el 13 de agosto del mismo año— de un desdichado malentendido, pues en efecto José López es dorador y no escultor. Considera que está cometiendo un grave delito de intrusismo profesional, y manifiesta su malestar por haber ejecutado el dibujo de la planta quien dice "ser maestro escultor, no siendo sino sólo maestro dorador, lo cual es en grave perjuicio de los maestros del arte de escultura y engaño de la misma obra". Con-

cluye pidiendo se dé a cada uno lo suyo, lo "de madera al escultor, y en lo de más al dorador y pintor"¹¹.

Indudablemente surtió su efecto la censura de tan cualificado maestro, al autorizar el Vicario sevillano la subasta pública como era de rigor en estos casos. Durante seis días Marcos de Aguilar, pregonero del Consejo voceó la contrata. Concluido el plazo "se había de rematar a el toque de la campana de las oraciones, a las puertas del Palacio Arzobispal". No hubo ningún postor que bajara de los cinco mil reales "en que lo tenía puesto el dicho Bernardo Simón, así de madera como de embarnizado y dorado". Al fin a él le fue adjudicado el 1 de septiembre de 1685, contando con la presencia como testigo de este acto de un escultor de excepción, Francisco de Cobos.

La fortuna favoreció a la parroquia con la ausencia de otras posturas y la elección de Bernardo Simón de Pineda. Este concertó con el mayordomo de fábricas el diseño y la ejecución de una obra de gran envergadura, la suficiente como para ocupar "todo el sitio y hueco de la capilla mayor", con cuatro varas de alto (3,20 ms.). Que sepamos, no se conserva resto alguno de la custodia, valga como consuelo la somera descripción incluida en el contrato: "Que lo que en el dibujo son pilastras se han de reducir a columnas enteras torneadas, y entre cada dos columnas se ha de hacer de todo relieve un Profeta, compuesto de cabeza y manos de madera o pasta y el vestuario de lienzo". Además poseería do postigos para uso de sacristía y sagrario en los pedestales donde asientan las columnas. Por otro lado, "el arca a donde se ha de encerrar a Nuestro Señor sea en forma de sepulcro, sustentado con una urna adornada de tres ángeles de madera de todo relieve"¹².

José López Chico adopta ahora el papel que le corresponde, el de dorador; pues de su cuenta correría la policromía del conjunto.

El día 23 de abril de 1686 López da los últimos toques al trabajo, y aparte de intervenir en la policromía añade dos ángeles y una imagen pintada de Cristo en el sepulcro, así como una moldura de madera dorada. El remate final ascendió a 50 ducados¹³.

A falta de la obra queda al menos este testimonio escrito que no sólo aportan nuevas noticias a la obra de dos afamados artífices sevillanos, sino también, y tal vez lo más importante, ecos de una polémica que se suscitó a lo largo de toda la modernidad, la de la intromisión de unos artífices en el campo de otros. Contra esta circunstancia, la usurpación de escultores y pintores de la materia arquitectónica, clamaron las más autorizadas voces del momento, pues veían en ello la principal causa de la desvirtuación de los principios arquitectónicos, cada día más perdidos por los complejos derroteros del Barroco. Una de ellas fue la de fray Lorenzo de San Nicolás, a través de las páginas de su *Arte y uso de la Arquitectura*¹⁴.

***Notas sobre el posible taller local.**

Pero no sólo fueron artistas sevillanos los encargados de nutrir la demanda ocasionada por las actividades culturales en la villa. No debemos olvidar que Almonte se integra en una rica comarca, la del Condado onubense, compuesta por otras localidades que, si bien generalmente recurren a la capital, también tuvieron sus talleres propios con los que proveyeron en parte las exigencias de las iglesias de la comarca. Este tipo de artífices que pusieron más empeño que buen saber en la ejecución de los trabajos encomendados, dejaron por la comarca una producción que hoy en día tildaríamos de "popular" en la que se

repetían incansablemente patrones preestablecidos, en especial, por las experiencias artísticas surgidas en la escuela sevillana. Un notable ejemplo es el del maestro ensamblador y escultor Juan de Vera, vecino y activo en Escacena del Campo en los años centrales del XVII. Conocemos tres obligaciones firmadas por este individuo. Las dos primeras llevan fecha del 30 de enero de 1640, cuando se compromete con dos cofradías almonteñas, las de la Soledad y San Sebastián, a restaurar y aderezar una serie de esculturas. En primer lugar, es acuerdo que ha de ocuparse, por orden de Fernando de Abreu, mayordomo de la primera, de "dos hechuras de Cristo, una resucitado y otra muerto en el sepulcro, las dos con sus cabelleras y diademas de hierro dorado, con su barniz al óleo, como si fueran nuevas..." Igualmente doraría la peana y cruz del Resucitado. El límite fue dado para la Cuaresma siguiente, corriendo por cuenta de la cofradía el traslado de las obras hasta Escacena, abonándole por todo ello 250 reales.

En la misma ocasión concierta, con la segunda de las cofradías citadas, el aderezo, dorado y encarnado de la peana y escultura de San Sebastián, recibiendo por ello 80 reales¹⁵. Un año después, el 13 de abril de 1641, realiza para la ermita de Nuestra Señora de la Hermosa, "que está junto al camino que va a Hinojos", "un tabernáculo de arquitectura", que acabaría para el mes de junio próximo, y por el que recibirá del mayordomo Juan de Mora 30 ducados. Consistía en una hornacina flanqueada por pilastras y rematada por un frontón que incluía la pintura de un Dios Padre. Habla también el contrato de molduras de triunfos a los lados, lo que expresa la filiación clasicista de este pequeño retablo¹⁶.

De Almonte tan sólo hemos encontrado

referencias del maestro entallador José Dfáz de Abreu, que participó en la decoración de la iglesia. Sabemos que el primero de octubre del 96 Dfáz de Abreu está pendiente de cobrar del mayordomo, don Lucas Ramos, un trabajo que había hecho de talla de yeso. Manifestaba el maestro cómo el presbítero responsable del templo le "mandó hazer un trascoro de yeso" en 600 reales, tarea que fue ampliada ante la evidente insuficiencia del posible resultado. El propio clero parroquial determinó que se hiciera con mayor "lucimiento y decencia", con lo cual se gastaron, según apreciaron dos expertos una vez concluida la talla, 3.038 reales (de los que 2.000 correspondía al desembolso por la manufactura). Esta cantidad no pudo ser afrontada por la administración parroquial, pues tan sólo se le abonaron al autor de las yeserías 600 reales, cantidad fijada en un principio. Ello incomodó al artífice quien acudió a la autoridad arzobispal, que a la postre dictaminó, el 17 de noviembre del mismo año, que se acabara la labor con la mayor premura por 400 reales más, y sin necesidad de iniciar autos judiciales¹⁷.

Podemos inferir cómo en aquellos instantes los artífices dedicados en Almonte a la carpintería y talla de la madera, no eran lo suficientemente avezados en el diseño arquitectónico y composición de figuras, por ello las corporaciones religiosas recurren a la vecina localidad. El profesional almonteño dedicado a la carpintería tendría por tanto un perfil más práctico, capaz de atender a las necesidades cotidianas planteadas en una villa de esa categoría, poco diestro en el dibujo y la teoría arquitectónica. Estamos por tanto ante un panorama donde predominan "los carpinteros de lo blanco", especializados en los elementos de madera de las edificaciones, desde las armaduras hasta las puertas y venta-

nas, y en artículos denominados "de tienda": muebles, cajas, utensilios domésticos, etc. Existen contratos de aprendizaje que dejan entrever esta parcela profesional y el seguimiento en líneas generales de las ordenanzas gremiales vigentes en Sevilla desde la Edad Media¹⁸. El 14 de agosto de 1645 el maestro carpintero, vecino de Manzanilla, Pedro de Ortega, recibe de aprendiz al almonteño Pedro Ginés, por tiempo de dos años, en el transcurso de los cuales debía capacitarlo para confeccionar "una puerta clavadissa en escalera, una puerta apeinassada, una ventana apeinassada, una armadura de par e hiler, una armadura de tijera, hacer una cama de campo y una caja de escopeta"¹⁹, testimonio ilustrativo del seguimiento pormenorizado de las ordenanzas de los carpinteros, y de las necesidades más inmediatas que Almonte, como cualquier otro pueblo, precisa en materia carpinteril. Ese seguimiento de las ordenanzas gremiales se comprueba en mayor medida en la práctica al examinar a los aprendices una vez finalizado su período profesional, con objeto de habilitarlos como oficiales. En 1647 existen pruebas de tales prácticas; el 4 de enero de ese año Manuel Lozano era examinado como de carpintero de lo blanco por los maestros examinadores José Ramos y Pedro de Casas, vecinos de Almonte²⁰.

III. El siglo XVIII.

No se observa ningún cambio trascendental en el sistema de abastecimiento de obras de arte para la iglesia almonteña. Los talleres sevillanos mantiene su protagonismo. Y más ahora con la intervención de los arquitectos diocesanos en la reforma completa de la parroquia, lo que lleva aparejado un trasiego

constante de profesionales de la capital. Pero al contrario de lo que sucedió durante el siglo anterior, no hay constancia de artistas que repitan visitas a la localidad.

***Una nueva cajonería para la sacristía.**

Como un cualquier iglesia o ermita, la sacristía de la parroquia almonteña estaba íntimamente ligada a las necesidades litúrgicas, para ello contaba con una serie de accesorios, entre los que destaca sin duda la cajonería, necesaria para guardar las vestimentas y otros objetos litúrgicos, siendo frecuente que sobre ella se alce una estructura retablistica, por lo general de pequeñas dimensiones, enmarcado alguna imagen, ante la cual el oficiante pronunciaba unas oraciones previamente a la liturgia ordinaria.

Tenemos noticias referentes a la cajonería-retablo realizada en el siglo XVIII para la Parroquia, hoy desaparecida.

Posiblemente a consecuencia de uno de los mandatos dispuestos tras alguna de las visitas pastorales de rigor, se tuvo en consideración la necesidad de dotar a la sacristía de una nueva cajonería con la que proteger y ordenar el ajuar litúrgico. En la década de los veinte del mencionado siglo, parece entraba ya entre los propósitos del mayordomo de fábricas la ejecución del mueble, como puede deducirse de los "agravios" o errores que el beneficiado Nicolás Ramírez imputa a la gestión del mayordomo saliente, Manuel Ramírez, en 1732. Reprueba, entre otras cosas, el que no se haya hecho una cajonería, por lo que "los vestuarios han sufrido el efecto de los ratones". En su defensa el inculpado recuerda que no ha habido caudal suficiente para ello, acordando el beneficio en consecuencia que cuando sean conocidos los alcances de la cuenta se haga la cajonería y otros

ornamentos precisos para la sacristía²¹.

Tales proyectos no tardan en materializarse. Un año después sale la obra a concurso, participando en el mismo dos proyectos. El primero es el del maestro local Vicente Ferrer García, quien el 9 de noviembre de 1733 solicita licencia para ejecutar la cajonería, "llana, moldada y guarnecida, sin embutido alguno", debiendo abonarse 2000 reales para madera de caoba y flandes, cola y clavos. Su trabajo sería satisfecho una vez concluida la obra y tasada por los correspondientes peritos²². De las condiciones expuestas puede deducirse que se trata de una obra corriente de "carpintería de lo primo", carente de alardes constructivos y ornamentales. La madera de flandes, de inferior calidad, se utilizaría en los tableros de fondo y ensamblaje, mientras que la caoba, más apreciada, para las molduras y partes resaltadas.

Días después de la anterior propuesta, el 12, el maestro sevillano Manuel Escobar presenta su proyecto y hace postura del mismo en 3.350 reales, manifestando respecto a sus características técnicas que "todo el interior de pino de flandes, todo lo exterior y la mesa o tabla de dicha caja de caoba moldada y guarnecida como va demostrado en el diseño; la taca que tengo demostrada en el diseño, en medio de la caja, es para los cálices, candeleros y demás alhajas de plata (...) y los cajoncitos que están demostrados en la primera andana de abajo son para tacas de los eclesiásticos y no pueden servir para casullas y ornamentos grandes; se trazaron así y que me los pidió en la dicha conformidad Don Manuel Ramírez, pero al querer que todos sean caxones los haré como me los manden hacer". Lo comentado respecto a la confección del proyecto en el caso anterior, es igualmente válido para éste, que tienen el interés de estar acom-

pañado del correspondiente diseño²³. Las palabras del maestro se corresponden con la ilustración: la primera línea del mueble está ocupada por pequeños cajoncillos o tacas para los eclesiásticos, en el centro dos hojas verticales en cuyo interior se guarda las piezas de platería; elementos ambos que serán sustituidos por cajones ordinarios. La decoración de los cajones es muy simple, carecen de talla ornamental, únicamente destaca una somera labor de peñacera, a base de rombos alargados. En la parte superior destaca un respaldo compuesto de espacios individualizados por pilastras y terminados en una cornisa corrida, con molduras que repiten el tema de los rombos. Lo más llamativo del proyecto es sin duda el retablo, cuya ejecución no parece estén dispuestos a llevar a término los responsables del proyecto, debido al incremento del presupuesto que ello supone. Insistimos en la importancia de este proyecto, pues es uno de los pocos conservados, importante sobre todo para el análisis de los gustos ornamentales del mismo. Consiste en un pequeño retablo hornacina, sin especiales soluciones arquitectónicas. El hueco central de medio punto está flanqueado por pilastras que sostienen una sencilla cornisa, sobre la cual se dispone el remate consistente en elementos bulbosos sobre las pilastras, y en el centro una venera de la que parten rizados tallos. Este tipo de hoja rizada o "de cardo", como se le denomina en la época, es la habitual en la ornamentación del retablo sevillano desde la segunda década del XVIII hasta mediados del siglo, cuando es desplazada por la rocalla. Los laterales de la hornacina muestran otra de las variedades en que suele presentarse la "hoja de cardo", colgante, de pequeñas hojas con frutos.

No resultando las condiciones y precio

propuestos por el maestro sevillano del agrado del mayordomo, aquél ofrece un nuevo proyecto cuyo diseño no varía del comentado, pero sí la calidad de la madera, indicando que todo el interior de pino de flandes y exterior de cedro podría costar 2.100 reales, quedando desestimada por tanto el proyecto del artífice local. El 15 de enero de 1734 Manuel Pérez Muñoz, en nombre de la fábrica parroquial, manifiesta que Vicente Ferrer no puede hacer la cajonería en las mismas condiciones que Manuel Escobar, por lo que solicita licencia para encomendar a este último su ejecución en la cantidad arriba citada; petición que se materializa casi un mes después, el 11 de febrero, cuando el escultor sevillano firma contrato por el que se obliga a construir la cajonería en los términos previstos²⁴. La realización del plasmación del proyecto se prolonga por espacio de tres meses, quedando el 5 de mayor finalizado, y el maestro pendiente de cobrar los mil reales que restan. Lógicamente el Provisor toma las precauciones acostumbradas respecto a su tasación y pide que sea reconocida por el maestro escultor y arquitecto de retablos José de Medinilla, quien informa tres días después, el 8 del mismo mes, haciendo constar la adecuada y correcta construcción, manifestando además que ha superado las previsiones, al tener "más obra que el diseño", por lo que estima una "demasía" o sobrevaloración de 250 reales, cantidad que evidentemente no está dispuesta la fábrica a entregar pues no lo estipulaba el contrato, pese a la petición formulada por Escobar el 10 de mayo²⁵.

En el mismo año firma el contrato para hacer el retablo de la capilla de San Leandro, en la Catedral sevillana, es la única obra existente y conocida de este maestro²⁶. Sin embargo, no nos permite apreciar ni valorar

las facultades artísticas del maestro, pues en la escritura notarial previa a su realización aparece consignado que la forma y arquitectura del retablo ha de ser "correspondiente en un todo a el retablo que está en la capilla de señor san Ysidoro sita en dicha santa Yglesia". La tipología del modelo propuesto está ya pasada de moda, puesto que corresponde a una obra hecha por el arquitecto Bernardo Simón de Pineda entre 1662 y 1664²⁷. Emplea un lenguaje que en modo alguno coincide con que se puede apreciar en la cajonería, con elementos constructivos, como la columna salomónica, y ornamentales —como la talla vegetal carnosa de forma auricular—, ya abandonadas a comienzos del segundo tercio del XVIII.

***Los hermanos Cano.**

Otros dos artífices sevillanos que pasaron por la villa y trabajan para el convento de las dominicas, fueron los hermanos Cano. Juan y José Joaquín, ensamblador el primero y dorador el segundo, se habían comprometido con don Manuel Ortiz de Abreu, presbítero de la localidad, como representante de su patrono y fundador, el licenciado don Juan Ruiz Prieto, a hacer el retablo del altar mayor y su policromía. Por el documento expedido el 3 de julio de 1761 tenemos noticias de que ya estaba concluido, tanto por lo que respecta a la parte de arquitectura como a la de pintura²⁸: "desimos que la pia devocion y afectto que a este combentto tiene el señor don Manuel Ortiz de Abreu, presvitero desta villa, patrono de él en cavesa de el licenciado Juan Ruiz Prietto, que fue su fundador, como el buen deseo de el maior cultto y decencia de la yglecia de él, le ha movido a costear de sus expensas el rettablo nuevo de el alttar maior, que lo ha echo y dorado, esttofado la capilla,

aviertto ttribuna en ella poniendole la rexa de fierro y barandas que tiene, en cuias obras ha gastado //(V) de su caudal sinquenta y sinco mill reales, segun que lo ha hecho constar a esta comunidad por los resivos que le ha manifestado de los maestros don Juan Cano, ensamblador, arquitectto y tallistá, y de don Joseph Joachin Cano, su hermano, artífise pinttor y dorador, vezinos de la ciudad de Sevilla".

***Julián Jiménez y su aportación.**

El 5 de abril de 1764 tiene lugar la firma del contrato para fijar las normas de ejecución del retablo de Jesús Nazareno, en la capilla de las Animas de la parroquia. De una parte lo hizo don Román Barrera, y de otro el artífice, Julián Jiménez, vecino de Sevilla²⁹. No hay noticias del mismo, aunque por el citado documento apenas se reconoce en él una pieza "de madera de flandes, arreglado al diseño que se ha hecho, con su talla correspondiente, y adorno de altar de ara, atriles, candeleros, cruz y tablillas". Su costo iba a ser según lo dispuesto de 7.000 reales, y su construcción concluida antes del mes de septiembre inmediato a la fecha del contrato, que es cuando sin duda estuvo colocado en su altar³⁰. Esta certeza viene dada por otro dato de interés, y es que poco más de un año más tarde se efectúa el dorado del retablo. En concreto el 11 de febrero de 1766 José de Frías y Miguel Hernández, maestros doradores sevillanos, conciertan, el primero de ellos como principal, la policromía de dicho mueble³¹. Especifican las partes que todo serfa de oro, "los candeleros y rejillas de plata, la repisa y sotabancos de oro, maque obscuro y colores, todo de buena calidad". Y todo por 8.500 reales y en un plazo de 4 meses desde el 18 de enero anterior a la fecha.

NOTAS

- (1) La teoría de los centros artísticos y presu-
puestos de todo orden que deben tenerse en
cuenta para el estudio ya ha sido expuesta y
aplicada en casos concretos por Martín
González. Véase de este autor: "Centros
artísticos en la provincia de Cáceres (siglos
XVI al XVIII), en *Actas del III Congreso de
Estudios Extremeños*, tomo I, Cáceres, 1983;
*El artista en la sociedad española del siglo
XVII*, Madrid, 1984, págs. 269-288; "Pro-
ducción y consumo en la escultura española
del siglo XVII. La cuestión de los centros".
Estudios de Historia del Arte, Santiago,
1993.
- (2) Sobre las interrelaciones establecidas entre
los centros artísticos sevillanos durante el
Barroco véase: Alfonso Pleguezuelo
Hernández: "Los retablos de la Iglesia Pa-
rroquial de San Miguel en Jabugo (Huelva):
Un ejemplo de la dispersión de los centros
de producción artística en el siglo XVIII",
en *IV Jornadas del Patrimonio de la Sierra
de Huelva*, Huelva, 1992, págs. 67-80; y
Fernando Quiles: "Sevilla y su periferia
durante el Barroco", en *Actas del VIII Con-
greso Español de Historia del Arte*, Cáce-
res, 1992, págs. 297-201.
- (3) En 1546 contratan Nicolás de León y Antón
Sánchez de Guadalupe la talla y policromía
de un imagen de bulto de Nuestra Señora.
Constituyen la primera representación de la
escuela sevillana escultura en Almonte. Ante
había ejecutado para Manzanilla otra talla.
José Hernández Díaz: "Arte y Artistas del
Renacimiento en Sevilla". *D. H. A. A.*, VI
(Sevilla, 1933), pp. 50-51; 20-VIII-1546.
- (4) Archivo Protocolos Notariales de La Palma
del Condado -sección Almonte- (A. P. N.
P.), leg. n° 58 (1653), fols. 186-187.
- (5) A. P. N. P., Almonte, leg. n° 58 (1653), fol.
188.
Las molduras habían de ser de madera de
borne y lo demás de pino de flandes. El
plazo de ejecución expiraría a fines de di-
ciembre del mismo año.
- (6) Antonio Muro Orejón: *Artífices sevillanos
de los siglos XVI y XVII*. Tomo IV de los
*Documentos para la Historia del Arte en
Andalucía*, Sevilla, 1932, págs. 98-99.
- (7) A. P. N. P., caja 70, fol. 179.
- (8) "El último está en la referida capilla de el
Bautismo, con dos ymágenes, una de Jesús
Nazareno y otra de su Madre santísima en
su Soledad, son muy devotas, i están con
propiedad vestidas". Archivo General del
Arzobispado de Sevilla (A. G. A. S.), sec.
Visitas, leg. 1343.
- (9) Archivo de Protocolos Notariales de Sevi-
lla, oficio 19, lib. 1° de 1679, fol. 402.
- (10) A. P. N. P., leg. n° 79, fols. 173-174. Estaría
dotado el mueble de "pilastras, bancos, un
trono de ángeles y sepulcro para Nuestro
Señor", todo valorado en 5000 reales.
- (11) Le llega noticia de que se había concertado
por 5.000 reales la obra según "vna planta
dibujada para el dicho monumento la qual
presenta Joseph Lopes, suponiendose ser
maestro escultor, no siendo sino sólo maes-
tro de dorador, lo qual es en graue perjuicio
de los maestros del arte de escultura y enga-
ño de la mesma obra".
- (12) La referencia del expediente es: A. D. H.,
sec. Justicia, caja 5, n° 34.
- (13) A. D. H., sec. Justicia, caja 5, n° 35. La
cantidad a que ascendieron las mejores no
fue abonada debidamente al pintor, y por

- tanto presentó una reclamación ante las autoridades eclesiásticas, justificando la necesidad de percibir sus honorarios con celeridad, como él mismo dirá, "porque soi vn hombre pobre y neseçito de dicha cantidad para el sustento de mi familia". Por fin el 3 de agosto del 86 el mayordomo recibe licencia para saldar la deuda con 300 reales.
- (14) Fray Lorenzo de San Nicolás: *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid, 1665, págs. 258-259. Consúltese asimismo: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes". *Revue de l'art*, nº 70 (1985), págs. 41-52. En el ámbito sevillano puede conocerse esta diatriba en: Francisco J. Herrera García: "Sobre la intrusión de otras artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano". *Arrio*, nº 4 (1992), págs. 117-129.
- (15) A. P. N. P., leg. 51 (1640), fols. 47-48.
- (16) A. P. N. P., leg. 52 (1641), fols. 69-70. "...ha de ser del alto y ancho del nicho, con dos pilastras a los lados, con su banco y en cornisa y frontis por remate un Dios Padre de pintura, a los lados molduras de triunfos, de borne y los fondos y entrecolumnios de pino de flandes..."
- (17) A. D. H., sec. Justicia, caja 5, nº 41.
- (18) M. Angeles Toajas Roger: *Diego López de Arenas, carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1989, págs. 28-33.
- (19) A. P. N. P., leg. 54 (1644-1645), fol. 150. Además: El 6 de julio de 1642 Bartolomé Bernal, maestro carpintero vecino de Almonte, se obliga a enseñar su oficio a Pedro de Casares, de 15 años de edad, por 5 años. *Ibid.*, leg. 52, fols. 247-248.
- (20) A. P. N. P., 71 (1674), fol. 6.
- (21) A. D. H. Sec. Justicia. Ordinarios, caja 5, expediente 62 (1733-1734).
- (22) *Ibidem*.
- (23) A. D. H. Documento citado. Previamente, el 9 de octubre de 1733, presentó postura para hacer la cajonería en 4.300 reales.
- (24) Las trazas se encuentran insertas en un pliego de "folio grande", ejecutadas a tinta negra y aguada. Del retablo aparece representado una mitad, dado el carácter simétrico del mismo.
- (25) A. D. H., documento citado. El 13 de febrero de 1734 Vicente Ferrer suplica le sea devuelto el diseño de la cajonería, al no haber resultado elegido. El 11 de abril Andrés Valiente, maestro latonero, otorga carta de pago de 192 reales por los aldabones, pescales de metal y 16 escudetes para las bocallaves de la cajonería. El 28 Blas José Ruiz otorga carta de pago de 384 reales por el dorado de las piezas metálicas anteriores. El 6 de mayo Alonso de Toro, cerrajero, otorga carta de pago de 80 reales por 16 cerraduras.
- (26) El contrato está firmado el 13 de agosto de 1733. Heliodoro Sancho Corbacho: *Documentos para la Historia del Arte Andaluz*, VII, Sevilla, 1934, págs. 43-44.
- (27) José Hernández Díaz: "Retablos y esculturas". *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pág. 296.
- (28) A. P. N. P., leg. 112, 1761-1762, fols. 76-77 (1761). El buen fiel sin más contrapartida que unas oraciones por su alma hace un gran desembolso para mejoramiento del edificio. En

este momento tan sólo el dorado estaba por finalizar, aunque esta tarea, según se desprende del mismo documento, se encontraba ya bastante avanzada.

(29) A. P. N. P., leg. 113, 1763-1764, fol. 96 (1764).

(30) El trabajo sería ejecutado en el propio taller del maestro, no hay indicación en contra. Luego, una vez acabado, sería trasladado a

la villa y en ella montado por los oficiales del tallista. Se ponía de manifiesto en el contrato, al respecto, que el promotor tendría que "pagar la conducción de todo el dicho retablo, y de los oficiales que vinieron a ponerlo, desde la ciudad de Sevilla a esta villa, y voluerles la llevar y darles de comer".

(31) A. P. N. P., leg. 114, 1765-1766, fol. 21 (1766).

MÁRMOLES ITALIANOS EN CÁDIZ DURANTE EL SIGLO XVIII. UN RETABLO DE ALESSANDRO APRILE.

Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA
FERNÁNDEZ

La presencia de piezas de mármol italiano de manufactura genovesa es una de las constantes más características del arte en Cádiz durante los siglos XVII y XVIII. Como puerto fundamental en el comercio ultramarino español, Cádiz se convirtió en estos siglos en un foco de actividad constructiva de primer orden. Los principales protagonistas de tales empresas serán tanto los comerciantes como las órdenes religiosas que abren nuevas casas o reforman las ya existentes. En este ambiente existe un claro afán de superación tras el desastroso asalto sufrido en 1596 y una auténtica conciencia de que se está creando, prácticamente desde la nada, un núcleo urbano a la medida de las necesidades de sus habitantes, en su mayoría burgueses dedicados al comercio.

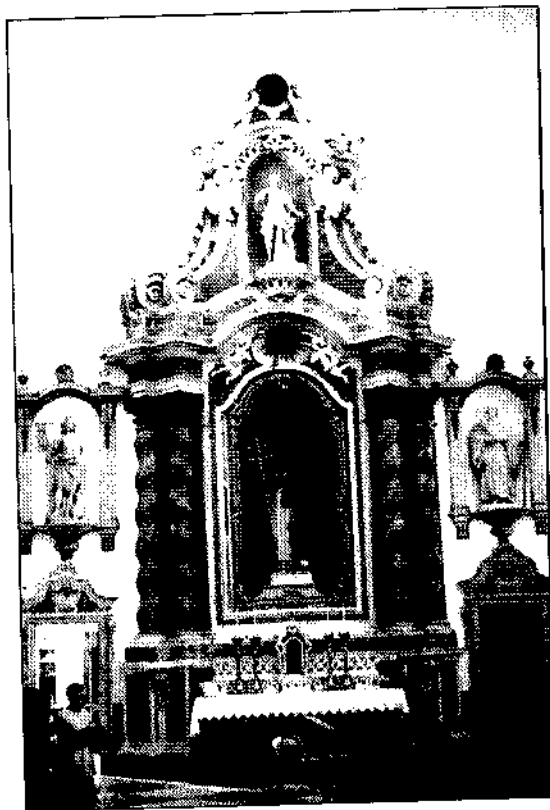
La utilización de piezas de mármol importadas de Italia, generalmente de Génova o a través de su poderosa red comercial que controlaba la producción de Carrara, es una constante en las empresas artísticas españolas durante la Edad Moderna⁽¹⁾. Buen ejemplo de ello es Sevilla, metrópoli del comercio americano durante el siglo XVI y gran parte del XVII, período durante el que arribaron a su puerto numerosas piezas de mármol labrado en Italia⁽²⁾.

En el caso gaditano es también manifiesta la importancia que adquirió esta corriente durante el siglo XVII y especialmente en su segunda mitad, cuando su puerto se convierte, de hecho, en sede del disputado comercio ultramarino⁽³⁾. A esta circunstancia debemos añadir la más que probable posibilidad de que la misma ciudad se convirtiese a su vez en un importante foco difusor de los mármoles italianos en la Península y ultramar, al ser utilizada por los genoveses como centro distribuidor en el ámbito hispánico.

Si bien es cierto que en las últimas décadas de este siglo la producción de talleres como el de los hermanos Andreoli será protagonista de la llegada a Cádiz de un importante número de portadas, retablos, brocales, etc, de procedencia carrariense, no lo es menos que esta corriente se mantuvo durante el siglo siguiente, aunque el descenso del número de importaciones en el siglo XVIII ha llevado a minimizar la importancia que durante su desarrollo adquirieron estas piezas en la ciudad. Sin duda al fuerte impulso de los años finales del siglo XVII sucede un descenso en el XVIII, pero éste debe ser matizado.

En primer lugar hemos de tener en cuenta que las necesidades quedaron cubiertas en un alto porcentaje con la densa actividad precedente, pero también es cierto que el siglo XVIII trae consigo nuevas corrientes estéticas que desplazan el gusto ampuloso del pleno barroco seiscentista en favor de una estilización formal cada vez más acusada, que sólo será frenada por la llegada de las corrientes clasicistas en las últimas décadas. Por ello no hay que buscar durante este siglo las grandes portadas y retablos salomónicos del anterior, sino las más discretas creaciones dieciochescas, en las que el sentido de la verticalidad es protagonista y la decoración se hace menuda y abundante, tanto bajo la estética del geometrismo del estúpito como en la posterior fase de predominio rococó. Algunas portadas gaditanas de este siglo son de procedencia italiana, y muchas de ellas ocultan hoy su naturaleza bajo inconvenientes capas de pintura.

También es importante recordar que la presencia de piezas de dicho material no se limitaba a los elementos destacados que hemos mencionado sino que, sobre todo, se aplicaba a otros fines menos relevantes, pero



*Retablo de la Misericordia (Sto. Domingo).
Alessandro Aprile*

siempre destinados a las zonas más nobles de las edificaciones, tales como columnas, solerías, peldaños, brocales de pozo, pilas de agua bendita, aguamaniles etc.

Uno de los retablos llegados desde Génova a Cádiz durante este siglo es el que preside el brazo de la Epístola del crucero en la iglesia conventual de Santo Domingo. Hasta ahora poco sabíamos de su origen y cronología, salvo los muy negativos comentarios de Ponz, que generaron el consecuente eco en los trabajos que se ocuparon del arte en Cádiz durante el silo XIX ⁽⁴⁾. César Pemán hace una

primera valoración positiva de este retablo, cuya cronología y autoría ha sido desconocida hasta nuestros días ⁽⁵⁾.

Desde que se construyó la iglesia de Santo Domingo en los años centrales del siglo XVII, había ocupado este lugar el retablo perteneciente a la cofradía de la Virgen del Carmen, que se trasladó a la recién construida iglesia de los carmelitas en 1761. En consecuencia su lugar quedó desocupado, y el 5 de junio del año siguiente la comunidad de dominicos y la cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia, que agrupaba a los genoveses residentes en Cádiz, firmaron un acuerdo por el que se otorgaba a dicha cofradía sitio para levantar su retablo ⁽⁶⁾. En este protocolo se recoge una pequeña variación en la ubicación del nuevo retablo, pues se acuerda tapiar la puerta de gracias existente y abrir una nueva donde se encontraba el altar del Carmen, lo que permite suponer que aquél no estaba centrado en el testero del crucero, como ocurre con el de la Misericordia ⁽⁷⁾.

Una vez solucionadas las cuestiones de ubicación, los cofrades abordaron la construcción del retablo para su titular y para ello celebraron un cabildo el 9 de septiembre de aquel mismo año de 1762, diputando a dos hermanos para que encargasen en Génova el diseño del nuevo retablo. Se consiguió un dibujo realizado por Alessandro Aprile, aprobado por los hermanos tras diversas consultas a maestros, ingenieros y otras personas inteligentes, tras lo cual se acordó encargar la obra dando poder para ello al ciudadano genovés Angelo María Detti, quien en nombre de la cofradía gaditana concertaría con el maestro Aprile la obra según las condiciones y precio que se le enviaban ⁽⁸⁾. Hasta

aquí los datos que conocemos sobre esta obra, que es evidente se realizó según lo acordado, y aún se conserva en su primitivo emplazamiento, aunque con pequeñas modificaciones debidas a los daños sufridos en el asalto e incendio del convento de 1936.

El retablo está realizado en mármoles de colores, dominando los tonos melado, rojizo y verdoso, con los resaltes en blanco. Consta de un cuerpo, centrado por hornacina y flanqueado por columnas salomónicas pareadas, con ático resuelto mediante una hornacina flanqueada a su vez por grandes aletas pareadas. Su iconografía estaba centrada por la imagen de candelero de la Virgen de la Misericordia con un suplicante a sus pies, única talla de madera policromada del conjunto hoy reemplazada por una imagen de serie de Santo Domingo de Guzmán⁽⁹⁾. En el ático la hornacina alberga una imagen de mármol blanco de Cristo resucitado, distribuyéndose por diferentes lugares del conjunto representaciones angélicas, también en mármol blanco. Las fotografías anteriores a 1936 muestran la existencia de dos pequeñas imágenes marmóreas sobre las ménsulas existentes en los intercolumnios, que desaparecieron en aquellas fechas. Todas las esculturas de mármol parecen deberse a una misma mano, de ejecución cuidada y resueltas en un tono elegante que evidencia un sentido clasicista, aunque combinado con la supervivencia de muchos elementos propios de la gracilidad rococó. ¿Fue Alessandro Aprile autor también de estas piezas? Los escasos trabajos que de él se han documentado no permiten afirmar su condición de escultor, por lo que se le cataloga como "arquitecto del mármol".



Retablo del Lado del Evangelio del Crucero (Sto. Domingo)

Se completa el conjunto con dos hornacinas laterales al retablo situadas sobre sendas puertas de acceso a las dependencias conventuales, que albergan las imágenes de San Juan Bautista y San Bernardo. Tanto la estructura arquitectónica de las hornacinas como las esculturas son de la misma factura que el retablo, pero se observa un mayor clasicismo en las formas arquitectónicas. A este respecto hemos de señalar la posibilidad de un cambio en el diseño inicial, pues si observamos el brazo frontero del crucero de este mismo templo, podemos contemplar un



Retablo de la Misericordia (detalle)

conjunto de retablo, puertas y hornacinas en todo similar al que nos ocupa, pero realizado en madera jaspeada. Es evidente que todo ello se llevó a cabo para armonizar el templo y crear un ambiente unitario en el crucero tras la incorporación del nuevo retablo. Los artífices locales encargados de realizar el conjunto de madera debieron de tener como modelo el diseño original de Aprile, por lo que, en este caso, la estructura de las hornacinas es más barroca y acorde con el retablo. Parece muy posible que Aprile introdujese la modificación de dichas estructuras al contratarse definitivamente la obra en Génova o incluso con

posterioridad, peor en cualquier caso, intentó corregir en sentido clásico un diseño que para su contexto italiano presentaba un barroquismo ya en declive.

Poco es lo que sabemos hasta la fecha sobre Alessandro Aprile, activo en Génova y su zona de influencia entre 1738 y 1774. En la primera de dichas fechas realizó el altar del oratorio del Palazzo Negrone de Novi Ligure, cuyo diseño original se ha conservado⁽¹⁰⁾. También es autor de un altar para la capilla mayor de la parroquia de San Lorenzo de la localidad de Carro en la provincia de La Spezia, fechado en 1774⁽¹¹⁾. Su hijo, Giovan Battista, también fue "arquitecto del mármol", y a él se deben el altar mayor y los laterales de la iglesia de San Giacomo de Rupinaro realizados en los últimos años del siglo, y se le atribuye el altar del oratorio Mortis et Orationis de Santa Sabina⁽¹²⁾.

En el retablo de Cádiz Alessandro Aprile se vio ante un reto poco común en su tierra, pues allí es mucho más usual para dichos fines el realizar sólo la mesa de altar y su correspondiente plan, y sobre ésta disponer un relieve o un lienzo, como ocurre en los casos citados de Carro y de Novi Ligure. Pero ello no le impidió echar mano de la tradición italiana, pues su diseño gaditano está claramente inspirado en los modelos de Andrea Pozzo, y más concretamente en los diseños de los retablos que aparecen reproducidos en el tomo segundo de su *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1702).

La influencia del padre Pozzo en el arte español del siglo XVIII es un hecho manifiesto⁽¹³⁾. Este influjo alcanzó también al retablo, como lo confirman diferentes estudios generales o parciales dedicados a este tema⁽¹⁴⁾. En

el retablo que nos ocupa podemos comprobar en nuestro propio territorio la diferencia existente entre las piezas importadas directamente de Italia y fieles a los modelos originales y las creaciones locales, en las que, por aquellos años, la tradición local se mezcla con el influjo de Pozzo y otras corrientes procedentes de las obras de C. Fontana, Galli Bibiena, las vistas de Roma de G. de Rossi, o los grabados de los hermanos Klauber, entre otras.

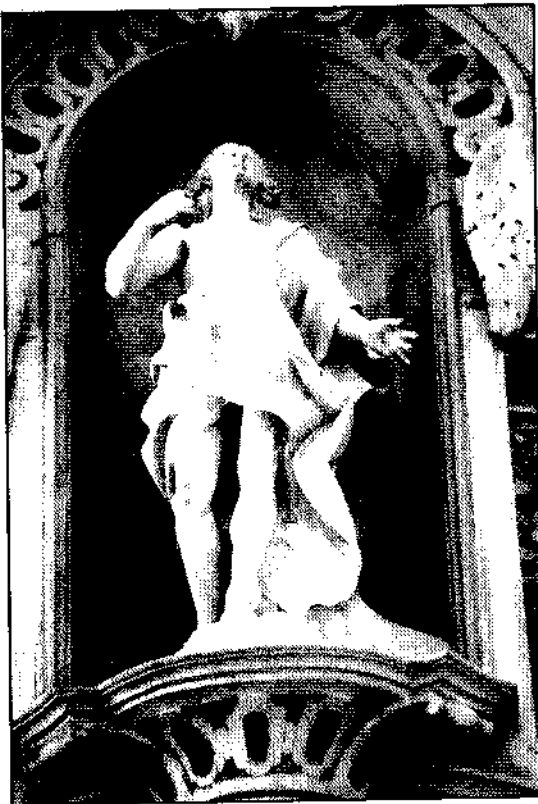
En el caso del retablo de la Misericordia se traslada a Cádiz una pieza íntegramente italiana, en la que sólo existía una nota de tradición local, la hoy desplazada imagen titular, cuya policromía y vestiduras contrastarían con los mármoles que la cobijan. Encontramos aquí un punto de referencia en la cuestión del diseño de los retablos genoveses de Cádiz. Es evidente que algunas obras de gran entidad como el mayor de la misma iglesia de Santo Domingo, contratado en 1683 con Andrea Andreoli, tienen una disposición general que escapa a la tradición italiana, por lo que cabe pensar que algunos diseños se encargasen a maestros locales. En este sentido podemos señalar cómo al contratarse con el mismo taller en 1673 la portada lateral de la Catedral Vieja, hoy desmantelada, el cabildo acordó que se realizase según el diseño del escultor Juan González⁽¹⁵⁾, refiriéndose casi con seguridad al ensamblador Juan González de Herrera, autor de diversos retablos salomónicos en la ciudad y su comarca.

En otras estructuras arquitectónicas de mármol llegadas a Cádiz en las últimas décadas del siglo XVII se puede observar también un posible diseño local, por lo que podemos suponer que ésta era una práctica frecuente.



Retablo de la Misericordia (San Bernardo)

En cambio, los retablos importados durante el siglo XVIII obedecen más fielmente a diseños de origen italiano. Aún teniendo en cuenta que durante dicho siglo el influjo de obras como la de Andrea Pozzo es muy fuerte en esta comarca, parece que los comitentes de esa centuria fueron más propicios a dejar en manos de los maestros italianos la realización del diseño. Este parece ser el caso de otro interesante retablo marmóreo de Cádiz, el que preside la capilla de la Asunción en la Catedral Nueva (c. 1750-55). Si bien se ha hecho referencia a que su diseño fue realizado por Gaspar Cayón y que la ejecución corrió a



Retablo de la Misericordia (Cristo Resucitado)

cargo de los maestros Salvador de Alcaraz, Cayetano de Acosta y Agustín de Medina y Flores ⁽¹⁶⁾, es más que evidente que existen fuertes conexiones entre éste y el de la Misericordia. No se trata sólo de una coincidencia formal, derivada de los modelos de Pozzo, que evidentemente Gaspar Cayón debía manejar, sino del propio tratamiento de los mármoles, sobre todo en las esculturas, ajenas a la producción conocida de los maestros citados.

Algunos ejemplos más pueden servir para establecer un panorama de la incidencia de estos retablos genoveses en el Cádiz dieciochesco. Tanto la capilla sacramental de

San Felipe Neri, como el pequeño retablo de San Nicolás de Tolentino en San Agustín proceden de un ambiente artístico semejante. Incluso podemos observar en el último, cuya cronología se sitúa en torno a 1760, una coincidencia formal en su mesa con la diseñada por Alessandro Aprile para el oratorio del Palazzo Negrone.

Le falta de una tradición local en el trabajo del mármol y la diferencia de calidad, e incluso de precio, llevaron a que se mantuviese constante a lo largo de todo el siglo la llegada de piezas genovesas a Cádiz ⁽¹⁷⁾. Aunque escasos, los retablos genoveses que durante este siglo llegan a Cádiz muestran una evidente supremacía sobre los del siglo anterior tanto en diseño como en ejecución, y buen ejemplo de ello son las estructuras arquitectónicas y, sobre todo, las esculturas, que conforman los retablos mencionados de la capilla del sagrario en el oratorio de San Felipe Neri y el que nos ocupa de la Virgen de la Misericordia en Santo Domingo. No debemos olvidar que es en este siglo cuando la ciudad vive su auténtico apogeo económico, por lo que los encargos se hacen cada vez más selectivos.

La mejor prueba de esta situación es la determinación tomada por la Academia gaditana, que en 1797 prohibió definitivamente la importación de piezas labradas en mármol italiano ⁽¹⁸⁾. Respalda el uso de los materiales pétreos en los retablos por la real disposición de Carlos III de 1777, Cádiz había retomado en versión academicista su tradicional recurso a los talleres genoveses, y así lo demuestra el último gran retablo realizado con este material en la ciudad, el mayor de la iglesia de San Pablo, cuyo diseño, firmado

por Manuel Tolsá, fue presentado a la Academia en 1791 manifestándose el deseo de realizarlo en Génova, lo que finalmente se llevó a cabo, pese al informe contrario de dicha institución ⁽¹⁹⁾.

En paralelo a llegada de las piezas elaboradas en mármol, hay otra fuerte corriente de influjo genovés en las creaciones artísticas del Cádiz dieciochesco a través de los escultores y tallistas de aquel origen que establecen sus talleres y desarrollan una importante labor en esta ciudad y su comarca a lo largo de todo el siglo. Por todo ello creemos que no podemos hablar de un debilitamiento de la

presencia genovesa en Cádiz durante su siglo de oro, sino, muy al contrario, de un notable auge ⁽²⁰⁾.

Son muchos todavía los datos que se necesitan sacar a la luz para establecer una aproximación a la dinámica y consecuencias de este fecundo tráfico establecido entre Génova y Cádiz. En esta ocasión podemos unir el nombre de Alessandro Aprile a la, cada vez un poco mayor, relación de artífices implicados en él. Aunque poco conocido, sus obras van desvelando una interesante personalidad, cuya producción se encuentra en gran medida pendiente de ser identificada.

NOTAS

- (1) CONTRERAS, Juan de, *Escultura de Carrara en España*, Madrid, 1957, pp. 5-6.
- (2) Sobre la presencia de los mármoles italianos en Sevilla ver: PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., "Ars marmoris" en *Genova e Seviglia, l'avventura dell'Occidente*, Génova, 1988, pp. 68-122.
- (3) Sobre la presencia de piezas de mármol italiano, de origen genovés, en Cádiz ver: RAVINA MARTÍN, Manuel, "Mármoles genoveses en Cádiz" en *Homenaje al Prf. Dr. Hernández Díaz* tomo I, Sevilla, 1982, pp. 595-615 y BOCCARDO, Piero, "Produzione e scambio in un emporio internazionale" en *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al cinquecento*, tomo II, Génova, 1988, pp. 166-175.
- (4) Sus palabras al referirse a este retablo son las siguientes: "El mayor del Rosario es una monstruosidad del Arte, (...) Si hay algún retablo peor que el del Rosario es el de la parroquia de San Lorenzo (...) Por el mismo término con corta diferencia son los de la Merced y Santo Domingo, contando in capite libri el disparatado de mármoles del lado de la Epístola, y el de madera pintada a imitación de aquel, en el lado del Evangelio... PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794, tomo XVII, p. 343.
- (5) PEMÁN PEMARTÍN, César, *El Arte en Cádiz*, Madrid, 1930 (sin paginar).
- (6) Esta es una de las escasas noticias que conocemos sobre la cofradía de la Misericordia de Cádiz, cuya existencia es indicativa del peso de la colonia genovesa en la ciudad, que en 1671 había levantado un costoso retablo mármoles en la capilla nacional que desde el siglo XV poseían en la catedral gaditana. La corporación de la Misericordia, puede estar relacionada con el auge que experimentó desde los últimos años del siglo XVII el culto a la Virgen en Cádiz, con la fundación de diversas cofradías de advo-

- caciones marianas conocidas como "rosarios públicos" o "compañías espirituales del rosario", fomentadas en sus orígenes por el capuchino Fray Pablo de Cádiz.
- (7) Archivo Histórico Provincial, Cádiz, Protocolos Notariales de Cádiz, of. 21 1762 (legajo en mal estado).
- (8) En el apéndice documental transcribimos el documento de sustitución de poder en el que se recogen todos los datos citados.
- (9) Consta que esta talla no se perdió durante el incendio de 1936, pues el solicitante aún se conserva en una dependencia del convento, sin que sepamos nada del paradero de la Virgen. El conjunto también es genovés, aunque en este caso debió ser realizado por alguno de los escultores de aquel origen residente en Cádiz. Otra de las piezas perdidas tras dichos sucesos es la rica decoración tallada del interior de la hornacina principal, de la que sólo queda la embocadura, que presenta decoración rococó.
- (10) SPANTIGATI, Carlenrica, "La facciata di Palazzo Negrone e la cultura pittorica novese nel settecento", en *Palazzo Negrone a Novi Ligure. Restauri e ricerche*, Novi Ligure, 1991, pp. 33-34. Es curioso reseñar cómo entre los diferentes mármoles que se citan en el contrato de esta obra aparecen "brocattello di Spagna".
- (11) Sobre esta obra ver: CASALIS, Godofredo, *Dizionario geografico-storico-stadistico-commerciali degli stati di S. M. il Re di Sardegna*, tomo III, Turín, 1836, p. 641, y REMONDINI, Angelo y Marcello, *Parrocchie dell'archidiocesi di Genova*, Génova, 1889, pp. 12.
- (12) FRANCHINI GUELF, F., "Architetti de marmi e marmarari" en *La scultura a Genova e in Liguria. Dal seicento al primo novecento*, Génova, 1988, p. 289.
- (13) BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, pp. 61-71 (en la nota n. 123 se incluye una reseña bibliográfica sobre el peso de este artista en el arte español) y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, 1992.
- (14) Entre otros, hacen referencia a esta circunstancia: RAYA RAYA, María Ángeles, *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, p. 246; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *El siglo XVIII...*, op. cit., pp. 119-127, y "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas y tipologías, *Imafronte* nos. 3,4 y 5, Murcia, 1987-89, pp. 225-258; SEGADO BRAVO, Pedro, "El retablo de la capilla del Rosario de Lorca, obra de José de Canga", *Imafronte* ns. 3, 4 y 5, Murcia, 1987-89, pp. 401-413; VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, *Retablos alicantinos del barroco*, Alicante, 1990, pp. 43-44; DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, *El retablo en la antigua diócesis de Cartagena*, Valencia, 1992, pp. 91-139. BÉRCHEZ, Joaquín "Sobre la obra de Gerónimo Balbás en Nueva España. Ecos de Pozzo y Rubens", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL, Zaragoza, 1992, pp. 7-29.
- (15) PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo, *Las catedrales de Cádiz*, León, 1988, p. 9.
- (16) PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo, *Las catedrales...*, op. cit., pp. 40.
- (17) Cuando los hermanos de la cofradía de los Ángeles deciden reedificar su retablo de la iglesia del Rosario en 1787, se contempló la posibilidad de mandarlo realizar en Génova como más económica, ver: ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *El retablo neoclásico en Cádiz*, Cádiz, 1989, pp. 50-51.

- (18) FÁLCON MÁRQUEZ, Teodoro, *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*, Cádiz, 1975, p. 34.
- (19) Sobre el retablo mayor de San Pablo, realizado por la cofradía del Ecce-Homo ver: BANDA Y VARGAS, Antonio de la, "Varia de noticias artísticas hispanoamericanas" en *Anuario de Estudios Hispanoamericanos*, tomo XXXVII, Sevilla, 1980, pp. 763-772 y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *El retablo... op. cit.*, pp. 110-112.
- (20) ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de Arte en Cádiz*, Cádiz, 1991, pp. 80-83.

APENDICE DOCUMENTAL

1764. CÁDIZ.

SUSTITUCIÓN DE PODER.

LOS DIPUTADOS Y HERNS. DE LA HERMANDAD DE N. RA. SRA. DE LA MISERICORDIA EN ANGELO MARIA DETTL.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, CÁDIZ, Protocolos Notariales de Cadiz, of. 21, 1764, fols. 190-191 v.

En la ciud. de Cádiz a seis días de Julio del año mil Settecientos sesenta y quatro en presencia de mi el infraescrito escrivano público y testigos el Lizdo. Dn. Juan de Mora y Morales Abogado de los Rs. consejos Dn. Juan Batallín: Dn. Antonio Anosetto Dn. Visente Bafigo y dn. Estevan Augustín Toso Hermanos y ssup. de la Venerable hermandad de María Santísima de la Misericordia Zituada a el presente en el combento de los Reverendos Padres de Santo Domingo de Gusman, Vecinos de esta dha. Ciudad a quienes doy fee conosco Dijeron que en Cavildo general celebrado el día vte. uno de Junio pasado deste presente año en la Sala Capitular del citado Combento pa. la nueva elección de oficiales por la mencionada Venerable Hermandad con el numero de Settenta y tres hermanos y por presencia del referido Dn. Esteban Augtn. toso como su ssrio. se les confirio poder a todos juntos y a cada uno Ynsolidum pa. los fines y efecttos en el acordados que pa. que conste, Exivian el Libro de la referida Venerable Hermandad pa. que de el yncerttase en este

Ynstrumto. y en los traslados qe. de el diese el cittado Poder en justificacion de la Ydentidad de sus respectivas personas como lo hago yo el dho. essno. y su thenor Copiado a la letra es el sigte.:

Poder.

Asímismo fue echo presente por nuestro Prioste el Dibujo qe. Ultimamente. havian hecho venir de genova los hermanos Comicionados en ello por la junta celebrada en dies y nueve de Sepre. del año pasado de sesenta y dos y que sobre su Perfección precio y Bondad por todos los hermanos oficiales se havian echo repetidos Ynformes Valiendose de Maestros Yngenieros y personas Ynteligentes y que ttodos havian aprobado su echura y lo comodo del precio lo qual oído y visto por ttodos Cofrades Concurrentes a una voz lo aprobaron manifestando ser de su agrado y comtemplando qe. su ajuste y Condiciones avian de scripturarse y qe. por estar en la ciud. de Genova Alexandro Aprile Maestro de quien es el Dibujo era menester qe. asegurase su responsavilidad y obligacion elegian por Diputados de esta obra y su colocacion a los Hermanos Dn. Juan de Maria Mora, D. Juan Batallín, Dn. Antonio Anosetto, Dn. Visente Bafigo y a mi el secretario a ttodos juntos y a cada uno Ynsolidum a quienes damos poder en toda forma... pa. los qual y qe. escripturen el ajuste en el modo mas util a esta Cofradia...

El precente Poder concuerda con su original en el precitado libro qe. debolvi a los espos. diputados a qe. se remitten y de qe. yo dho. essno. Doy fee en

cuya Virtud usando de las facultades qe. por el les estan Conferidas qe. aseguran dro. averles revocado ni limitado en modo algo. con obligacion qe. hasen Segun dro. Ottorgan que lo sustituien en el Sor. Angelo Maria Detti Vecino de la Ciud. de Genova pa. que en fuersa de el escripture y ajuste con el Maestro Alexandro Aprile un rettablo de Piedra igual a un Dibujo que remitió a la menzda. Hermandad de la Misericordia por el precio y bajo

las condiciones qe. en carita separada le remiten la qual para maior Solemnidad de la escripra. qe. en el asunto Celebre con el Maestro Alexandro Aprile se Yncertaria en ella... y asi lo Dijeron otorgaron y firmaron en este rexistro siendo presentes por testigos Dn. Joseph Visente Licieña: Dn. Juan Miguel Zambrano y Dn. Sebastian García de Meneses Vecinos de Cádiz.

NOTAS PARA EL ESTUDIO DE LA REAL CASA DE MISERICORDIA DE ECILJA: UN PROYECTO FALLIDO.

Antonio MARTÍN PRADAS

1.- Informe para la construcción de la Casa de Misericordia.

El 7 de agosto de 1.784 se leyó en el Cabildo ecijano, de manos del Corregidor, una "Carta orden" dirigida a la ciudad por don Pedro Joaquín de Murcia, Regidor Decano, en la que "manifiesta que a consulta de dicho Sr. / se ha servido S. M. conceder permiso para que en un es / tremo del Pueblo se construya una Casa de Misericordia vajo las reglas y qualidades que prescribe la Orden / y obedeciendola la ciudad con el respeto que debe..."¹.

La idea para llevar a cabo la construcción de dicho establecimiento, partió del citado Regidor decano, quien la propuso al monarca, dando éste su aprobación. Acto seguido, don Pedro Joaquín de Murcia, remitió a la ciudad de Ecija un Informe, fechado el 3 de agosto de 1.784, en el que se especificaban los pasos que se habían de seguir para realizar el proyecto y la posterior construcción sin demora de la Casa de Misericordia, "...que ellas han de ser unos / Alvergues de la verdadero Caridad, dirigién / dose a mantener, y dar ocupación a los Po / bres; enseñar gratuitamente honestos oficios a / los niños, y qualesquier otros, que necesiten / de instruirse; y recoger temporalmente a los / vagos, y a los Mendigos voluntarios, hacien / doles trabajar; y asimismo recluir por el tiem / po, que fuere conveniente, a las personas de / ambos sexos, que necesitaren de corrección: en / mendando paternal, y domesticamente aquellos / menores desordenes del hijo díscolo, de la mu / ger mal aplicada, y orgullosa, y del hombre / vicioso, y mal entretenido, cuyos defectos si / se huviesen de purgar en las Carceles, solo / se verificaría corrupción de costumbres / que se adquieren en ellas..."².

Para cumplir estos objetivos la Casa de Misericordia debía de estar dividida interiormente en siete departamentos.

El primero, de grandes dimensiones, donde trabajarían los hombres no recluidos "...esto es, aquellos, que / viviendo en sus casas, y no teniendo en algu / na temporada labores, con que poder ganar el / sustento, o hallándose parcialmente invalidos, / han de concurrir en las horas acostumbradas / de trabajo, a executar las tareas, que se les / dieren, proporcionadas a sus fuerzas; ganando un / moderado jornal, y yendose a comer, y dormir / a sus casas, como la hacen los jornaleros, y los / trabajadores de qualquier oficio..."³.

El segundo departamento se destinaría a las mujeres sin incluir su estado "...para que en igual forma, y / con la misma libertad puedan concurrir a las / tareas propias de su sexo, ganando el diario / correspondiente, quando no se les huviese da / do ocupación en sus propias casas..."⁴.

En ambos distritos deben situarse habitaciones para cien personas, que darán alojamiento a los pobres no casados y a los invalidos. Estos vivirán separados de los Maestros de Artes y Oficios que les enseñarán los trabajos de las primeras materias como lana, lino, cáñamo, esparto, seda, algodón⁵, etc...

El tercer departamento acogerá a los niños huérfanos o desamparados, el cual deberá de tener una capacidad para 150, que deben de habitar en la casa, a excepción de los días que salgan a pasear acompañados de sus maestros. A estos niños se les enseñará a leer, escribir, contar, y después se les enseñará un oficio⁶.

El cuarto departamento quedará destinado para las niñas que posean similares caracte-

terfísticas a los niños antes mencionados⁷.

La quinta división se denominará Casa de Corrección para hombres, reclusos, vagos y viciosos, a los que se les obligará a trabajar durante el tiempo que la justicia hubiese señalado⁸.

El sexto albergará a las mujeres "...o voluntarias mendigas, o viciosas, que / igualmente entraren de orden de la justicia, / con el objeto de corrección..."⁹. En éste no se incluyen a las prostitutas.

El séptimo y último departamento quedaba reservado a las mujeres prostitutas y abandonadas, obligandose a trabajar según la justicia dictara¹⁰.

El edificio que se debía de proyectar tendría una capacidad para alojar en sus dormitorios a 500 ó 600 personas.

En su alzado constaría en primer lugar de una serie de sótanos, "...cuyas dos terceras partes / estén sobre la tierra...", destinados para guardar materias de primera calidad y comestibles. Sobres éstos se situarán las habitaciones, refectorios, cocinas, enfermerías y demás salas, todas ellas bien ventiladas. Por último, sobre las anteriores, los desvanes.

Cada departamento debe de girar entorno a un patio espacioso porticado, siendo los patios de los dos primeros mucho más grandes que los restantes.

La Casa constará en su interior con una huerta y abundante arbolado, sobre todo, en los departamentos de los niños y las niñas. También se prevee que la casa esté abastecida por agua¹¹.

2.- Autor del proyecto.

En el informe citado con anterioridad, se menciona la necesidad de crear una Junta,

compuesta por "...el Sr. Corregidor, que la pre / sida, y por su ocupación, o impedimento, el / Sr. Alcalde Mayor, dos señores Capitula / res, Regidor, y Jurado, el Síndico Personero / que es, o fuere, dos señores Eclesiásticos, un / individuo de la clase de Caballero, otro de / la clase de Labradores arraigados, y un Co / merciante de inteligencia, y buena / conducta: habiendo de ser todos nombrados / por V.S.S. en su Ayuntamiento, cuya junta / sea, la que trate, y resuelva ahora, y sucesi / vamente ante uno de los Secretarios de Ca / vildo, que tendrá el correspondiente libro de / determinaciones, todo lo respectivo a la Fabri / ca de la Casa hasta su conclusión..."¹².

La Junta sería la encargada de elegir a una determinada persona que debería de llevar la correspondencia directa con el Sr. Don Pedro Joaquín de Murcia, así como nombrar a un depositario y al arquitecto¹³.

Respecto a este último habría de ser una persona "...de toda pericia, y confianza, que / haya de executar la obra; hacer reconocer, / medir, y apreciar el sitio, que se determinare, / y practicar todas las demás diligencias, que / ocurrieren, de las cuales se me irá dando avi / so; en inteligencia, de que con la posible bre / vedad embiare un Plan, o diseño de la obra, / no para que se haya de seguir precisamente en / todo, sino para que en lo posible se arregle / el edificio a dicha idea. Y acaso ira Perso / na de particular instrucción, que sobre el ter /reno traze el Edificio, dejando su ejecución / al Arquitecto..."¹⁴.

Desconocemos el sistema que se utilizó para la elección del arquitecto, corriendo la realización del citado proyecto a cargo de Simón Salazar, maestro alarife, vecino de la ciudad de Ecija, quien dirigió la obra desde la apertura de sus cimientos hasta la paralización de la misma¹⁵.

Pocos datos son los que conocemos acerca del citado maestro, apareciendo para nosotros como una figura enigmática, que entorno a 1.783 trabajaba como maestro de albañilería bajo la dirección de Francisco de Aguilar, maestro mayor de obras de la ciudad de Ecija¹⁶.

3.- Elección del terreno para la ubicación de la Casa de Misericordia.

En el Informe fechado el 3 de agosto de 1.784, se puntualiza la negativa de construir el referido Hospicio en el centro del pueblo. Este debía de situarse en una de sus extremidades, buscando las inmediaciones del Campo como zonas más saneadas y ventiladas¹⁷, aconsejando dos lugares claves bien detreminados:

A.- En las inmediaciones del Hospital de San Sebastián "...ya fuese / en la propia manzana del Hospital, y tal vez / con inclusión de este, sin perjuicio de su / Hospitalidad, que podría extenderse a curar a los / pobres de la Casa de Misericordia, o yá en al / guna de las dos aceras de la calle Mayor in / mediatas a dicho Hospital; y de este modo / podría fácilmente introducirse una Azéquia / del Rio, que fuese a desaguar al Arroyo, que / va por la espalda de dicho Hospital de San / Sebastian..."¹⁸.

B.- En el extremo de la calle Merinos con calle Bodegas "...saliendo al campo, y ambos tienen bas / tante espacio con igual proporción, para sacar / la Azéquia del Rio, tomándola sobre las Aze / ñas del Puente..."¹⁹.

A la hora de elegir uno de los dos sitios mencionados, se había de tener en cuenta la cercanía del río, con la finalidad de evitar inundaciones en épocas de crecida.

En el cabildo celebrado el 9 de agosto de

1.784, se eligió como lugar más apropiado el solar situado frente al Hospital de San Sebastián, eliminando el de la calle Merinos y Bodegas por las inundaciones que se dieron en el invierno del citado año. Se encomendó a la Junta llevara a cabo una relación de las casas y terrenos que incluyen el solar, así como su valor y el nombre de sus dueños²⁰.

Una parte de la parcela que se delimitó pertenecía a los Propios de la ciudad, con excepción de una corta porción que era de realengo, estando el resto en manos de particulares²¹.

El Corregidor, con la finalidad de evitar grandes desembolsos propuso:

1.- Permutar los terrenos particulares por otros de Propios, situados en las inmediaciones de la ermita de Nuestra Señora de la Paz, o Humilladero, otros junto a la ermita de Ntra. Sra. de los Angeles en las Peñuelas y otro situado en la huerta contigua de la Alameda, esta última realenga²².

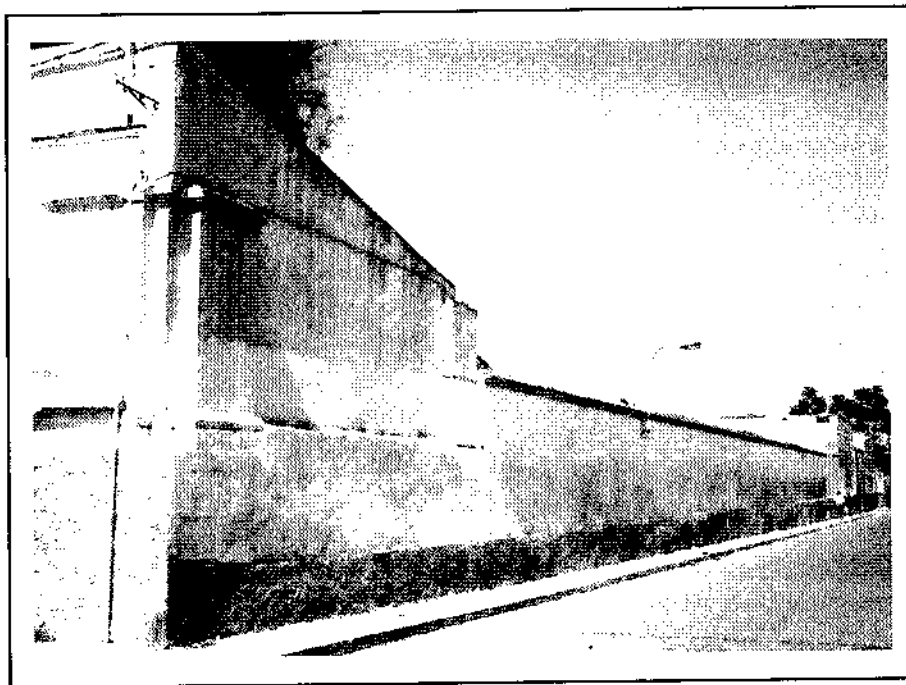
El 20 de octubre de 1.784, se presentó un memorial encabezado por don Juan Crespo, en el que se indicaba cómo se había de compensar a los dueños de las casas y tierras situadas en el lugar delimitado para la construcción del citado Hospicio²³.

2.- Aplicar las rentas de los fondos Pios de Patronatos a este establecimiento²⁴.

3.- Volver a unificar los hospitales, centrandolos en el de San Sebastián, destinando las rentas y casas de éstos para la construcción de la referida Casa²⁵.

4.- Inicio y abandono de las obras.

Las obras debieron de comenzar pronto. En primer lugar la ciudad solicitó al Consejo de Guerra, permiso para recoger matojos,



Muro perimental del frente que linda con la calle Mayor. En el ángulo que forma con calle Nueva, se observan restos de basas y pilastrones. Al fondo dos casa muy reformadas que flanquean la puerta principal.

leña y palmas de la Dehesa de las Yeguas, para cocer la cal que se iba a utilizar en las obras y así reducir el costo²⁶, a lo que accedió el consejo con una carta dirigida a la ciudad fechada el 23 de agosto del citado año.

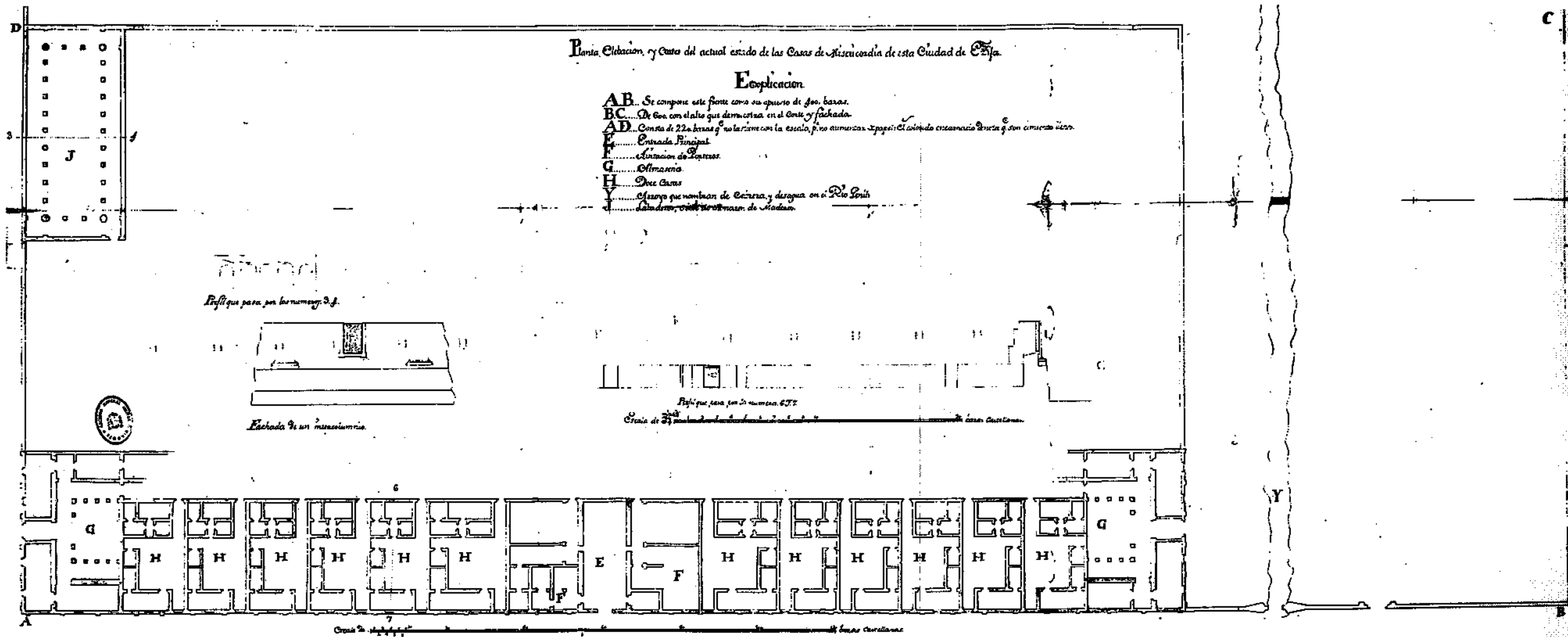
Por su parte la ciudad dio el visto bueno a la petición realizada por el Corregidor, destinando las maderas "...que se hallan sin uso, y en contingencia de / perderse en el Coliceo de Comedias..." para la nueva obra²⁷.

Para el acopio de materiales, se recibió un libramiento de 300.000 reales²⁸, que fueron entregados de manos del señor Dean de la Santa Iglesia de Sevilla, subcolector, a don Francisco de Carvajal y Mendoza, corregidor de esta ciudad²⁹.

El 14 de Octubre de 1.784, se leyó ante el

cabildo una carta de Don Pedro Joaquín de Murcia, en la que ordenaba que mientras durasen las obras de la Casa de Misericordia "...que se está construyendo...", se alojasen a las mujeres prostitutas en el Coliseo de Comedias³⁰.

Con miras a la obra que se estaba realizando, el Sr. Corregidor propuso a la ciudad: "...dar mayor ermosura a las inmediaciones de la Casa de Misericordia...", construyendo un paseo de moreras con calles "...que permita la longitud y latitud que hay desde la Hermita del Humilladero, hasta el Monasterio del Sr. San Jerónimo, donde se venera Ntra. Sra. del Valle..."³¹. El Ayuntamiento llevó a cabo varios intentos para establecer este paseo, al que se refiere Garay y Conde en



sus Apuntes sobre Ecija, diciendo que se plantaron árboles en ambos lados del camino, colocando asientos entre ellos. Pero Pronto se vería desatendido y olvidado por la corporación, ya que no era muy utilizado por los ciudadanos, tal vez, debido a que se encontraba alejado de la población³².

El 2 de abril de 1.785, se presentó ante el cabildo un testimonio, en el que se inserta una carta que don Pedro Joaquín de Murcia escribió al Corregidor, ordenando a la Junta de Dirección de la Casa de Misericordia prestase al Ayuntamiento la cantidad de 30.000 reales, en calidad de reintegro de los caudales públicos, los cuales se destinarían para dar trabajo en la composición de varios caminos, al elevado número de trabajadores que se encuentran parados³³.

El 10 de junio del mismo año, se acordó utilizar los materiales de las murallas más antiguas y ruinosas para la obra que se estaba llevando a cabo, quedando el Sr. Corregidor encargado de informar de esta decisión a don Pedro de Lerena, primer Ministro del Despacho Universal de Hacienda³⁴.

Desconocemos en que medida se continuaban las obras, ya que se omite en los sucesivos cabildos cualquier alusión a la Casa de Misericordia.

El 1 de septiembre de 1.786, con motivo de una epidemia recibió la Junta de Dirección de la Casa de Misericordia, de parte de Don Pedro Joaquín de Murcia, Juez de Espolios y Vacantes del Consejo de su Majestad, una crecida limosna para ayudar a los enfermos y realizar una serie de reparos en el Coliseo de Comedias, con la finalidad de convertirlo en hospital³⁵.

La falta de fondos y el desinterés de las autoridades que sucedieron a aquellos que habían ideado la obra, acabaron por frustrar la

terminación del proyecto, no sin mermar los fondos del erario público, que había invertido mucho dinero³⁶.

Gracias a Antonio Ponz, tenemos constancia de que en 1.788 las obras de tan preciado proyecto estaban totalmente paralizadas, dicho autor hace una somera referencia sobre la Casa de Misericordia:

"Se trataba años pasados de erigir de planta una suntuosa fábrica para hospicio, separada del cuerpo de la ciudad por su lado occidental, y ya se había sacado de fundamentos; pero se ha suspendido la obra".

A continuación se lamenta de la situación social que padecía la ciudad, diciendo: "Ni de hospicio ni de tantos hospitales tendría Ecija necesidad, porque si se tomasen bien las medidas, no debía haber pobres, y mucho menos mendigos en un pueblo rico en todas las producciones y de primeras materias para fábricas y otros establecimientos, en que se ocupase todo pobre"³⁷.

Respecto a las obras del proyecto inicial diseñado por Simón Salazar, se construyó el muro perimetral de 600 varas de longitud por 400 de latitud que rodea las 24 fanegas de tierra destinadas para el edificio y sus dependencias. Dicho muro presenta gran solidez, siendo su grosor de tres cuartas y su altura de cinco pies³⁸, esta cerca es el único vestigio que ha llegado hasta nuestros días. (Lám. 1)

En el frente que linda con la calle Mayor, se levantaron a una altura de cuatro pies, los cimientos de doce casas, que estaban destinadas para alojar a los Maestros del Hospicio, ocupando sólo 300 varas de dicha fachada. En el frontal que limita con la calle Nueva, se construyó un pequeño edificio "...compuesto de cuatro / naves, el qual le / forma su Pared y / varios sustentantes / con una cubierta / portatil, cuio destino / ha sido para custodiar

/ las maderas havi / endo tambien en el / interior de aquel dos / Casas Ynhuestas en / que se repostaban / todo genero de Her / ramientas...". El costo del edificio hasta el presente estado fue de 1.000.848 reales³⁹. (Lám. 2)

Tras la paralización de las obras, el subdelegado de Rentas de Ecija ordenó la venta de algunos materiales sobrantes y la utilización de otros en la obra de la Real Fábrica de Salitre, que se realizaba en esta ciudad, conservándose aun gran cantidad de materiales en su almacén⁴⁰.

Una vez abandonadas las obras, la Casa de Misericordia pasó a formar parte de la Real Hacienda, encargándose ésta del arrendamiento de las tierras de sembrado que se encontraban situadas en el interior de la cerca⁴¹.

Por último la Real Orden de 30 de junio de 1.794, encargó al Ingeniero segundo Don José del Pozo y Sucre, la realización de los planos, perfiles y presupuesto de un Cuartel de Infantería en el solar que en origen fue designado para la construcción de la Casa de Misericordia de Ecija⁴².

PLANO Nº 1. PLANTA, ELEVACION Y CORTES DEL ACTUAL ESTADO DE LAS CASAS DE MISERICORDIA DE ESTA CIUDAD DE ECILJA. (Lám. 2)

- 1.796, junio, 28. Cádiz.
- "Planta, Elebación y Cortes del actual estado de las Casas de Misericordia de esta ciu-

dad de Ezija".

- Realizado por (José del Pozo y Sucre, Ingeniero Segundo), el día (28 de junio de 1.796), acompañando los planos que realizó para construir un Cuartel de Infantería en los terrenos de la Casa de Misericordia.

- Explicaciones en el ángulo superior derecho, con referencias alfabéticas y numéricas en el campo.

- A tinta, con aguadas en gris y encarnado.

- Escala en varas castellanas.

- 1.360 x 600 mm.

- A.G.M.S., Sección 3ª, División 3ª, leg. 499

Plano que representa la planta, elevación y cortes de los que halló construido José del Pozo y Sucre en 1.796, del ambicioso proyecto de la Real Casa de Misericordia, diseñado por Simón Salazar. En él se aprecian los cimientos de las doce casas que se pretendían construir para los Maestros de Artes y Oficio, las cuales dan al frente que limita con la calle Mayor, donde se encuentra la entrada principal. Dichas casas estan flanqueadas por sendos almacenes. En el ángulo superior izquierdo se encuentra el lavadero que era utilizado como almacén de maderas. En el interior del plano aparecen los perfiles del lavadero, intercolumnios de la fachada principal y el perfil interno de las casas. El plano denota la no utilización de la totalidad del frente principal, quedando en el margen derecho un espacio no utilizado para la construcción del edificio, en él se representa el trazado del arroyo de Cabrera, posiblemente este lugar sería el elegido para ubicar la huerta y los espacios verdes.

NOTAS

(1) Archivo Municipal de Ecija. Libro de Actas Capitulares nº 201, año 1.784, s.f.

(2) Archivo Municipal de Ecija. Sección Beneficiencia y Sanidad leg. 697, año 1.784.

- (3) Ibidem.
- (4) Ibidem.
- (5) Ibidem.
- (6) Ibidem.
- (7) Ibidem.
- (8) Ibidem.
- (9) Ibidem.
- (10) Ibidem.
- (11) Ibidem.
- (12) Archivo Municipal de Ecija. Sección Beneficencia y Sanidad, leg. 697. 3 de agosto de 1.784
- (13) Ibidem.
- (14) Ibidem.
- (15) Archivo General Militar de Segovia. Sección 3ª, división 3ª, leg. 499. Proyecto del Ingeniero José del Pozo y Sucre para la construcción de un Cuartel de Infantería sobre la Casa de Misericordia de Ecija. 28 de junio de 1.796
- (16) HERNANDEZ DIAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERAN, F.: **Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla**. Tomo III, Sevilla 1.950, pág. 310, nota nº 345.
- (17) Archivo Municipal de Ecija. Sección Beneficencia y Sanidad, leg. 697
- (18) Ibidem.
- (19) Ibidem.
- (20) Archivo Municipal de Ecija. Libro de Actas Capitulares nº 201, año 1.784, s.f.
- (21) A.M.E., L.A.C. nº 201. Cabildo 12 de agosto de 1.784
- (22) Ibidem.
- (23) A.M.E., Sección Beneficencia y Sanidad, leg. 697. 20 de octubre de 1.784
- (24) A.M.E., L.A.C. nº 201. Cabildo 12 de agosto de 1.784
- (25) Ibidem.
- (26) A.M.E., L.A.C. nº 201. Cabildo 14 de octubre de 1.784
- (27) A.M.E., L.A.C. nº 201. Cabildo 23 de agosto de 1.784
- (28) A.M.E., L.A.C. Nº 201. Cabildo 26 de agosto de 1.784
- (29) A.M.E., Sección Beneficencia y Sanidad, leg. 697, 10 de agosto de 1.784
- (30) A.M.E., L.A.C. nº 201. Cabildo 14 octubre de 1.784
- (31) A.M.E., L.A.C. nº 201. Cabildo 18 noviembre de 1.784
- (32) LÓPEZ JIMENEZ, Clemente M.: **Transformaciones Urbanas en Ecija (1808-1868)**. Ecija 1.991, pág. 68-69
- (33) A.M.E., L.A.C. nº 202. Cabildo 2 de abril de 1.785
- (34) A.M.E., L.A.C. nº 202. Cabildo 10 de junio de 1.785
- (35) A.M.E., L.A.C. nº 203. Cabildo 1 de septiembre de 1.786

- (36) SANCHEZ MANTERO, Rafael: "Ecija en los informes de 1.824". En **Actas del I Congreso sobre Historia de Ecija**. Ecija 1.989, pág. 197
- (37) PONZ, Antonio: **Viaje de España**. Tomo XVII. Ed. Aguilar Maior. Madrid 1.988, pág. 570
- (38) Archivo General Militar de Segovia. Sección 3ª, División 3ª, leg. 499. Proyecto del Ingeniero José del Pozo y Sucre..., año 1.796
- (39) Ibidem.
- (40) Ibidem.
- (41) Ibidem.
- (42) MARTÍN PRADAS, Antonio: "Proyecto para La construcción de un Cuartel de Infantería en La Casa de Misericordia de la ciudad de Ecija". En **Actas de las III Jornadas Nacionales de Historia Militar**. En prensa

MEMORIA DE LA RESTAURACIÓN DEL S. ANTONIO DE MURILLO EN EL ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE S. FERNANDO

Carmen RALLO GRUSS

Pocos documentos existen en nuestro patrimonio cultural que nos aporten datos para la historia de la restauración de las obras artísticas de este país, de aquí el interés por el manuscrito perteneciente al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (signatura 45-6/1), donde se refiere, con toda clase de detalles, la intervención que se realizó sobre una obra cumbre de la Catedral de Sevilla: la Visión de San Antonio de Murillo, situada en la Capilla Bautismal de dicha iglesia.

El documento, si conocido por referencias ¹, no ha sido hasta ahora publicado con sentido crítico, quizás porque hasta hace poco esta clase de documentos eran valorados por el historiador tanto en cuanto a la propia obra de arte se refería, no como información técnica de un conocimiento que cada día más va ocupando su sitio en el campo del saber, lugar equidistante de la ciencia, las bellas artes y la historia: la restauración.

Pero además de constituir un aporte de datos en el terreno de la restauración, el manuscrito al que nos referimos tiene gran importancia por el valor del cuadro al que se refiere, obra cumbre en la producción de un gran pintor, y por los acontecimientos históricos que rodearon a esta obra, sucesos que la hicieron popular y mundialmente conocida en el tiempo en que se realizó el tratamiento de restauración ², y que impulsaron al Director de ésta a dejar constancia escrita de todo lo ejecutado, hecho casi inédito en su tiempo.

El documento es autógrafa, es decir, es el propio Nicolás Gato de Lema, ilustre Académico y restaurador, nombrado por la Academia Presidente de la Comisión que se encargaba de restaurar el cuadro en cuestión, quien, con una grafía cuidada que testimonia un trazo firme y regular, escribe esta Memoria,

que dirigirá a los miembros de la Academia. Será leída en la sesión ordinaria del 12 de Junio de 1876, por ella serán felicitados en sendos oficios replicatorios los tres personajes de este relato, y será publicada en la "Gaceta".

Comencemos la historia por los hechos antecedentes a la restauración, que facilitan la mejor comprensión de la patología del "enfermo". Para mayor dramatismo sigamos a Boutelou ³, que nos narra lo siguiente:

"Nadie podía imaginar que hubiera gentes tan perversas que se atrevieran a atentar contra esta maravilla del genio; mas, por desgracia, en la mañana del 5 de noviembre de 1874, los habitantes de Sevilla, supieron con asombro que una mano inicua había profanado la obra maestra de Murillo, cortando la figura del Santo y robando el trozo de lienzo en que estaba pintada..."

La obra, de grandes dimensiones ⁴, en la madrugada de la fecha mencionada, fue mutilada, robando el fragmento de lienzo que contenía la figura del santo, eje principal de la composición del cuadro ⁵, de unas proporciones de 7 por 5 pies ⁶. Se dio publicidad internacional al asunto, y, por suerte, al poco tiempo (exactamente el 2 de enero del siguiente año), fue ofrecida por Fernando García Vinuesa a un marchante de cuadros o anticuario de Nueva York, Mr. Williams Schaus. Apercibido por éste el cónsul español, D. Hipólito de Uriarte, se realizó la compra en cincuenta dólares, o doscientos cincuenta, o mil ochocientos reales (lo que podría ser semejante a la primera cantidad), según distintas fuentes ⁷, devolviendo el fragmento de la obra a Sevilla, a donde llegó en un barco procedente de Filadelfia el 21 de febrero.

El estado en que volvió este fragmento era lastimoso, peor que en el que había salido: el

ladrón, que cortó precipitada y descuidadamente el trozo de lienzo, con motivo de "adecentarlo" para su venta, lo había vuelto a recortar con la intención de encuadrar sus contornos, de aquí la pérdida de zonas del soporte tela; el "cuadro" resultante lo había mal clavado en cuatro listones a modo de bastidor, con tan poco cuidado, que durante el viaje de regreso se desprendió el larguero superior y causó pérdidas irreparables en la capa pictórica de la cara del Santo, de la que prácticamente sólo quedó el contorno.

Vuelto a Sevilla, y dada la gran importancia del asunto, varios mecenas ofrecieron su restauración, tanto el Cabildo Catedralicio como el Ayuntamiento querían financiar la operación, la Academia de San Fernando de Madrid, como veladora de las Bellas Artes en todo el territorio nacional⁸, también propondría su colaboración... Al fin, se llegaría a un acuerdo, las dos primeras corporaciones pondrían los medios, creando entre ambas una comisión mixta de supervisión; la tercera, los técnicos, que dirigirían la restauración.

Tres técnicos elegidos por la Academia fueron nombrados, Nicolás Gato de Lema, como presidente de la Comisión que la Academia, formaría para ese cometido; Carlos Luis de Ribera, como componente de la misma, y Salvador Martínez Cubells, como ejecutante principal de la restauración⁹.

D. Nicolás Gato de Lema, nacido en 1820 en Madrid, era paisajista y discípulo de Vicente López; en 1859, fue nombrado académico de número de San Fernando. También fue caballero de la Orden de Carlos III, y en el campo de la restauración es notable su aportación con escritos y actuaciones, llegando a ser, en 1864, primer restaurador de Cámara de la reina Isabel II. Entre sus intervenciones en este campo, son de destacar la restauración de

la obra de Ricci "Aparición de Santiago Apóstol en la batalla de Clavijo", colocado en el altar mayor de la Parroquia de Santiago en Madrid, el "Cristo" de Ribera de Alava¹⁰, o la supervisión de las restauraciones que en el año 1876 se efectuaban en los cuadros del Monasterio del Escorial.

También pintor y académico, D. Carlos Luis de Ribera y Fieve, ya a los quince años obtuvo un premio primero de la primera clase en el concurso de la Academia (1830). Autor prolífico de obras, tanto al óleo como de pintura mural (a él se debe parte de la decoración del Congreso de los Diputados y de las bóvedas de San Francisco el Grande, en Madrid), fue profesor de la Escuela y pintor de la Cámara Real, concurriendo a concursos en Madrid y París, y llegando al cargo de Director de la Escuela Superior de Pintura y Escultura de Madrid y a la obtención de la Orden de Isabel la Católica.

Nacido en Valencia en 1845, D. Salvador Martínez Cubells estudia pintura, única vía inicial para todos los que se dedicasen posteriormente a la restauración hasta hace algunos años (como las dos personas anteriormente citadas), en la Academia de San Carlos. En 1870 en reñida oposición, ganó el puesto de primer restaurador del Museo del Prado, o Museo Nacional, como entonces se llamaba, debiéndose a su intervención el traslado a lienzo de las "Pinturas Negras" de Goya, entre otras restauraciones¹¹.

La restauración comienza el día 21 de mayo de 1875, y el 13 de octubre del mismo año es expuesta la obra al público en un gran acto religioso. Es decir, los trabajos duran aproximadamente seis meses, si tenemos en cuenta que durante un mes se descansa para "tomar baños de mar" (el manuscrito, con esa ingenuidad novecentista que lo caracteriza,

se enriquece con detalles ambientales como la petición de la licencia para ello, por otra parte concedida).

Por contraste con ese detallismo de exposición narrativa, o el que desarrolla en la descripción pormenorizada del acto religioso con que se expone la obra al público, echamos de menos otros detalles de gran importancia para nosotros, como puedan ser el material empleado en el proceso de reintegración del color, o la manera cómo se realizó el sentado de la capa pictórica (en estado de desprendimiento en el trozo mutilado sin lugar a duda, ya que se habían producido pérdidas), o el no aludir nunca al bastidor antiguo que, en algún momento no precisado, debió ser eliminado.

Pero, dejando estos comentarios técnicos para más adelante, es preferible seguir en un orden cronológico la historia, ateniéndonos ya al manuscrito, bien diferente en estilo, de los informes técnicos actuales, cada vez más impersonales y asépticos para poder facilitar una labor de ordenador, pero, felizmente, mucho más frecuentes en toda obra de restauración y más accesibles a cualquiera que esté interesado en conocer qué se hace actualmente con el patrimonio cultural.

La transcripción ha respetado, sin actualizar ni corregir, la ortografía, acentuación o puntuación, por considerar que el resultado conseguido queda suficientemente claro (ver el ANEXO incorporado a este artículo).

El texto, donde Gato de Lema expone de una forma secuencial (pero por otro lado atemporal, como si de un día sin final se tratara) los pasos dados en la restauración del cuadro de la **Visión de San Antonio**, comienza con la llegada de la Comisión encargada de la restauración a la capital andaluza, y va narrando cada operación realizada hasta terminar por el momento en que el último miem-

bro designado por la Academia abandona Sevilla.

El proceso seguido es el mismo que se hubiera realizado en la actualidad: primero, el estudio de la obra objeto de la restauración para conocerla, observar sus deterioros, y disponer el camino a seguir para su tratamiento. La intervención propiamente dicha comenzará por la **consolidación material**, tanto del soporte como de la capa pictórica y terminará con la **consolidación formal** o estética, con limpieza, estucado y reintegración. La labor total se completará con la redacción del informe final donde se deja constancia de todo lo realizado.

La intervención, así, empieza por donde todos los restauradores comenzamos: con el estudio del cuadro, análisis que el Restaurador (en el texto siempre este término será escrito con mayúscula, y yo así lo utilizaré siempre que me refiera al autor de la restauración objeto del documento) sólo va a desarrollar con los medios que en aquel tiempo poseía, sus sentidos.

Actualmente, después de haber realizado esta primera aproximación de un **examen organoléptico**, por otra parte imprescindible, se hubieran añadido otros análisis no destructivos¹²: la radiografía de rayos X que nos hubiera aportado el dibujo preparatorio, el análisis por infrarrojos, que añade información de las capas intermedias; y el de luz ultravioleta, que ayuda a reconocer los repintes; todo ello aporta datos al restaurador para la eliminación de reintegraciones, ya sea de añadidos del soporte, ya de retoques en la pintura; y a la recomposición de las lagunas en la fase de reintegración ya que permite un conocimiento más exacto del original¹³.

El examen visual de la obra les hace reconocer el deplorable estado en que se en-

contraba el fragmento cortado, pero también les aporta algo más, como muchas veces ocurre durante los procesos de restauración, la hipótesis probable de la **técnica de ejecución** de esta obra de Murillo. Contradiendo lo que hasta entonces se suponía, en ella el artista ha abandonado el tenebrismo y, por tanto, las preparaciones oscuras.

Si se hubieran desarrollado las técnicas de análisis más arriba indicadas, complementadas por el análisis químico de alguna micromuestra, técnica destructiva que daría a conocer la composición de los pigmentos y aglutinantes empleados así como los materiales de la preparación e imprimación, se conocería de manera cierta la técnica de ejecución de Murillo en esta obra.

Al examinar de cerca el cuadro, bajándolo de su emplazamiento, un nuevo problema se plantea: el cuadro había sufrido (¡y nunca mejor dicho!) una restauración por manos inhábiles en 1831 ó 1832¹⁴. Resulta pavoroso el relato de Gato de Lema sobre el proceso de "restauración" que se realizó en aquel momento, sobre todo cuando nos comenta cómo, para librar el exceso de cola, administrada a pegotones entre las dos telas, la original y la de forración, se hicieron en la obra cuantas incisiones se consideraron oportunas, ocultándolas más tarde bajo estucos y repintes. Error tras error, consecuencia de la no profesionalidad: en primer lugar, mala elección de materiales (tela de forrado demasiado tupida, que no permite sacar el exceso de adhesivo por el reverso durante la forración; cola inadecuada), que demuestra un desconocimiento del método (cómo se realiza un forrado adecuado); por último, una falta de moral en la labor restauradora, que debe tener como criterio base al intervenir la no agresión hacia la obra artística.

En el documento, como primer paso de la consolidación, el tratamiento de un nuevo forrado se impone como imprescindible. Este proceso de **forrado, reentelado o forración**, se ejercía en aquellos tiempos con mucha más frecuencia que en la actualidad. En el mismo texto tenemos un ejemplo clarificador cuando Gato de Lema se refiere al otro cuadro de Murillo existente en la Capilla, el del Bautismo del Salvador, que, sin haber sido observado de cerca, y con aspecto (desde el suelo) de buen estado de conservación, propone forrar.

Todo proceso de restauración, por mínimo que sea, produce una cierta agresión hacia la obra tratada, al desequilibrar cualquier materia extraña a la obra o cualquier proceso que introduzcamos en el objeto, el estado en que se mantiene éste. Reconocido con honestidad así en la actualidad por los propios restauradores, el criterio a seguir es la mínima intervención¹⁵, es decir, la labor restauradora sólo se ejerce cuando es imprescindible y constituye "el mal menor" ante una situación de degradación que hay que resolver, ralentizando, cuando menos, el proceso de deterioro.

El forrado es imprescindible sólo en situaciones límites, cuando no se han dado unas circunstancias óptimas de conservación: por oxidación avanzada del lienzo, que le produce una cierta "fatiga" lo que no permite al cuadro tener suficiente resistencia para poder mantenerse en el bastidor por sí mismo; o si el soporte ha sufrido accidentes dramáticos en su integridad, rasgaduras de importancia en tamaño o cantidad, despiece en varios fragmentos, o carencias de zonas de tela de cierta entidad. Cualquier otro deterioro de menor importancia en una tela se resuelve añadiendo nuevos bordes, aplicando parches e injertos al soporte, o eliminando deformaciones con

ayuda de un buen bastidor y por medios mecánicos.

Por supuesto, el caso del estado que presentaba la obra en cuestión, entra entre los expuestos susceptibles de necesitar un forrado, lo que pone fuera de duda la corrección del tratamiento aplicado en el documento.

Es posible, en cambio, que la forración realizada en los años 30, y causa de tantos desastres, no fuera, dadas las condiciones climáticas en que se encontraba la obra, totalmente necesaria.

El procedimiento y los materiales utilizados para el reentelado son en todo punto correctos y muy similares a los utilizados en la actualidad:

El telar de forrado, de madera, y en donde se cose la nueva tela con bramante, se sigue utilizando como alternativa de otros realizados en materiales más ligeros y diseñados para facilitar ese cosido a la nueva tela ¹⁶. En aquel tiempo, según los tratados de Poleró ¹⁷ y Roca y Delgado ¹⁸, se clavaban dos de los laterales de esa nueva tela, y se cosían los otros dos para atirantar. En la actualidad, se cosen los cuatro lados para repartir de manera más uniforme las tensiones. Además, antes de un forrado se avejenta mediante humedad, secado y distintos tensados esa tela nueva, para evitar que los cambios climáticos le produzcan movimientos que repercutan en el soporte original; esta práctica no se realizó en la intervención que nos ocupa.

El adhesivo empleado es similar a la mezcla que tradicionalmente se utiliza hoy en día y que recibe el nombre de "gacha italiana"; como aquél, ésta lleva en su composición cola, engrudo, trementina, miel, todo ello para la misma finalidad que allí se detalla; el jugo de ajos que se le añadía tenía como finalidad el acelerar el proceso de secado. A

estos materiales se añaden, en la actualidad, fungicidas o conservantes ¹⁹. Esta mezcla, se utiliza hoy en día en los forrados como alternativa de otro material tradicional en el norte de Europa, la cera, o de otros materiales más sofisticados, como puedan ser adhesivos sintéticos, pero sigue presentando ventajas respecto a todos ellos, cuando de reentelados de obras de óleo sobre tela de lino se trate.

Dos fases del proceso difieren de lo que se haría en la actualidad, el **empapelado o veladura**, realizado para proteger la faz de la pintura, no se efectúa con engrudo sino con cola, material que ofrece la ventaja de su más fácil eliminación posterior, además de, debido a su penetrabilidad, colaborar con el sentado de color. Este **sentado de color**, técnica por la que se devuelve la cualidad de adhesión a la preparación de la obra (puente de unión entre la capa pictórica y la tela), perdida en este caso en que ya ha sufrido desprendimientos de color, no es mencionada, inexplicablemente, en el manuscrito.

Sumamente arriesgada supone la operación de suprimir la protección del anverso durante el proceso de forración, con el consiguiente "lavado" del adhesivo, lo que podía haber reblandecido y revuelto todos los materiales. Se necesitan manos muy expertas para realizarlo y, lo más seguro, venía impuesto por la clase de materiales de que disponían (papeles y gasas gruesas que pudieran marcar durante el planchado del anverso y que no permitían la visión de la pintura para el control de la operación) ²⁰.

Como dato anecdótico es necesario señalar la carencia de un material de apoyo que hoy en día, por lo común, no se aprecia con suficiente importancia hasta qué punto facilita cualquier trabajo, el film de plástico, que impide que la pintura se adhiera peligrosamente

mente al tablero de madera donde se apoya durante el proceso de forrado, y que el Restaurador debió suplir con imprimaciones de aceite de nueces.

Una vez finalizada la forración y secado totalmente el cuadro, el Restaurador procedió a reemplazar el telar de forración por el **clavado en un nuevo bastidor**. Es lástima no mencione el bastidor en que se encontraba el lienzo, si era el original o no y qué estado de conservación presentaba. Tampoco describe cómo es el nuevo bastidor, si consta de travesaños intermedios y de cuñas, condicionante para una buena tensión de la tela, aunque es de suponer, dada la buena conservación que ha presentado hasta nuestros días, que así fuera. Hoy en día se pueden realizar los bastidores con otros materiales más ligeros y de similar resistencia, y se diseñan mecanismos de autotensado (muy cómodos en obras de grandes proporciones o formas irregulares)²¹, en cambio, la calidad de los construidos en madera ha disminuido lamentablemente, por la falta de curado de los materiales que se emplean, la falta de selección de las maderas y su apropiado corte.

La **limpieza**, como en cualquier proceso de restauración consta también de varias fases, la eliminación de repintes, una limpieza general, y otra más puntual de supresión de manchas y goterones. Como disolventes empleados sólo nombra uno en correspondencia con los repintes, el aguarrás, lo que viene a confirmar que estos fueron realizados en un tiempo próximo al de esta intervención (si no, las cadenas orgánicas componentes de los aglutinantes del óleo pierden elasticidad y cambian su solubilidad), y en un estrato superior al del barniz, no eliminado en aquella restauración (¿la de los años 30?).

Precisamente, este fue un tiempo donde

en Europa se creó una gran polémica en torno a la limpieza de las obras de arte, a raíz de los informes sobre este tema emitidos por especialistas designados por el Gobierno Británico para evaluar las efectuadas en la National Gallery de Londres, en 1850 y 1853.

Si no se detallan los disolventes empleados en la limpieza de la obra, tampoco se considera interesante especificar los materiales usados en el **estucado, reintegración, ni barnizado**. Respecto al estucado es de suponer se utilice el estuco tradicional que ha llegado hasta nuestros días como alternativa de otros estucos sintéticos, a la venta, ya preparados; aquél se elaboraba (y se elabora) con cola de conejo caliente a la que se adiciona yeso blanco mate.

La reintegración, basándonos en los dos manuales de aquella época citados anteriormente, se realizaba con pigmentos al barniz de almáciga, introducidos en esta época, en contraste con los que se utilizaban en aceite de nueces o linaza, que, al envejecer, amarilleaban y endurecían²². En el documento que nos interesa, precisamente, Gato de Lema comenta, en términos peyorativos, que los antiguos repintes estaban efectuados a óleo. En la actualidad se exige a la reintegración la cualidad de ser reversible, por lo que se prefiere retocar con colores de acuarela y de probada calidad, para evitar alteraciones con el paso de los años.

En cuanto al barnizado de protección, necesario después de una limpieza en profundidad, como aquí fue realizada, no es mencionado, pero es lógico que se efectuara, aunque sólo fuera para devolver a los colores su brillantez original, enmascarada por la acción de los disolventes. Se solía utilizar barniz de almáciga, preparado por el mismo restaurador; actualmente se prefiere utilizar el barniz

de Danmar (otra resina natural, ésta de Indonesia, aquélla de Sicilia), de mejor envejecimiento²³.

Es en este capítulo del texto cuando el autor, en vez de entrar en detalles técnicos, se pierde en un bosque de alabanzas hacia la obra y la labor de restauración que ha contribuido a su mejor contemplación, con un talante decimonónico que no nos permite conocer técnicamente las últimas fases de la intervención.

Una vez colocado el cuadro en su emplazamiento correspondiente, el autor del manuscrito abandona Sevilla mientras en la Capilla se están llevando a cabo unas obras de sustitución de vidrieras, obras aconsejadas desde el primer momento para mejorar la iluminación sobre el cuadro. Este hecho, sin importancia en sí mismo, recuerda lo que continuamente se viene produciendo en la restauración de las obras de arte, el descuido del entorno de éstas, o la intervención en él de manera inoportuna: ¿no hubiera sido más racional sustituir esas vidrieras mientras la

obra estaba fuera de su lugar, sin ponerla en peligro de agresión, o cuando menos, de acrecentar, de nuevo, su suciedad superficial?

Como apéndice a la historia de la restauración de esta obra, habría que añadir que fue nuevamente restaurada en el año 1957, labor que también recoge Angulo Iñiguez y que se menciona en artículos del **Archivo Hispalense** de aquellos años²⁴. El restaurador fue D. Manuel López Gil, profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, quien encontró la obra de la intervención efectuada por Martínez Cubells aún en correcto estado de conservación, salvo los añadidos que circundaban el fragmento mutilado, que reemplazó por otros nuevos, y la necesidad, debida al tiempo transcurrido, de efectuar una limpieza general con sustitución de barnices. Por supuesto a esta buena conservación habrían contribuido no solamente el adecuado trabajo realizado en el s. XIX, sino las idóneas condiciones climáticas en que se encuentra la pintura, ya puestas de manifiesto en el documento de Gato de Lema.

NOTAS

- (1) Angulo Iñiguez no cita directamente el documento que se presenta en este estudio, sí otros distintos autores (Boutelou, Pemán, etc.) que relatan la restauración— ANGULO IÑIGUEZ, D., **Murillo, su vida, su obra**, Espasa-Calpe, Madrid 1981, p. 238-239.
En cambio, sí lo publica, aunque no íntegramente y sin aportar su referencia, Díaz Martos: en DÍAZ MARTOS, A., **Informes y trabajos del ICCR**, "Aportaciones a la historia de la restauración en España", ICCR, Madrid 1973, p. 85-89.
- (2) Así, en su tiempo, fueron comentados estos incidentes en varios semanarios internacionales como el "Harper's Weekly" del 20-II-1876, o "The graphic", de Londres del 30-VI-1875.
- (3) BOUTELOU, **Estudio del S. Antonio de Murillo**, G^o Alvarez y C. impresores, Sevilla 1875.
- (4) 5,60 x 3,69 m.
- (5) Para mayor conocimiento de la obra desde un punto de vista artístico, iconográfico o estilístico, dirigirse a la obra antes citada AN-

- GULO IÑIGUEZ, Tomo I, p. 297-301; Tomo II, p. 238-239; Tomo III, lám. 128-129-130.
- (6) CURTIS, *Velazquez and Murillo*, Sampson low, Marston and Rivington, London 1883 p. 211.
- (7) La primera cifra la da CALVERT, la segunda (recogida por ANGULO IÑIGUEZ) es mencionada en el libro de CURTIS, ya citado. En cuanto a la tercera, pertenece a CORTEGANA.
CALVERT, *Seville: An historical and descriptive account of "the pearl of Andalusia"*, London, 1907. p. 138.
CORTEGANA, J. de, "Restauración del gran cuadro de Murillo «La Visión de San Antonio de Padua»". *Archivo hispalense*, t. XXVI (1957), pp. 108-110
- (8) Debido a nefastas restauraciones que se realizaban, como la que sufrió esta obra alrededor de 1830, y que más adelante se relata, la Academia tomará en 1880 el papel de supervisar legalmente cualquier restauración que sobre un bien del patrimonio nacional se realice, ya sea de museo, provincial o de la Iglesia, por R.O. de 9-VII-1880, recogido en PAZOS BERNAL, M.A., *Mena y Málaga en el s. XIX*, en "Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época", Málaga 1990.
- (9) *Actas de la Real Academia de San Fernando*, R.G.V.S., p. 272.
- (10) Para conocer con más detalle esta intervención en el Cristo de Ribera, se puede acudir al artículo mencionado de DIAZ MARTOS, que recoge el Informe de Gato de Lema, o a MARIO SOTO, S., *Historia de la Restauración de tres cuadros de José de Ribera*, colección de artículos publicados en el periódico "La Libertad", Vitoria 1892.
- (11) OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de Artistas Españoles del s. XIX*, Ed. Giner, Madrid, 1975 p. 284, 426, 575.
MIGUEL EGEA, P., *Carlos Luis de Ribera: pintor romántico madrileño*, Patronato Nac. de Museos, Madrid 1983
MARTINEZ CUBELLS, S., *Discurso en la recepción pública el día 29 de Noviembre de 1891*, A.A.S.F., 1891.
- (12) HOURS, M., *Analyse scientifique et conservation des Peintures*, Office du Livre, Fribourg p. 42-85.
- (13) Lo citado en el libro anterior referente al texto son las técnicas de análisis más comunmente ejecutadas en pinturas de caballete. Para un conocimiento exhaustivo del tema revisar *La vie mystérieuse des chefs-d'oeuvre*, Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris 1980, p.297-306.
- (14) En el documento de GATO DE LEMA se dan estas dos fechas en dos párrafos diferentes, y aún CALVERT (según ANGULO IÑIGUEZ) atribuye esa intervención a Gutiérrez en 1833.
- (15) TORRACA, G., *Processes and materials used in Conservation*, p. 3.
- (16) Existen de aluminio, con enganches perimetrales donde colocar la tela nueva, o mixtos, de madera y metal, como los diseñados por la casa Lascaux, donde la tela nueva se sujeta entre dos armaduras del propio telar y se tensa por medio de llaves en las esquinas.
- (17) Han llegado a nuestros días dos tratados de restauración contemporáneos con la intervención tema de este artículo, a los que me referiré como guía cuando en el texto no se especifique claramente algún dato, el primero es: POLERO Y TOLEDO, V., *Tratado de la pintura y Arte de la Restauración: observaciones relativas a la restauración de los cuadros*, Madrid 1853.

- (18) El otro tratado se basa en el primero y su autor lo editó dos veces, con pequeñas variantes: ROCA Y DELGADO, M., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza. Extractado y enriquecido con un tratado nuevo para saber limpiar y restaurar las pinturas sobre lienzo, madera, cobre y piedra*, Librería D. León Pablo Villaverde, Madrid 1871.
ROCA Y DELGADO, M., *Compilación de todas las prácticas de la pintura*, edición del propio autor, Madrid 1880, p. 349.
- (19) Fenol, "Nipagina" o/y, simplemente vinagre.
- (20) En la actualidad se dispone de variedad de gasas y papeles de distintas procedencias, gruesos y características (con o sin ligante), que permiten una cierta transparencia de la capa pintada.
- (21) ROCHE, A., *Studies in Conservation*, vol 38 "Influence du type de chassis sur le vieillissement mecanique d'une peinture sur toile", IIC, London 1993.
- (22) POLERO, ya citado, p. 165.
- (23) MASSCHELEIN-KLEINER, L., *Liants, vernis et adhésifs anciens*, IRPA. Bruselas 1983, p. 86.
- (24) CORTEGANA, J., *Archivo Hispalense* 1957, p. 107-110-PEMÁN, C., *Archivo Hispalense* 1958, p. 45-51.
- (25) Gestoso nos menciona el encargo del retablo circundante: En 1660 se encargó a Bernardo Simón de Pineda la talla barroca, por 73.440 maravedíes, y a Pedro de Medina Valbuena y Alonso Pérez por 3.000 reales de vellón. El 2-III-1667, Bernardo Simón contrata a Justino de Neve, contador de la Catedral:
"*...hazer a toda costa de escultura y madera una orla que a de zeñir el marco y lienzo... con unos cajones que sirvan de banco o fundamento a dicha orla, "Se hace de limosnas (Archivo Alto de la Catedral).*
GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla 1889, Tomo II. p. 540.

ANEXO

Archivo de la Real Academia 45-6/1

MEMORIA que la Comisión nombrada por la Real Academia de San Fernando, compuesta de los Sres Rivera y Gato de Lema, individuos de ella, presentan a la misma, dando cuenta de cuanto han hecho en su delicado encargo para llevar a cabo la restauración del notable y profanado cuadro de San Antonio, que existe en la Capilla bautismal de la Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla (sesión de 12 de Junio 1876).

"Nombrada por la Real Academia de San

Fernando una Comisión de su seno que pasará á Sevilla para dirigir la restauración del cuadro de San Antonio de Murillo, partió á la mayor brevedad posible llevando á sus órdenes el primer restaurador del Museo Nacional D. Salvador Martinez Cubells, elegido por la Academia para egecutar los trabajos.

Llegó la Comisión á la Capital de Andalucía el dia 21 de Mayo del año próximo pasado, y recibida decorosamente por ambos Cabildos, fué acompañada por una diputación del Ayuntamiento hasta el alojamiento preparado.

Felicitada allí por otra de los canónigos, que unida á la anterior constituían la Comisión mixta, á cuyo cargo habían puesto una y otra la

ejecución de la proyectada obra, tratóse, sin perder tiempo alguno del objeto del viage, con- viniendo todos en concurrir en el siguiente día á la Catedral á las once de la mañana, para reconocer el célebre cuadro y el fragmento mutilado.

Cumplido este acuerdo, pasaron todos los comisionados al archivo, donde se custodiaba el trozo del cuadro de San Antonio, traído de Filadelfia.

Difícil es á la Comisión el explicar ahora el triste efecto que le produjo el estado de aquel lienzo, porque si bien no ignoraba que había padecido grandes detrimentos, no le era posible formar cabal idea, sin conocer la dolorosa realidad.

Hallábase en efecto torpemente clavado en un endeble bastidor y por no saber hacerlo las personas que durante sus largas travesías, lo embalaron, aconteció que desprendido un listón, fué ludiendo sobre la cabeza del Santo; con lo cual se rozó y descascaró una gran parte del rostro, hasta descubrir la imprimación por varias partes, tales como el pómulo, la barba, la frente y mitad de un ojo. La figura del Santo traía además varios desconchados en diferentes partes del ropage ó sayal. Tuvo la comisión, en medio de este contratiempo, el consuelo de ver que milagrosamente se había salvado la traza exterior del semblante y que si bien llegaban algunos desconchados y rozamientos hasta muy adentro, quedaba el contorno libre.

Dieron estos accidentes á los Académicos que suscriben, como por un hecho providencial, el medio de reconocer con exactitud cómo Murillo había pintado su bellissimo y encantador lienzo, despues de muy detenido estudio. Júzgase comunmente que Murillo pintaba ligeramente sobre una imprimación oscura, logrando la diafanidad que seduce en sus obras por la transparencia que, como es sabido, resulta de los claros sobre negruzca tela; pero no sucede así en esta magistral producción.

El Cuadro de S. Antonio sometido á prudente análisis, nos demuestra que Murillo sobre imprimación ligera y en fina tela de un color pardo, dibujó y bosquejó primero de claro oscurogris muy concienzudamente su grandiosa y complicada composición. Sea por completar la pintura, secundóla despues con mayor detenimiento y empaste; y siguiendo las líneas antes trazadas, repitió con un color caliente con toda fuerza de colorido, llevando por último a feliz término de conclusión su magnífica obra, merced á muy acertados baños y veladuras. Obsérvose tambien que hubo de trascurrir no escaso tiempo de una tarea á otra; porque los desconchados del rostro citados arriba, pertenecian solo al bosquejo superior; quedando completamente limpio el de abajo. Era dada esta observación, evidente que de haber mediado poco tiempo entre una y otra tarea, se habria amalgamado y fundido la pintura y que no resultaría ahora la total independencia que observamos en una capa de color sobre la otra. Pruébanos así este cuadro, por excelencia armonioso, que no alcanzó Murillo la inimitable diafanidad y los tonos vigorosos, que le distinguen entre todos los grandes maestros, por emplear tal ó cual color de imprimación, procurando un efecto convencional; sino que logró aquellos difícilísimos fines, bosquejando dos ó tres veces á modelado empaste rectificando el diseño con noble severidad y combinando con feliz discreción los bellos coloridos de las Escuela veneciana y flamenca. De este modo logró crear si es lícito decirlo así, un estilo original y franco, dominado siempre por la mas simpática dulzura y animado por tintas tan gratas y calientes, con una gradación tan armónica y tan sábia, que no ha tenido rivales. Murillo ocultó este procedimiento técnico con tan peregrina habilidad que no ha podido ser imitado y menos vencido en esta parte por ninguno de los pintores que mas fama han obtenido en el mundo.

Concluida que fué la visita del trozo mutila-

do, pasamos, siempre acompañados de la Comisión mixta de los Cabildos, á la Capilla bautismal, donde se hallaba el cuadro de San Antonio, colocado en su retablo. Examinado el célebre lienzo advirtiéndose luego que ofrecía la rotura en él causada por la mano sacrílega que lo profanó, diferentes formas, efecto sin duda de la precipitación con que se consumó el crimen. El córte de la parte superior, mostraba en el lienzo la tendencia á buscar la curva, careciendo de ángulos en los extremos: el trozo separado aparecía cortado en escuadra por la parte superior, habiéndose añadido por los extremos inferiores la que describía cierta manera de medio punto, resultando su forma casi cuadrada.

Manifestó la Comisión á los representantes del Cabildo y Ayuntamiento la necesidad de bajar el cuadro y de construir un tablero de 6 m de largo por 4 m de ancho para dar principio á las operaciones de la restauración; y dadas todas las demas disposiciones oportunas con este fin, aconsejados por la práctica, en cuya ejecución mostró la Comisión mixta extremada diligencia y solicitud, fué a poco posible poner mano en la obra, no sin vencer ciertas dificultades.

La Comisión que informa había juzgado entretanto oportuno, aconsejar al Cabildo Catedral que se restaurara al retablo de la Capilla de San Antonio, ó al menos el marco que encierra el cuadro, pues que se hallaba muy deteriorado, no careciendo de interés, por ser el mismo de la época, y muy apreciable el estofado que lo exorna²⁵.

Al disponerse esta restauración, recomendose mucho que se limitaran a lavarlo muy bien, hasta quitarle el humo, que lo cubría, reponiendo los trocitos de talla que le faltaban y las partes de oro y del estofado descascarados, y renovando los fondos negros que estaban grieteados: en vez de un barniz reluciente é inarmónico, debería dársele una veladura de

aguarrás y de cera, para que resultase un negro mate agradable.

Pareció también á la Comisión oportuno que, aprovechando la ocasión de armarse el andamio para la recomposición del retablo, se descolgara para limpiarlo, forrarlo y ponerlo en armonía con todo, otro cuadro de Murillo, colocado en el remate del altar, que representa el Bautismo del Salvador; lienzo que por fortuna se hallaba tan intacto como el día que se pintó, y que por su libre ejecución y especial colorido, parece obra de Rubens. Lóbrega, á causa de ostentar su vidriería, —que por cierto es quizás la mas ínfima de las modernas que ofrece tan suntuosa basilica,— un muy pesado fondo azul oscuro, que domina en su desairado conjunto. Para evitar tan desagradable efecto, recomendose el sustituirle, reponiendo los cristales oscuros por otros de una azul muy claro y trasparente, y dejando las figuras tal como se encuentran.

Aceptó la Comisión mixta todo lo indicado, dando las órdenes oportunas para su ejecución inmediata. Entre tanto obtenidos todos los útiles necesarios y vencidos algunos inconvenientes, eligiose el sitio mas apropiado en la Catedral, para realizar todas las operaciones, y lo fué la monumental Sacristía Mayor de la renombrada basilica. Armóse al fin en su centro el gran tablero, construido a trozos; y colocado sobre él el lienzo, procedió a desclavarlo el restaurador Sr. Martinez, para quitarle despues la gruesa tela que tenía adherida. Entónces fué, cuando se patentizó bien el censurable procedimiento usado al restaurarlo en 1831.

Todo hacía esperar con razón que un cuadro pintado ha 219 años, colocado en un retablo de muy buenas condiciones, que no tenía contacto con el muro, seco de suyo, en una Capilla donde no se hacen sentir los excesivos calores del estío, hubiese padecido poco; y sin embargo su mas somero exámen iba á demostrar todo lo contrario.

Ya desclavado, empezóse á desforrar, es decir, á quitarle la gruesa tela que la cubria, la cual por ser excesivamente tupida y compacta (pues es la misma que se usa en Sevilla para toldos y cortinas), habia producido muy graves inconvenientes. En efecto, el Restaurador de 1832 habia derramado cola á grande proporciones sobre la faz posterior de la pintura de San Antonio, y de una manera tan irregular que aglomerada en gran cantidad, por muchas partes, habia producido unas vejigas ó bolsas, de que era difícil desalojar el aire. Para lograrlo, no tuvo aquel Restaurador otro medio mas espedito que el de hacer incisiones en el lienzo por la parte pintada, saajándolo así en varias direcciones, para extraer de unas el aire y de otras la cola. Hecho esto, tornó á cerrar las aberturas, uniendo sus bordes y acomodándolos al nuevo forro.

La Comisión deja á la consideración de la Academia el meditar cuál podría ser con un procedimiento tan grosero, el resultado. El cuadro, que aparecía en buen estado de conservación, quedó miserablemente acribillado, siendo de advertir que por añadidura fué esta operación llevada á cabo sobre el pavimento de la Catedral; circunstancias todas que multiplicaron fatalmente su deterioro. Plastecidas y cubiertas de repintes todas las indicadas incisiones que fueron indiscreta y torpemente prolongadas, creció aquella suerte de revoque mucho mas de lo necesario, quedando sepultada bajo el mismo una buena parte de la obra original de tan celebre Maestro.

Hechos estos plastecidos en muchas partes con colores al óleo, y adherida la cola fuerte á la gruesa tela del forro, era por extremo difícil el desprender unos y otra del fino lienzo, adoptado por Murillo para realizar su obra: empleando, no obstante, aquellos recursos, aconsejados por la experiencia, logróse arrancar poco á poco y en pequeños pedazos, aquel rudo lienzo, sin detrimento del original, sugeto con-

venientemente para que no padeciese.

Obedecian fácilmente unos trozos: otros sólo pedían ser desprendidos á fuerza de humedecerlos. Así, empleando estos diferentes medios, logróse dejar libre á fuerza de tiempo y de paciencia, el lienzo original, poniéndole al fin fuera de todo peligro.

Procedióse despues á raspar con no menor cuidado la cola, que en toda su extensión tenia adherida; y limpia ya del todo, y asentada la faz pintada sobre el tablero, colocóse en igual sentido el trozo mutilado, con tal precision que coincidió perfectamente su dibujo con lo restante del cuadro, calculados al mismo tiempo los espacios que resultaban de los recortes, praticados por los ladrones. Hecho esto, pusieronse unas tiras de papel atravesadas, pegadas con engrudo, esto es, cogiendo el cuadro y fragmentos por cuatro ó cinco partes, para que ambos quedaran inmóviles; y colocando por debajo del lienzo original un cuadro viejo de los mismos gruesos y superficie, facilitados por el Señor Director del Museo provincial de entre los de deshecho de aquel establecimiento, dispúsose de este modo que, siguiendo las líneas o cordoncillo de los hilos, así perpendicular como horizontal, vino á establecerse una sola superficie, y fuése marcando sobre ella la forma exacta del frangmento. Recortado despues el expresado lienzo, encajóse perfectamente, y de igual modo fuéronse colocando piezas en los muchos vacios producidos por los mastiques ó plastes, que salieron adheridos al forro: tras esto procedióse á quitar, solo frotando con las palmas de las manos, el excesivo barniz de la clase mas ínfima que á brochazos habia sido depositado sobre el lienzo en espesas masas, las cuales formaban densos y desiguales velos, de bastante grueso. Quedó con esta operación el lienzo del gran cuadro mas flexible y menos quebradizo. Sin embargo en la parte superior, donde eran muchos los chorreones que surcaban la superficie, produ-

ciendo multitud de gotas condensadas, cual verdaderas estalactitas, fué imposible desvanecerlas por completo con el procedimiento indicado; lo cual aconsejó dejar estas partes rebeldes para cuando se procediese á la limpieza general de la pintura. De todos modos, quedó el lienzo con bastante elasticidad para proceder á su forración, con esperanza de buen éxito. Obtenido este resultado, fuerónse luego pegando al cuadro papeles con simple engrudo, hasta cubrir todos los añadidos del fragmento y demás piezas: asentáronse tambien sobre él grandes fajas de gasa, para que sin rozarse, se contuviesen los añadidos y partes que pudieran comoverse; y para evitar principalmente que no fallase la union ó cosido de los paños, fue cortado ya por detras el lienzo sobrante de las uniones, logrando tambien que no quedase intercalado entre los dos lienzos el grueso que resultaría despues de forrado. Cortadas así mismo las costuras, apomazaronse perfectamente por el reverso, quedando todo de un grueso igual y perfecto. Ya dispuesto así todo, humedeciósse el lienzo ligeramente con un poco de algodón en rama, impregnado en aceite de nueces, tanto para que tomase el conveniente jugo y elasticidad como para prevenir que se pegase al tablero la pintura original así como los papeles y las fajas de gasa ya mencionadas. Para que sí alguna parte de agua se interponía ó recalaba en el forrado, la expeliese con facilidad, dióse tambien una mano de aceite de nueces al tablero, pues que así se evitaria que agarrase en él por parte alguna. Con esto, estirósse ya el lienzo nuevo en su bastidor, que era un tanto mayor que el cuadro, con el objeto de atirantarlo con fuerte bramante, como se colocan las telas para bordar, á fin de que el lienzo quedase al aire y se pudiera sacar fácilmente el engrudo, al forrarlo.

Dada la extensión del bastidor, que medía sobre 6 m de largo, resultaban los maderos de una tercia de grueso, y considerado el mucho

peso que resultaría de los dos lienzos mojados, hacíase preciso calcular el modo de poderlo mover fácilmente con la prontitud que tan delicada y comprometida maniobra requerian. Para ello colocáronse unas fuertes argollas de hierro en los ángulos y centros del gran bastidor, y con gruesas cuerdas, pendientes de la elevada bóveda, ensayósse el modo de que, á señales convenidas se moviese el cuadro con rapidez, lo mismo por el anverso que por el reverso.

Hízose la vispera del día señalado para la forración, una cantidad proporcionada de engrudo claro, compuesto de harina de trigo mezclandole, despues de hecho, cola fuerte para darle mas consistencia, zumo de ajos como secante, y trementina para segurar su duración, por que con sólo el engrudo podría apollillarse el lienzo, si era el local donde había de existir, muy seco ó perder su pegue o enmohecerse, si fuera por el contrario excesivamente húmedo.

Añadiósse a este preparado por último, cierta cantidad de miel, para que, siendo como es insecable, diese cierta elasticidad al lienzo, evitando que pudiera el cuadro grietarse.

Conociendo la Comisión que era la forración de un cuadro de tales dimensiones cosa verdaderamente ardua, siendo preciso que quedase forrado y del todo extraído el engrudo en el mismo día, dispuso empezar las operaciones á las cuatro de la madrugada, lo cual exigia que realmente se diese principio a las tres, preparando el engrudo, las planchas, aguas, etc., etc. Con el personal suficiente, empezósse, pues, á extender por los cuatro ángulos á la vez con grandes brochas, el caliente líquido en la superficie del cuadro original, mientras se repetia la misma operación con el lienzo nuevo, colocado verticalmente próximo y paralelo á éste. Terminada dicha faena, fué bajando el gran bastidor por medio de las poleas que lo suspendian, cogiéndolo a mano doce hombres, segun se iba aproximando al tablero para suspenderlo, hasta adquirir el convencimiento de que estaban

perfectamente en línea ambos lienzos. Logrado esto, bajóse del todo con lentitud hasta descansar sobre el lienzo original. Pusiéronse enseguida anchas tablas sobre él con dos almohadillas; y arrodillados con ellas, fueron extrayendo el Restaurador y el ayudante el engrudo; y como el lienzo era afortunadamente poco tupido, extraíase con grande facilidad. Enfriado un tanto el pegue, por efecto del excesivo tamaño del cuadro, pasóse oportunamente una plancha caliente sobre el lienzo, con lo cual desapareció facilmente aquel obstáculo. Un cilindro de roble, aplicado convenientemente, completó la operación, dejando perfectamente adheridos y compactos los dos lienzos. Vueltos estos con grandes precauciones, acomodáronse con satisfactorio éxito al tablero en sentido contrario á su posición primera. Fué así fácil quitarle todos los trozos y las fajas de gasa y papel, que se habian puesto para evitar saltase el color de las partes delicadas, haciendose lo mismo con las uniones de los paños y añadidos. Lavado por último con el mayor cuidado, terminóse felizmente aquella série de faenas á las dos de la tarde, hora en que pudieron retirarse la Comisión y trabajadores para descansar un momento, pues que debian proseguirse el trabajo a las tres y media. Empezó en efecto á esta hora el Restaurador a planchar el cuadro, por las partes mas delicadas y movidas con el mayor acierto y fortuna; y como convenia que se planchase el lienzo antes de secarse, para que esta operación no quedára en falso, tomaron en ella los individuos que suscriben una parte activa, teniendo la satisfacción de que antes de anoecer se encontrara el lienzo totalmente asentado. Aseguróse al dia siguiente muy de mañana con otro repaso; y obtenido el apetecido efecto, levantóse en alto, para que oreado convenientemente se secase por completo. Así que lo estuvo, quitóse del bastidor provisional, y fué clavado en el que estaba ya hecho á su medida, presentando muy tersa superficie. Colocado en un

caballete construido al efecto, procediose luego á quitar con todo esmero los numerosos repintes y pegotes de color al óleo, empleando al propósito medios aptos y convenientes, conforme á la resistencia que dichos repintes presentaban. Limpióse tambien con igual cuidado aunque sólo de primera intención, el cuadro en general; y hecho esto, procedióse con el mas exquisito anhelo a levantar los chorreones de barniz, que oscurecian y ocultaban las infinitas bellezas de color de aquella sublime obra.

Mucha inteligencia y mucho celo se hubieron menester por parte del Restaurador y de esta Comisión, para dar feliz cabo á tal tarea. Sabian los individuos que suscriben, que dependía de ello el verdadero éxito de su cometido, y no perdonaron diligencia para alcanzarlo completo, visto el infelicísimo efecto, que en el cuadro habia producido la osadía de los antiguos restauradores, quienes para ocultar su ignorancia, habian cubierto de pesadas nubes grupos enteros de bellisimos ángeles y querubines. Quitadas al fin las capas de color y los barnices, que cubrian casi todo el cuadro, recobró este su antigua brillantez de colorido, una luz sorprendente, un dibujo firme y correcto, siendo grande la satisfacción de los que tienen la honra de suscribir, con tan plausible resultado, congratulándose entonces, como ahora, de ver compensadas todas las zozobras y afanes que habian experimentado hasta dejar la obra maestra del gran Murillo, limpia de toda mancha impuesta por manos profanas, exceptuados los añadidos, rozaduras, incisiones, descascarados y grietas, que le quitaban todavía gran parte de su maravilloso efecto.

Convenia que el cuadro se secase perfectamente y que se fuera disipando el aguarras, que habia sido necesario emplear en él, para reblandecer el sobrepuesto color al óleo, dejando al propio tiempo que el lienzo hiciese los sentimientos que el calor le comunicara, á fin de verificar despues con la seguridad conveniente,

las pequeñas operaciones que pedia la union de los añadidos y de las piecitas de lienzo que se habian colocado, como ya se dijo, para suplir los desperfectos ocasionados con motivo de su extracción; y como coincidiera esta necesidad con la solicitud de licencia que habia elevado á la Dirección de Instrucción pública el Restaurador, á fin de tomar baños de mar, gracia á que era acreedor, en concepto de esta Comision, por los servicios ya prestados en aquella dificil obra; como además los individuos que suscriben sentían necesidades análogas, desatendidos sus intereses y familias; se acordó suspender los trabajos, todo lo cual se puso en conocimiento del Ayuntamiento y Cabildo, manifestandoles que pasado un mes tornarian á reanudarse.

La Comisión, sin embargo, no salía de Sevilla sin encargar al Restaurador que cuando volviese de disfrutar su licencia, hiciera trasladar el cuadro desde la sacristía Mayor al vestíbulo de la Puerta de San Cristobal, á fin de lograr luz mas fuerte y mas apropósito, pues que era demasiado alta la de la Sacristia, llegando al cuadro sumamente cansada. Hízolo así en efecto, y preparado un taller apto, cómodo e independiente, procedió luego á plastecer todos los desperfectos del cuadro cubriendo escrupulosamente todo los plastecido, y cerrando con esmero las grietas. La Comisión dió orden al mismo Restaurador que la avisara éste en el momento oportuno, en que fuera necesaria su presencia.

Llevado todo á efecto con la misma exactitud con que se habia preparado, fué poco a poco adquiriendo el liezo de la *Vision de San Antonio* sus admirables perfecciones: una bella entonacion y una brillantez y fuerza de color deslumbradoras, tan magestuosa como celeste gloria; no pareciendo sino que el inmortal Murillo se propuso reunir en este cuadro los mas preciosos coloridos, compendiando y como sumando todos los mas célebres coloristas,

revelando perfectamente en sus tintas á Rubens, Wandik, Veronés, Tiziano.

No le toca á la Comisión exponer á esta Academia cuál ha sido el resultado de la restauración, realizada en el profanado cuadro de la *Vision de San Antonio*. La Comision ha procurado únicamente corresponder del mejor modo posible á la confianza que este alto Cuerpo habia depositado en ella, no omitiendo con tal fin, sacrificio ni diligencia alguna, y le sirve de colmada recompensa la expresiva comunicacion que el Cabildo Patriarcal dirigió á esta Academia y cuyo honorífico traslado recibimos ha tiempo, altamente complacidos.

Terminada al fin la restauración púsose en conocimiento del Ilmo. Cabildo y el Excmo Ayuntamiento, para que se colocára el lienzo en su retablo, cuando lo tuviesen por conveniente. Ambas corporaciones resolvieron que se expusiese por unos dias al público y que se hiciese una funcion de Iglesia solemne. Llevóse esta á cabo, cumplido el plazo de la exposición, que fué el 9 de Octubre, con aquella pompa y magestad acostumbradas en el magnifico templo Sevillano, siendo esta Comision convenientemente invitada á ocupar un puesto distinguido en tan memorable fiesta. En la expresada invitación, se leían entre otras cláusulas, no menos satisfactorias, declaraciones como las siguientes:

"Desde el momento en q. e la M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla, vió entrar por sus puertas el trozo del magnifico lienzo de San Antonio, obra del inmortal Murillo, su pesar se trocó en alegría; mas cuando le vió nuevamente en esta Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia, que entre otras joyas que dán al mundo entero testimonio expresivo de la acentuada piedad de nuestros padres y del inspirado génio de nuestros artistas posee el cuadro, del cual mano bárbara y sacrilega cortó aquel trozo, la alegría fué ya indescriptible.

Había no obstante, una circunstancia, que

en medio de tanto júbilo hacía derramar abundantes lágrimas, era el temor de que no fuera posible restaurar este cuadro, admiración del mundo, sin empañar algunas de las infinitas bellezas que en él supo expresar su inimitable autor, sin embargo el Cabildo Metropolitano manifestó su pensamiento al Cabildo de la Ciudad, y desde entonces unidos en perfecta hermandad y de comun acuerdo, no han omitido medio para que la restauración se llevase a cabo de la manera mas perfecta que fuera humanamente posible. Los esfuerzos del Cabildo han sido coronados con éxito que iguala, sino excede, á sus deseos.

Ya no falta otra cosa que colocar nuevamente el cuadro en el altar de su propia Capilla en esta Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia; pero antes que esto se verifique, es muy justo que se dén a Dios, Nuestro Señor, las debidas gracias, porque si permitió que viniesen sobre esta Ciudad días de luto y amargura, los cambió su misericordia en días de júbilo y alegría, dirigiendo las cosas de manera que el trozo de lienzo robado, pareciese, y fuese rescatado aunque en lejanas tierras, que llegase á la Peninsula; que volviese á esta Ciudad y su Santa Basilica; y por último, que la restauración de todo el cuadro haya podido llevarse á cabo con toda perfección"

Al final de estas cláusulas, que la Comisión ha juzgado conveniente trasladar, simplemente como un documento histórico, venia la invitación de ambos Cabildos, firmada por los Sres. Dean de la Santa Iglesia y Presidente del Ayuntamiento.

Verificóse al fin la anunciada fiesta el 13 de Octubre con toda magnificiencia y aparato, exornóse el gran Templo de igual modo que el día del Corpus Christi. Colocado el lienzo de la Vision de San Antonio en el altar de plata que se arma en el Trascoro, cantóse por sesenta voces una solemne misa, compuesta expresamente por el distinguido Organista de la Catedral,

entonándose despues un magnífico *Te Deum*; composiciones ambas que honran á tan celebrado Profesor. Un sermón pronunciado por el Doctoral de la misma Iglesia, en el cual se hacia una reseña histórica de todo lo acontecido con el célebre lienzo, desde el sacrilego robo hasta su nueva exposicion á la adoración pública, presentando como un hecho milagroso el que á los ocho meses fuese restituído en su verdadero y primitivo ser; puso término á esta solemnidad, realmente extraordinaria.

Habian asistido á ella con el Ilustre Cabildo Metropolitano, el Excmo. Ayuntamiento, numerosos títulos de Castilla, las primeras autoridades, los cuerpos artísticos, científicos y literarios; y hallábanse allí también representantes de los departamentos civiles y militares, con todo lo mas ilustre que la Capital de Andalucía encierra. El espectáculo habia sido magnífico y sorprendente; el Templo estaba ricamente vestido de hermosos paños de terciopelo carmesi, fimbriados oro, desde el zócalo hasta los capiteles: el pavimento se hallaba tapizado de alfombras, de buen gusto. La inmensa Catedral estaba cuajada de gente, esforzándose en todas las puertas la apiñada concurrencia, para penetrar en el Templo.

Acababa esta gran solemnidad, quiso sin duda el Cabildo Metropolitano, mostrar su gratitud al distinguido Restaurador que habia ejecutado con tanto acierto las disposiciones de la Comisión y los preceptos de esta Academia; y por medio de una Comisión de su seno le ofreció una medalla de oro, de peso de tres onzas próximamente, en la cual resplandece por el anverso el escudo de aquella ilustre Corporación, leyéndose en el reverso muy expresiva dedicatoria. Acompañaba á este regalo un honorífico pergamino con un discreto epigrafe, que expresaba la gratitud del Cabildo, sellado con su sello mayor y firmado por el Presidente y Secretario del Cabildo; por último entregáronle un relicario, fineza destinada á su

esposa, colocado en una bandeja de plata. El Ayuntamiento le hacia saber por su parte, que estaba dispuesto á darle alguna muestra de su benevolencia, con un cronómetro de oro, encargado ya á Londres.

Ya todo esto finalizado, dispuso, no obstante la Comisión, que permaneciese en Sevilla uno de sus individuos, para atender á ciertos pormenores del retablo, en que (de)bia colocarse el restaurado lienzo, y á la colocación del mismo, tocando este encargo al Académico Sr. Gato de Lema.

Diez días despues, colocóse el cuadro, sin el menor contratiempo, resplandeciendo admirablemente en su antiguo puesto, si bien es harto sensible que la luz sea en demasia rebajada. El retablo quedó del todo restaurado, y al partir de aquella Ciudad el último individuo de la

Comision, se ocupaban algunos operarios en sustituir los cristales oscuros del fuerte y lóbrego azul por el mas claro dispuesto oportunamente, lo cual modificará indefectiblemente aquel dudoso efecto del lienzo.

Tales, Sres. Académicos, el resultado de los trabajos que esta Real Academia se sirvió encomendar á los individuos que suscriben. Por bien pagados se tendrán de los desvelos que les han producido, si en alguna manera fuesen aceptos á los ojos de esta ilustre Corporación, por cuya gloria abrigan y abrigarán siempre, el interés mas vivo.

Madrid 1º de Abril de 1876

(firmado) Nicolás Gato de Lema
Cárlos Luis de Ribera

Sesión ordª de 12 de Junio

Oída con mucho interés por la Academia: pasense oficios de gracias á los Sres. Ribera y Gato de Lema y al Sr. Martínez Cubello.

(firmado) El Secretario General.

UN EJEMPLO DE CONSERVACIÓN DE LA ARQUITECTURA CIVIL SEVILLANA: LA SEDE DEL BANCO DE SABADELL EN LA CALLE TETUÁN (1802 - 1955)

Marcos FERNÁNDEZ GÓMEZ

ATRIO 7 (1995). Págs. 95-99

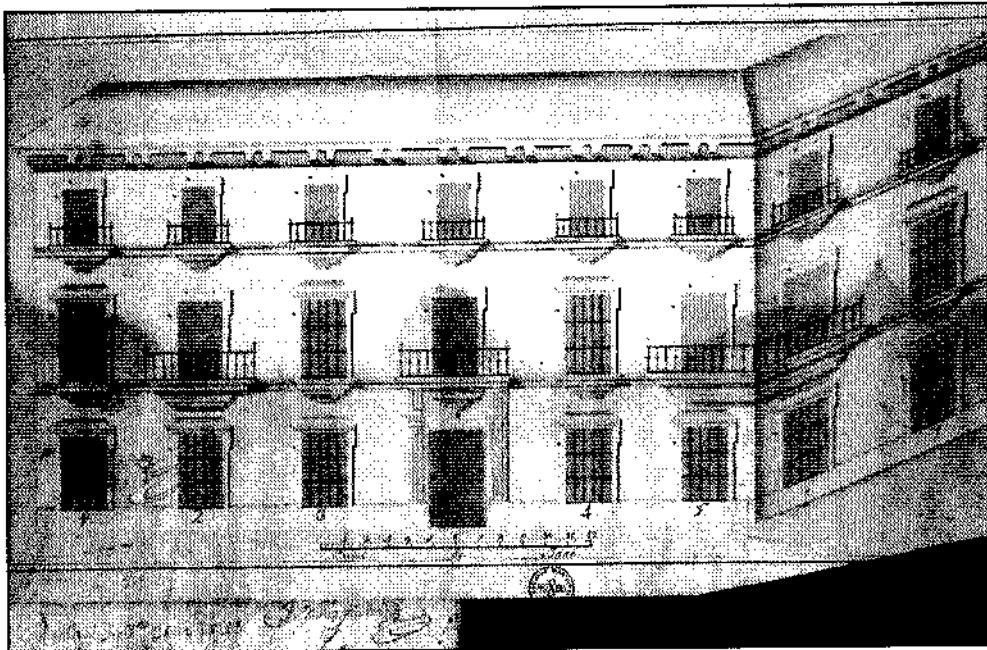
La actual sede principal del **Banco de Sabadell** en Sevilla, en la calle Tetuán, constituye sin lugar a dudas un magnífico ejemplo, por desgracia no siempre seguido en nuestra ciudad, de respeto por la arquitectura tradicional sevillana. En este caso, su destino como establecimiento bancario, iniciado a partir de 1.955 como sucursal del Banco Coca, ha permitido la rehabilitación y conservación de este edificio, manteniendo el espíritu original de la construcción y su integridad arquitectónica. Precisamente con este breve trabajo no hemos pretendido sino recuperar, entre los fondos históricos del **Archivo Municipal de Sevilla**, los orígenes y evolución de dicha casa sevillana, enclavada en pleno corazón de la ciudad.

El edificio en cuestión ocupa una buena parte, debido a sus grandes dimensiones, de la manzana comprendida entre las actuales calles Tetuán, Albareda, General Polavieja y Jovellanos. Las fachadas a estas dos primeras calles tienen una longitud aproximada de 28 y 20 metros respectivamente. La casa, que sigue modelos muy utilizados en la arquitectura señorial de la Sevilla del siglo XVIII, consta de tres plantas con azotea, con fachada avitolada y portada con pilastras toscanas cajeadas, contando en su interior con un armonioso patio de columnas con arcos de medio punto¹.

El origen de las primeras actuaciones sobre esta edificación, al menos en lo que respecta a su aspecto y estructura exterior, podemos analizarlo en el expediente iniciado en 1.802, tramitado originariamente por la escribanía de alarifes e incluido con posterioridad en la sección de obras públicas del Archivo Municipal de Sevilla², que nos permite igualmente conocer las primitivas tramitaciones de licencias de obras gestionadas por la admi-

nistración municipal hispalense. En efecto, en agosto de 1.802 se iniciaron los primeros pasos para las obras en un inmueble, formado por dos antiguas casas ruinosas, que en aquel momento era propiedad del comerciante **Antonio Agustín Méndez**, situado, según el mencionado expediente, haciendo esquina entre el sitio de la *crúz del negro*³ —que habría que ubicar actualmente en la calle Albareda— y la calle Colcheros —hoy Tetuán—, justo frente a los muros del gran convento de San Francisco, como podemos apreciar en el plano de la ciudad levantado en 1.771 por orden del asistente Olavide. El artífice de las obras sería **Julián José de la Vega y Díaz**, uno de los denominados "maestros de obras antiguos", reducido grupo que durante unos años del siglo XIX acapararon los mejores puestos institucionales destinados a los maestros de obras⁴.

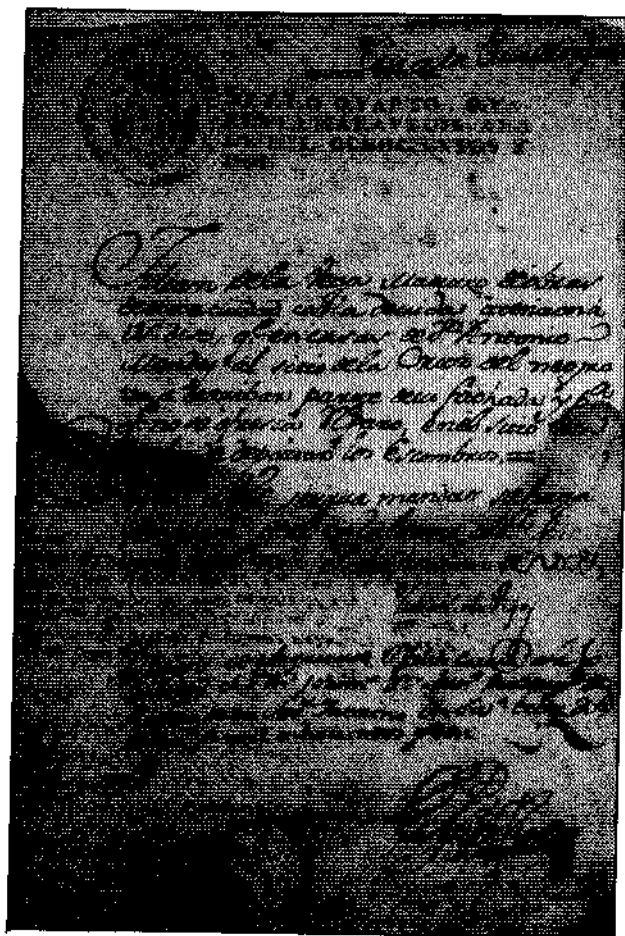
En el mes de agosto de 1.802 debieron iniciarse los trabajos de demolición de la antigua fachada, pues el día 16 el asistente interino de la ciudad, el veinticuatro Antonio Rodríguez de Rivera, tras la correspondiente solicitud de Vega y el informe favorable del arquitecto municipal Félix Caraza, concedió licencia para depositar los escombros resultantes junto al muro del convento de San Francisco, por un período de treinta días, *en términos que quede franco el curso de las aguas y el preciso tránsito de carruajes*. Un mes más tarde, el mismo maestro de obras se dirigió al Cabildo municipal para que, al ser necesario *sacar de simiente la pared de la calle*, nombrara los diputados que proporcionasen las nuevas medidas. Ya a principios de diciembre de 1.802 de la Vega vuelve a requerir a las autoridades municipales para que aprobasen el plano de fachada que adjuntaba y que ahora reproducimos en este trabajo.



Tras el informe favorable del arquitecto municipal José de Echamoros, fechado el 21 de diciembre, que considera el diseño presentado como *arreglado a arte, pues hexecutada la obra... quedará de buen prospecto y decoración la visualidad que se deve a el público*, el regidor Juan Manuel Uriortúa, diputado por el Cabildo, acompañado de los alarifes Rafael de Ledesma y Manuel Talabán se personaron en la finca propiedad de Antonio Agustín Méndez el 24 de diciembre para proporcionar las medias solicitadas. Esta comisión municipal estableció que la línea de la nueva casa debía dejar a la calle Colcheros una distancia de ocho varas y un tercio –algo menos de siete metros–, así como el pago de noventa reales a la tesorería de propios y arbitrios al incluir la nueva línea tres varas cuadradas más respecto a la antigua –*de lo real*–, imponiendo al maestro de obras el

seguimiento estricto de lo señalado en su propio plano. Y desde luego que se respetó la traza inicial, como podemos apreciar en el estado actual del inmueble.

El 25 de enero de 1.803 el arquitecto municipal comunicó al asistente que en las calles Catalanes –actual Albareda– y Colcheros se impedía el tránsito de carruajes y aún el de caballerías con cargas, debido a la permanencia de los escombros de la casa que construía Julián de la Vega, cuyas obras se encontraban paralizadas, provocando las quejas de los vecinos, sobre todo las de los franciscanos del cercano convento. Pero la máxima autoridad municipal, aceptando como válidas las alegaciones del propietario, que culpaba a las abundantes lluvias de la detención de la obra, permitió que permanecieran los escombros para su posterior reutilización, así como el apuntalamiento de las paredes



deforme y la calle ocupada hasta la línea del arroyo con los escombros y ruina... con grave perjuicio del aspecto público en el sitio más precioso de la ciudad por continua concurrencia. A raíz de este informe, la asistencia concedió varios plazos, sucesivamente ampliados, para que fuesen retirados los escombros y los descomunales puntales y se construyesen las paredes de fachada. Pero de nuevo en el mes de mayo el propietario volvía a solicitar, y a conseguir, una nueva prórroga, en este caso alegando que había adquirido una casa vecina, perteneciente hasta entonces a una capellanía, que había que derribar para incorporar a la que se estaba construyendo.

Con esta ampliación se iniciaba otra vez el mismo procedimiento administrativo que comenzó en agosto del año anterior. Así, el 14 de junio de 1.803, una vez presentada por el maestro de obras la oportuna instancia y el pequeño diseño explicativo, y tras el preceptivo informe del arquitecto y las otras restantes diligencias, la comisión municipal correspondiente señaló las medidas de la nueva casa adquirida, que ampliaba el inmueble por la calle Catalanes. Se añadían de este modo seis nuevos huecos de balcones y ventanales, con la obligación, impuesta por el arquitecto del Cabildo, de construirlos siguiendo el modelo diseñado en el primer plano presentado por Julián de la Vega, con lo cual la casa resultante adquiría prácticamente el mismo aspecto exterior y las

exteriores, hasta la conclusión definitiva de dichos trabajos.

Sin embargo, pasaron unos meses sin que se observasen cambios apreciables, hasta que esta prolongada demora fue denunciada el 14 de abril de 1.803 por el síndico personero de la ciudad, Joaquín María de Lora, destacando especialmente el hecho de que, a pesar de los ocho meses transcurridos, aún no se había levantado la pared de la calle y seguía detenido el paso de los carruajes, el aspecto público

deforme y la calle ocupada hasta la línea del arroyo con los escombros y ruina... con grave perjuicio del aspecto público en el sitio más precioso de la ciudad por continua concurrencia. A raíz de este informe, la asistencia concedió varios plazos, sucesivamente ampliados, para que fuesen retirados los escombros y los descomunales puntales y se construyesen las paredes de fachada. Pero de nuevo en el mes de mayo el propietario volvía a solicitar, y a conseguir, una nueva prórroga, en este caso alegando que había adquirido una casa vecina, perteneciente hasta entonces a una capellanía, que había que derribar para incorporar a la que se estaba construyendo.



dimensiones de fachada que tiene en la actualidad. También se requería una vez más a los responsables de la obra que la concluyesen en el menor tiempo posible, habida cuenta de los continuos trastornos de tráfico que hasta entonces había provocado. La última actuación consistió en la apertura de una cochera para



carruajes, incomprensiblemente olvidada en el proyecto inicial, sustituyendo al ventanal situado inicialmente en el extremo de la fachada de la calle Catalanes, tras la correspondiente licencia, obtenida el 18 de agosto de 1.803, concluyendo de esta manera el expediente administrativo iniciado justo un año antes.

Éstos fueron a grandes rasgos, y según lo permiten las fuentes documentales, los primeros pasos en la construcción de un edificio que, como decíamos al principio, se puede considerar representativo de la arquitectura tradicional sevillana de estilo señorial. El Ayuntamiento hispalense, a raíz de la elaboración a partir de 1.949 del fichero fotográfico y planimétrico de edificios

de interés de la ciudad, lo tenía catalogado como de conservación "recomendada", especialmente la fachada, portada, zaguán (cancela) y patio, con "valor artístico relativo". Esta calificación debió parecer claramente insuficiente a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, que en diversos dictámenes, elaborados a lo largo de 1.955 por su presidente, José Hernández Díaz, reclamó la conservación efectiva del edificio en sus principales estructuras, dando la voz de alarma para evitar la desaparición o reforma total de la casa de la calle Tetuán.

De dicho año 1.955 data el proyecto de reforma y ampliación, debido al arquitecto Romualdo Jiménez Carlés⁵, encargado por Ignacio Coca para la sede sevillana de su banco. La licencia de obra fue

aprobada por la Comisión Municipal Permanente en su sesión del día treinta de mayo de 1.956. En la memoria de este proyecto, se indica que el edificio se encontraba en aquel momento en mediano estado de conservación, faltando la mayoría de las puertas y todos los pavimentos y servicios. Precisamente las amplias obras proyectadas, cuyas plantas baja y primera iban destinadas a oficinas del banco y la segunda a viviendas del director y del conserje, estaban pensadas como una rehabilitación integral, basadas en el respecto a las zonas más nobles y especialmente a la fachada. Es más, la nueva disposición de los vanos de la planta baja de la fachada, con la sustitución de la mayoría de las puertas existentes hasta entonces —que pertenecían a dos locales comerciales, la camisería Casa Bristol y Prudencio Arenas y Compañía— por ventanales del mismo estilo que los demás, le devolvió su primitiva unidad y su disposición originaria. Sólo unas pequeñas transforma-

ciones, sin duda añadidas a lo largo de los años, de carácter sobre todo ornamental —localizadas en la puerta principal, en la cornisa, en los enmarques y coronamientos de ventanas y balcones, en la zona de confluencia entre las dos fachadas o en las rejeras—, pueden considerarse destacables respecto al plano de fachada de 1.802. Las últimas obra realizadas sobre el inmueble, ya de menor envergadura y debidas al arquitecto Jiménez Ontiveros, han mantenido igualmente el mismo sentido conservacionista.

Este breve análisis nos ha permitido constatar una vez más los magníficos resultados de una sensibilidad respetuosa hacia el tradicional patrimonio urbano de la ciudad de Sevilla, ejemplo que por desgracia no han seguido en décadas muy recientes otros muchos propietarios de históricos edificios del casco antiguo, que han permitido la destrucción o transformación total de muestras apreciables de la arquitectura hispalense.

NOTAS

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| (1) | F. COLLANTES de TERÁN; L. GÓMEZ ESTERN, <i>Arquitectura Civil Sevillana</i> . Sevilla, 1976, p. 411. | | negro libre quiso venderse como esclavo para con su precio hacer una función a la Concepción. |
| (2) | ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA , Obras Públicas, leg. años 1801-1804, expediente nº 7. | (4) | Vid. J.M. SUÁREZ GARMEDIA, <i>Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX</i> , Sevilla, 1.986, p. 72. |
| (3) | Según F. GONZÁLEZ de LEÓN, <i>Las calles de Sevilla</i> , Sevilla, 1.839, a espaldas del convento de San Francisco existía una cruz de madera, retirada en 1836, llamada del negro porque, según la tradición, allí un | (5) | ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA , Obras de Particulares, expediente 682/1955; otras actuaciones de carácter menor en los expedientes, de la misma serie, 806/1931, 769/1936, 631/1938 y 272/1939. |

EL ESCULTOR FRANCISCO MARCO DÍAZ - PINTADO: APORTES BIOGRÁFICOS

*"A mi estimado amigo
Paco Fatuarte*

José Antonio GARCIA HERNANDEZ

Si exceptuamos las noticias aportadas por los historiadores Bernardino de Pantorba, Antonio de la Banda y Fausto Blázquez, es casi desconocida la vida y obra de D. Francisco Marco Díaz-Pintado, escultor de origen valenciano y profesor durante diecisiete años de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla. Sirvan estas líneas como otro aporte más en el conocimiento de este escultor que ha pasado prácticamente inadvertido y que, sin embargo, ejerció gran influencia en la formación de artistas de primer orden en nuestra ciudad durante el primer tercio del presente siglo.

Francisco Marco Díaz-Pintado nace el 3 de octubre de 1.887. El seis de dicho mes lo bautizó el Vicario D. Ramón Alamar en la iglesia parroquial de San Valero de Valencia, con el nombre de Francisco de Asís. Su padre natural de Puebla de Vallbona se llamaba Salvador Marco Coll y su madre Ana Díaz Arévalo, natural de Madrid. ¹

Durante su infancia comenzó su aprendizaje en la Escuela de Artesanos de su ciudad, ingresando posteriormente en la Real Academia de San Carlos, simultaneando estos estudios con la práctica que adquiriría a través de diversos talleres, sobresaliendo, entre ellos, el de Alfredo Badenes, artista que más tarde emigró a Colombia dedicándose a la Cerámica. ²

En la Escuela de Valencia desarrolló la labor docente hasta el 17 de junio de 1.914, fecha en la cual toma posesión del título de Profesor de Término, por oposición, de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Santiago de Compostela en la enseñanza de "Composición Decorativa". ³

Durante su estancia en Valencia sigue adquiriendo conocimientos sobre cerámica en las Fábricas de Manises y concurrirá du-

rante varios años a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en Madrid, concretamente en la de 1.906 presentó dos obras, una titulada "Estudio de desnudo" y un "Busto retrato", realizado en bronce ⁴. Dos años más tarde proyecta la decoración escultórica del Pabellón del Real Patrimonio en la Exposición de Zaragoza con lo que consigue medalla de plata. Lo mismo le ocurrirá con las decoraciones escultóricas de la Regional de Valencia de 1.909 ⁵

En 1.910 presenta para la Nacional de Madrid "Boceto" (obra en yeso) y "Faunos" (también en yeso) con la que conseguiría una 3ª Medalla. ⁶ Participa de nuevo en la Regional de Valencia siendo premiado con 2ª Medalla por sus figuras de cerámica y para la Internacional de Méjico presenta una "Fuente con la figura de Diana", obra premiada con Medalla y Diploma.

En el año siguiente participa en la Exposición de Artes Decorativas de Madrid con la obra "La Fuente de las Confidencias" consiguiendo Medalla de Plata, obra ésta que adquirió el pintor Joaquín Sorolla para el jardín del Hotel del Paseo de Martínez Campos, (Casa-Museo de Sorolla), a la vez que consigue una Mención Honorífica por "Valencia bailando el U y dos" presentada en el Certamen de Barcelona. ⁷

El 31 de agosto de 1.912 contrae matrimonio con María Desamparado Gabián en San Juan de Horquides ⁸ año éste en el que ejecuta el panteón de la Familia Verdagner para el cementerio valenciano ⁹, y por otra parte, presenta tres obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid: "Centauro", "Amazona" y "La Madre Tierra" con la que consigue una 3ª Medalla. ¹⁰

El 17 de junio de 1.914 Francisco Marco Toma posesión del Título de Profesor de

Término, por oposición, de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago en la materia de "Composición Decorativa (Escultura) con un sueldo anual de tres mil pesetas; siete días más tarde se firmaba el acto de cese en la Escuela de Valencia. ¹¹ De este periodo se conoce una "lápida dedicada a Fraiz Audón" en la Escuela Normal de Compostela. ¹²

De 1.914 a 1.917 ejercerá la docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago, periodo en el que volverá a participar en exposiciones y certámenes, así en 1.915 lo hace en la Nacional de Bellas Artes con dos obras en yeso tituladas "Europa" y "Busto". ¹³

En 1.916 participa de nuevo en el certamen nacional consiguiendo una 2ª Medalla con la obra "Retrato de mi hijo", así como en la Regional de la Juventud Artísticas Valenciana donde consigue la 1ª Medalla por el grupo "El rapto de Europa". ¹⁴

El 30 de septiembre de 1.917, el Secretario de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago, certificaba el cese de Francisco Marco como profesor en dicho Centro, en virtud de un concurso de traslados para ocupar una plaza en su homóloga de Sevilla, formalizándose la toma de posesión, en la misma, el primero de octubre del mismo año como Profesor de Término en la Cátedra de Composición Decorativa, Sección Escultura. ¹⁵

A partir de este momento en que empieza su etapa sevillana comenzará, también, un periodo de salpicadas ausencias motivadas fundamentalmente por su quebrantada salud que ya en 1.933 acabaría degenerando en reumatismo articular agudo, pero que no le impidió seguir ejercitando ni como docente ni como artista, así lo corrobora el que en este mismo año de 1.917, en la Nacional de Madrid, presenta "Faunesa" y "Estudio" ¹⁶, a la vez que recibe el encargo de un monumento al

pintor Muñoz Degrein para Valencia y un busto del mismo artista para la ciudad de Málaga. ¹⁷

Durante 1.919 realizará otro monumento dedicado al, también, pintor Ricardo Agrasot en colaboración con el arquitecto Vicente Rodríguez. Por otra parte ejecuta varias obras en la finca "El Menjú" en Cieza, cerca de Murcia, propiedad de D. Joaquín Payá, entre las que sobresalió la titulada "Fuente de Aretusa" ¹⁸ toda ella de mármol blanco, tratando un tema mitológico compuesto de un desnudo femenino sentado sobre un sencillo pedestal con versos de la "Metamorfosis" de Ovidio en el que relata la conversión de la ninfa Aretusa (favorita de Diana) en fuente para escapar de la persecución de Alfeo. Se trata, pues, de una obra de carácter ornamental con la clara finalidad de decorara el jardín existente. El pedestal se decoraba con delfines y un tazón en forma de venera y sobre el frontal la inscripción alusiva al mito. La figura de la ninfa poseía un sentido bastante clásico y sereno, alejándose con ello de toda agitación y movimiento desmedidos; presentando, por contra, una posición estable y serena, destacando en ella el tratamiento del rostro y cabellos con cierta intención de claroscuro

En 1.920 participaría en la Exposición Nacional de Bellas Artes con dos obras: "Estudio de desnudo" y "Busto de D. Joaquín Payá" realizado en bronce con pedestal de mármol. ¹⁹

Durante el mes de abril de 1.921 se ausentará de sus clases en Sevilla con motivo de presentarse a unas oposiciones para una plaza vacante de profesor de Modelado y Vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, ²⁰ y un año más tarde expone en los locales de la Escuela de Sevilla (actual Museo de Bellas

Artes) parte del grupo escultórico destinado al "paso" del Cristo de la Sangre perteneciente a la Hermandad de la Merced de Málaga, compuesto por Longinos a caballo, un soldado sujetando las bridas y María Magdalena abrazada al madero. El grupo se realizó en madera de pino policromada, excepto el caballo ejecutado en caoba.²¹ También en 1.922 presenta en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Sevilla una obra titulada "Estudio" con unas dimensiones de cincuenta centímetros.²²

1.923 será un año marcado, también, por el tema imaginero, lo confirma la ejecución de un "Nazareno" para la localidad sevillana de Camas. Obra que presentó en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla de ese año. Se trata de un Nazareno en madera policromada de un metro y ochenta centímetros firmada y fechada en Sevilla en marzo de 1.923 según consta en la leyenda tallada en el paño de pureza y que dice así: "Escultor Marco Díaz Pintado. Sevilla 10 de Marzo de 1.923. Por encargo de las personas piadosas por la Hermandad de Camas Doña Clotilde Fernández Camarera de la Virgen. Don Agustín Gutierrez Hermano Mayor". La imagen es de vestir, aunque posee totalmente tallados cabeza, corona, piernas, sudario, manos y pies. Las manos son anatómicamente perfectas, adecuándose totalmente al madero de la cruz. El rostro era lo más logrado de la imagen que presentaba, en su estado original, ciertos visos de clasicismo y mesura en el modelado y la expresión. Ha sufrido varias restauraciones, de las cuales la más importante fue la practicada en los años sesenta por el imaginero Francisco Buiza, ya que transformó el rostro

del Nazareno, concretamente al eliminar un mechón de cabello que caía sobre la frente por encima de la corona de espinas tallada, siendo ésta igualmente sustituida por otra de mayor tamaño. También se le suprimió una de las guedejas de cabello de su lado derecho y por último se acentuó la policromía de ojos y pómulos así como también se le aumentó la cantidad de sangre, anteriormente casi inexistente dando un resultado más duro y realista que el de su policromía original de carácter más clasicista y sereno.²³



Nuestro Padre Jesús del Gran Poder de la localidad sevillana de Camas. Aspecto original que ofrecía tras su realización en 1.923.

También será en 1.923 cuando organice la Exposición de Artistas Valencianos celebrada en Madrid.²⁴

1.924 es el año en que las Escuelas Industriales y de Artes y Oficios cambiarán, por Real Orden, su denominación por la de Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes, y es en este año, concretamente en el mes de abril, cuando Francisco Marco Expone, en los locales de la Escuela, el resto de las imágenes que completarían el "paso" del Cristo de la Sangre de Málaga comenzado en 1.922 y cuyas tallas correspondían a la Virgen María, San Juan Evangelista, María Cleofás y María Salomé, y que, por parte de la crítica de la época, tuvo grandes elogios, así lo expresaba el "Noticiero Sevillano" en su edición del 3 de abril: "...ofrecen aún, a los ojos más profanos, un noble y sencillo aspecto, una visión perfecta de la realidad, una talla admirable que hace comunicar a los ropajes ligero y movido aspecto, una depurada severidad en el tono y un alarde de perfección anatómica producto de detenidísimos estudios..."

Demostrando, una vez más, la importancia del artista que nos ocupa y su interés por el perfeccionamiento propio y de sus alumnos, en 1.925 se presentan dos hechos relevantes. El primero es que el 23 de marzo el rector de la Universidad de Sevilla, solicita dos profesores de la Escuela, uno de la Sección de Escultura y otro de la Sección de Pintura, para participar como vocales de un Tribunal de Oposiciones a una plaza de Ayudante de Escultor Anatómico vacante en la Facultad de Medicina. La Dirección propone como tales al catedrático don Francisco Marco Díaz-Pintado por la Sección de Escultura y al, también, catedrático y profesor de la Escuela don Manuel González Santos, por la Sección de Pintura.²⁵

Por otra parte, la preocupación por su perfeccionamiento y el de sus alumnos queda evidenciada el 29 de abril del mismo año, fecha en la que Francisco Marco dirige una instancia al Presidente de la Junta de Ampliación e Investigación Científicas, solicitando una pensión para tres personas durante veinte días (del 1 al 20 de agosto) con motivo de poder asistir a la Exposición Internacional de Industrias Decorativas de París de 1.925. Las tres personas eran: el propio Francisco Marco y dos de sus mejores alumnos: José Cala Jiménez (posteriormente sería Ayudante Meritorio de Escultura en la Escuela entre 1.930 y 1.932) y Antonio Illanes Rodríguez (también Profesor de Modelado hasta 1.942).²⁶

También es requerido Francisco Marco para encargos fuera de Sevilla, así en marzo de 1.926 el Ayuntamiento de Valencia escribe al escultor encargándole la ejecución de un monumento dedicado al pintor Joaquín Sorolla en colaboración con los, también, escultores José Capuz, Julio Vicent y Juan Atsuara,²⁷ y el 20 de abril desde el Ministerio de Instrucción Pública, el Director General de Bellas Artes cursa telegrama a la Escuela de Sevilla concediéndole un permiso de quince días para que se trasladara a la localidad de Sagunto (Zaragoza) con objeto de modelar diversos elementos decorativos en el monumento erigido a Alfonso XII con motivo de la restauración monárquica, destacando entre ellos la figura de "La Paz" que coronaba dicho monumento trabajo que continuará durante 1.927, haciéndose cargo de la clase de Composición Decorativa (Escultura) durante sus ausencias, el Profesor Auxiliar y escultor don José Ordóñez Rodríguez.²⁸

Como vemos, la década de los veinte fue bastante productiva artísticamente hablando,

pero no acabó aquí su labor, pues con motivo de la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1.929 en Sevilla, son reclamados sus servicios por parte de uno de los responsables de los trabajos escultóricos, nos referimos a D. Manuel Delgado Brackembury que le encarga hacer los modelos de dos esculturas, una del descubridor Núñez de Balboa para la denominada Glorieta de los Conquistadores, y otra de una alegoría de "Iberia" para la Fuente Monumental del Sector Sur. Dichos modelos estaban terminados en 1.928 y posteriormente se pasarían a piedra en el taller de Brackembury ubicado en la calle Agua.²⁹ La alegoría de "Iberia", Francisco Marco la planteó como una dama oferente, vestida y adornada siguiendo el modelo de la Dama de Elche; portaba en su mano izquierda una reproducción del "Mercurio" de Giambologna como símbolo del comercio y en la derecha sendas guirnaldas de frutos así como dos niños jugando a sus pies. A este respecto, habría que comentar que en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1.915, el escultor Ignacio Pinazo presentó una obra titulada "Ofrenda", representada por un hermoso desnudo de mujer decorando su cabeza un tocado basado en el de la Dama de Elche y pienso que se podría establecer en ella un posible modelo de inspiración para la que Marco hizo con motivo de la mencionada "Exposición del 29", pues presentan similitudes en cuanto a actitud, decoración de la cabeza y expresión del rostro. No hay que olvidar que Francisco Marco también participó en esta exposición y, por lo tanto, pudo estudiar esta imagen con cierto detenimiento.³⁰ En el Presupuesto General de 19 de octubre de 1.927, para la decoración de la Fuente Monumental del Sector del Sur, se establecería una partida para: "...una estatua

que mide 4,50 metros en piedra artificial con armazón de alambrado importando la misma 2.920 pesetas". Posteriormente, en el Presupuesto General de la misma fuente de 30 de agosto de 1.928 se establecía el concepto de "...una Estatua central en piedra Bateig incluida su colocación..." por un costo de 11.233 pesetas. No terminó aquí la participación de Marco en esta obra, pues por la documentación consultada, el 28 de mayo de 1.929, el Arquitecto General señor Traver, solicitaba: "...como complemento de la decoración escultórica de la Fuente Monumental del Sector Sur, entiendo conveniente la colocación de un escudo de España de piedra artificial emplazado en la parte posterior del basamento de la Estatua central. Este gasto supone la cantidad de pesetas 5.000.—incluido modelo y construcción entiendo puede cargarse, caso de merecer aprobación, al capítulo III, artículo 7º del Presupuesto General..." Al mes siguiente la Jefatura de Hacienda daba el visto bueno y en Septiembre de 1.929 Francisco Marco escribe a D. Vicente Traver, desde su domicilio en Valencia, comentándole que había recibido el duplicado del contrato "...del escudo que hice para la fuente del Sector Sur de la Exposición. Pero sin saber qué hacer con él para poder cobrarlo. Así es que espero me digan su trámite..."³¹

Dos obras más completarán la labor de Marco en este año de 1.929, por una parte, una obra, prácticamente desconocida, consistente en un "Busto del Rey Alfonso XIII" en madera barnizada, fechada y firmada en Sevilla a 22 de enero de 1.929, obra de un modelado exquisito donde juega con la variedad de texturas, así el rostro aparece totalmente pulido, mientras la zona de hombros y pecho denotan las marcas de terminación a gubia.³²

Aunque la escultura se halla en el Recto-



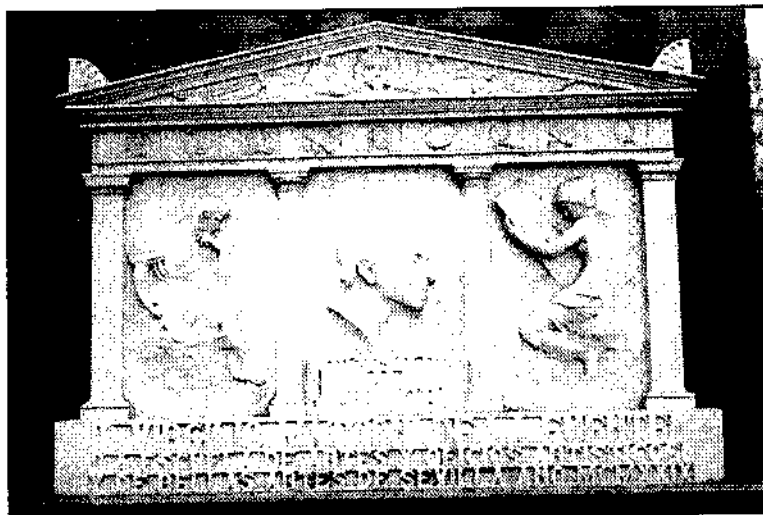
*Busto del Rey Alfonso XIII.
Obra realizada en 1929*

rado de la Universidad hispalense, desconocemos si se realizó, en su origen, para dicha institución o por el contrario fue trasladada posteriormente.

La segunda obra consiste en una lápida de mármol blanco dedicada a la memoria del pintor y profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos don Virgilio Mattoni de la Fuente. Esta lápida sería expuesta en un salón de la Plaza de España con motivo de la mencionada Exposición, junto a otras obras realizadas en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla.³³

La lápida está firmada en su ángulo inferior izquierdo por la "Clase de Composición Decorativa. Profesor Francisco Marco". Y lleva en el centro un relieve con el busto, en perfil, de Virgilio Mattoni realizado por Marco. A ambos lados figuran dos relieves representando la Ciencia y el Arte, ambos ejecutados por el ilustre Antonio Illanes Rodriguez. La obra se remata con un friso y frontón triangular decorados con relieves por el, también, discípulo e imaginero Sebastián Santos

*Lápida erigida en
la Escuela de Artes
Aplicadas y Oficios
Artísticos de
Sevilla en honor al
pintor y Profesor
de la misma D.
Virgilio Mattoni de
la Fuente*



Rojas, siendo el diseño de Gastón Mittenhoff. La lápida se halla actualmente en la entrada de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla.

También para el Pabellón Regional de Valencia en la Exposición Iberoamericana tuvo a su cargo la dirección artística de la instalación del Pabellón así como de los contenidos expuestos.³⁴

Concluye este periodo concediéndole la Medalla de Oro por su colaboración en la presentación de sus trabajos escultóricos en la citada Exposición de 1.929-1.930.³⁵ También dejará en Sevilla el grupo escultórico en madera policromada de San Antonio de Padua con el Niño, perteneciente a la iglesia de los Padres Capuchinos³⁶, y la restauración del Cristo de las Tres Caídas de San Isidoro, al que hace un cuerpo nuevo sustituyendo al antiguo.³⁷

Los primeros años de la década de los 30 serán, para el escultor, años de espera para conseguir su traslado a Valencia, su tierra natal.

El 8 de mayo de 1.930 manda una instancia al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes solicitando participar en un concurso para cubrir una vacante, entre Profesores de Término de la Cátedra de Modelado y Vaciado en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, a la vez que presenta tres obras en la Exposición de Bellas Artes e Industrias de Sevilla tituladas: "Retrato" (busto en madera), "Retrato" (metal) y "Boceto de la figura de España".³⁸

Inciendiando un poco más en el aspecto investigador de Francisco Marco, no hay que olvidar la formación sobre cerámica que adquirió en Manises durante su juventud, su participación en la Exposición Regional de Valencia consiguiendo 2ª Medalla por sus

figuras de cerámica, ni tampoco hay que olvidar que fue Director Artístico de la Casa Mensaque Rodríguez y Compañía de Triana durante dos años. Pues bien, ese afán investigador hace que mande una instancia el 22 de febrero de 1.931, dirigida al Presidente de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, solicitando una beca de ampliación de estudios en el extranjero sobre cerámica en la que expone sus ideas estéticas al respecto y lo hacía de la siguiente forma: "...Que publicada en la gaceta de Madrid del 24 de enero último la convocatoria de la Junta de Ampliación de Estudios en el Extranjero y deseando, el que suscribe, ampliar los estudios sobre Cerámica viene haciendo hace varios años para continuarlos en Limoges (Francia) que es Centro importantísimo de esta industria artística. Habiendo elegido esta población para tales estudios, por considerar que en ella se producen especialidades modernísimas que el modelista cerámico actual viene obligado a crear un estilo moderno que aún sirviéndose de las grandes piezas maestras de Cerámica de otras épocas en que se sucedieron los infinitos estilos a cual más bellos para crear nuevas formas de interpretación distinta y personal, se entiende que la misión de todo artista es retratar su época y con ello dejar un estilo que con el transcurso del tiempo puedan ver en esta Cerámica que perteneció a mediados del siglo XIX... Considero por todo ello de gran utilidad estos estudios que trata de ampliar para ello contribuir al perfeccionamiento de esta industria artística, tan decadente en la España actual, pues aunque ha habido épocas de gran florecimiento de esta industria, como en la que destacó la Cerámica del Escorial, Alcora, Talavera sin contar la antigua hispanomorisca (Granada), Sevilla, Manises y Paterna, que

fueron de perfección insuperable, mas hoy con honrosas excepciones de algunas piezas que producen Talavera, Sevilla, Valencia y el esfuerzo personal de Zulouga, González Martí Peiró y Alcántara, todo lo que se produce es decadente, feo, malo y anticuado.

Es vergonzoso cotejar la producción extranjera con la española. En la Exposición de Barcelona, Sevilla y en las tiendas de buen gusto de las capitales españolas se ve que las cerámicas de Italia, Alemania, Hungría, Inglaterra, Dinamarca, Francia, etc. son de un valor artístico que ante ello hay que postrarse de hinojos para adorar su belleza, perfección, carácter, modernidad y buen gusto. Son joyas de arte, recreo de la vista y tesoro de valor incalculable.

Pues bien, eso pretende el exponente para España, que sus Fábricas produzcan joyas de arte español. ¿Conseguiría el que suscribe algo si visita estas manufacturas extranjeras? voluntad no le falta, amor a su oficio tampoco cree que en su especialidad, muchos Maestros se lo han dicho Sorolla, Muñoz Degrain, Benedito y otros.

Por todo ello, y haciendo constar que conoce el idioma francés y que acompaña fotografías de obras efectuadas por el interesado y careciendo de medios para hacer estos estudios de ampliación, es por lo que..."³⁹

A pesar del empeño puesto en tales estudios, no se le concedió, y dos meses más tarde pedía un permiso de diez días por motivos de salud, permiso que volvería a solicitar en junio del mismo año, siendo sustituido en la Cátedra por el profesor de Modelado y Vaciado don José Ordóñez Rodríguez.

En Octubre de 1931 recibe el encargo, del claustro de la Escuela Sevillana, de ejecutar una alegoría de "la República" que presidiera la Sala de Juntas de la misma.

1.932 supone para Francisco Marco Díaz, la fecha para volver a intentar su traslado a Valencia. En este año es reclamado para formar parte de un tribunal de oposiciones en Madrid y a su vuelta eleva, en junio, una solicitud al Director de la Escuela para formar parte de la Cátedra, de nueva creación, de Modelado, Vaciado y Composición Decorativa (Escultura) de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Burjasot (Valencia). Dicha solicitud la eleva el Director al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, emitiendo un informe favorable, admitiendo la necesidad de D. Francisco Marco, de ser trasladado a la escuela de Valencia por lo perjudicial del clima de Sevilla para su salud, existiendo informes facultativos y argumento legal para ello⁴⁰. Mientras tanto en Septiembre, la Junta de Profesores de la Escuela de Sevilla, acuerda nombrar a Francisco Marco, Jefe del Taller de Metalistería Artística, hecho que se confirma en el mes de octubre, fecha en la que de nuevo, tiene que trasladarse a Madrid para formar parte de otro tribunal de oposiciones. Le sustituirá el ya mencionado José Ordóñez⁴¹.

El 2 de Mayo de 1.933 vuelve a pedir permiso por motivos de salud y en un reconocimiento médico del día 11 del mismo mes se declara que padece un ataque de reumatismo articular agudo, necesitando reposo absoluto, al menos, durante tres semanas. A pesar de ello viaja a Madrid concursando en el certamen de escultura aunque no tiene una impresión muy positiva respecto al mismo: "...por la clase de señores que componen el jurado..." y sin embargo, otro aspecto más importante para él sí marchaba mejor, se trataba de su traslado, ya que se había desglosado la asignatura de Modelado y Composición Decorativa en la Cátedra de Valencia, lo que

significaba mayores posibilidades para su traslado a la misma, para lo cual solicitaba del Director de Sevilla su Hoja de Servicios y Méritos, así como un informe favorable de su trabajo en la Escuela Sevillana.⁴²

De nuevo escribe a Sevilla, en junio, pidiendo documentación. Lo hace ya desde su domicilio en Burjasot (Valencia) y le comenta al Secretario de la Escuela D. Francisco Galvez, que la Gaceta de Madrid ha publicado una invitación para la jubilación de profesores, afirmando que él no pensaba solicitarla, a la vez que le comunica la visita que hicieron a Valencia los profesores Murillo Herrera y Hernandez Díaz con un grupo de universitarios.

El 20 de Julio de 1.933 solicita oficialmente concursar en el traslado para cubrir plaza en la Cátedra de Composición Decorativa (Escultura) de la Escuela de Artes y oficios de Valencia, y el 29 de Agosto recibe la Escuela de Sevilla la Orden de nombramiento de D. Francisco Marco para ocupar la citada vacante, produciéndose su cese en la de Sevilla el 31 de Agosto de 1933, haciéndose cargo de la Cátedra sevillana con carácter provisional, el escultor y Profesor Auxiliar de la misma D. José Ordoñez Rodríguez.⁴³

Para finalizar este apartado, en diciembre de ese mismo año, Francisco Marco, agradece a la Escuela Hispalense, el apoyo recibido, en los siguientes términos: "Me complazco en leer el recuerdo del Claustro de esa gloriosa Escuela que hizo constar el sentimiento por haber sido trasladada mi humilde personalidad a la Valencia. Yo suplico también que conste mi agradecimiento por la acogida y calor fraterno que nunca me faltó en los diez y siete años de vida en esa singular Sevilla..."⁴⁴

Estilísticamente, la obra de Francisco

Marco, pasó por unas etapas bien definidas. Su producción juvenil recibió la fuerte influencia de dos enormes artistas valencianos: en pintura la de Joaquín Sorolla y en escultura la de M. Benlliure; influencia esta última que se dejó notar no sólo en él, sino también en el resto de los artistas levantinos de su generación. Tal huella marcó sus primeras obras sobre labradores valencianas de movimiento y elegancia suntuosas.

A partir de su estancia en Sevilla, su estilo superó la citada influencia, ejecutando obras con un sentido más profundo y con cierto aire de modernidad, aunque sin apartarse nunca de los modelos clásicos, en particular del griego, tanto en la forma como en la temática. Si nos fijamos con atención, la temática de Francisco Marco es variada, teniendo siempre en cuenta la clientela que reclama sus servicios, pero por el número de obras de carácter mitológico que presenta en exposiciones nacionales y locales, nos podemos hacer una idea del gran acervo cultural clásico que poseía el artista.

Por otra parte, no hay que olvidar la gran labor docente que desempeñó, basta con citar entre sus discípulos más distinguidos a José Cala Jimenez que sería profesor Ayudante Meritorio de Escultura en la Escuela sevillana entre 1.930 y 1.932; a José Rivera, imaginero y entallador destacando su labor de miniaturas sobre marfil, así como su labor restauradora; a Lucía González Valverde que siendo aún alumna realizó las primeras potencias del Cristo de las Aguas de Antonio Illanes en plata dorada representando la Fe, la Esperanza y la Caridad,⁴⁵; el gran imaginero Sebastián Santos, D. Antonio Castillo Lastrucci y Antonio Illanes Rodríguez, su alumno predilecto y Profesor de Modelado en la Escuela hasta 1.942.

Escasas son las noticias que poseemos de su etapa final en Valencia, de ellas caben resaltar su labor docente en la Escuela valenciana y su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1.945 donde consigue 2ª medalla con su obra "Fontana" ⁴⁶ y en la de 1.949 que participa con dos obras: "Alicia" y "Nímesis".

Sabemos por otra parte, que en la década de los 60 aún vive, pues Antonio Illanes, en su obra literaria "Anecdótico", le dedica la introducción de una exposición que celebró en 1.960 y en 1.965 lo menciona de nuevo, en

"Del Viejo Estudio. Anecdótico". A este respecto y para finalizar nada más clarificador, sobre la personalidad de Francisco Marco, que las palabras dedicadas por el propio Illanes en su obra cita de anteriormente: "...Francisco Marco, era el alma transmigrada de un clásico griego, enseñándonos con el mismo entusiasmo el arte de modelar estatuas de yeso, como el admirar y cotejar a las que son carnales... venía, por el estudio, dándonos sabias lecciones y consejos de todo género que aprovechábamos siempre". ⁴⁷

NOTAS

- | | |
|--|--|
| <p>(1) Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla. (En adelante E.A.A. y O.A.S.) Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco Díaz Pintado. Documento nº 1. Partida de Nacimiento.</p> <p>(2) CASCALES, José: Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. Toledo, 1.929. Vol. II. Pág. 88</p> <p>(3) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco.</p> <p>(4) BLAZQUEZ SANCHEZ, Fausto: La Escultura Sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana. Avila 1.989. Pág. 96</p> <p>(5) CASCALES, José: Op. cit. Pág. 88 y carta Autógrafa 20 Julio 1.933</p> <p>(6) BLAZQUEZ SANCHEZ, Fausto: Op. cit. pág. 133</p> <p>(7) Ver nota nº 5</p> | <p>(8) E.A.A. y O.A.S. Ver nota nº 1</p> <p>(9) CASCALES, José: Op. cit. pag. 89</p> <p>(10) Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. 1.912</p> <p>(11) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco Díaz Pintado. Documento nº 2</p> <p>(12) PANTORBA, Bernardino de.: Op. cit. Pág. 89</p> <p>(13) BLAZQUEZ SANCHEZ, Fausto.: Op. cit. Pág. 97</p> <p>(14) CASCALES, José: Op. cit. Pág. 91</p> <p>(15) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco Díaz Pintado. Documento nº 2</p> <p>(16) BLAZQUEZ SANCHEZ, Fausto.: Op. cit. Pág. 97</p> |
|--|--|

- (17) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco Díaz Pintado. Documento sin foliar. Carta Autógrafa 20 de Julio 1.933
- (18) Revista "VELL Y NOU". Noviembre 1.920. Vol I. Barcelona 1.920
- (19) Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid 1.920
- (20) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco Díaz Pintado. Documento nº 13. Carta Autógrafa. Madrid 20 de Abril 1.933
- (21) "El Liberal" 19 de Marzo de 1.922
- (22) Catálogo de la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Sevilla. 1.922
- (23) GARCIA HERNANDEZ, José Antonio.: **Notas Histórico-artísticas sobre las imágenes titulares de la Hermandad** en "Boletín de la Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Gran Poder y M^a Stma. de los Dolores de Camas". Camas Abril 1.992
- (24) CASCALES, José: Op. cit. Pág. 89
- (25) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco Díaz Pintado. Documento nº 21
- (26) Idem. nº 23
- (27) "El Noticiero Sevillano" 13 de Marzo 1.926
- (28) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco Díaz Pintado. Documentos nº 26, 27 y 28
- (29) "El Liberal" 18 Octubre 1.928 y 6 Febrero 1.929 BLAZQUEZ.: Op. cit. pág VILLAR MOVELLAN, Alberto.: **Las Fuentes Monumentales de la Exposición Iberoamericana** de Sevilla en "Homenaje al profesor Hernández Díaz" Sevilla. 1.982. Pág. 873
- (30) Revista "Museum" Madrid 1.915. Pág. 250
- (31) Hemeroteca Municipal de Sevilla. Documentación referente a la Exposición Iberoamericana de 1.929. Carpeta correspondiente a Proyectos de obras de Decoración de la Fuente Monumental del Sector Sur. Presupuesto General de 1.927 y 1.928. Capítulo 3º
- (32) Propiedad de la Universidad de Sevilla. Mide 50x 34x 16 cms.
- (33) "El Liberal" 1 de Mayo de 1.929
- (34) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expediente de Francisco Marco Díaz Pintado. Hoja de Servicios y Méritos Artísticos. 1.933
- (35) Idem.
- (36) BLAZQUEZ SANCHEZ, Fausto. Op. cit. pág. 133
- (37) BANDA Y VARGAS, Antonio de la.: **Panorámica de la Escultura Sevillana en el s. XIX** en "Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz" Universidad de Sevilla. Sevilla 1.982. Pág. 761. GONZALEZ GOMEZ, 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. 246
- (38) Catálogo de la Exposición BB.AA. e Industrias de Sevilla. 1.930
- (39) E.A.A. y O.A.S. Archivo del Profesorado. Expdte. de Fco. Marco Díaz Pintado
- (40) Idem. Sevilla 8 de Agosto de 1.932

- (41) Idem.
- (42) Idem. Madrid 21 de Mayo 1.933
- (43) Idem. Sevilla 31 de Agosto 1.933
- (44) Idem. Valencia 13 de Abril 1.933
- (45) "1 Liberal" 4 de Abril de 1.930
- (46) BANDA Y VARGAS, Antonio de la.: Op. cit. pág. 761
- (47) ILLANES RODRIGUEZ, Antonio.: **Del Viejo Estudio. Anecdótico.** Sevilla 1.965. Pág. 83

LA EXPOSICIÓN TEMPORAL: "MAGNA HISPALENSIS" CATEDRAL DE SEVILLA 1992

Isabel LUQUE

Constituye un evento fundamental en la historia museográfica de la Catedral, ya que es el puente hacia nuevos criterios expositivos. De ahí el interés por analizarla con cierta perspectiva temporal, lo que nos permite enlazar el impacto que causó en su momento con la política que actualmente se está desarrollando en la Catedral Hispalense a nivel cultural.

Se trata de una exposición temporal, que podemos enmarcar dentro de una serie de muestras que reflejan una nueva visión de las catedrales españolas. Estas carecen de sentido hoy día en su dimensión más ortodoxa, son símbolos culturales que atraen a todo tipo de público, museos que aúnan arte y tradición viva¹.

Muestra de ello es que ya se han organizado grandes exposiciones utilizando como reclamo dichos monumentos. Es el caso del montaje en torno al escultor andaluz Pedro de Mena, en la Catedral de Málaga, 1989; el que se realizó sobre las catedrales renacentistas en la de Jaén, 1993; la serie sobre **Las Edades del Hombre**, en diferentes catedrales castellanas, 1988-1994, etc.

Así mismo no podemos olvidar que las exposiciones temporales constituyen un fenómeno propio de nuestro tiempo, destinadas a atraer al turismo de masas, su objetivo es vender un producto cultural. Por una parte se les adjudica un presupuesto desproporcionado en relación al destinado a las colecciones permanentes, perjudica notoriamente la conservación de las piezas, expuestas a cambios ambientales, accidentes, etc., y son la respuesta muchas veces a una política cultural altisonante. Sin embargo no dejan de ser una forma de conectar con el gran público, de hacer visitables instituciones con una imagen tan caduca como la de los museos, a los que la

temporalidad de estos eventos puede llegar a dar gran dinamismo.

Por tanto ante la posibilidad de explotar las ventajas que una exposición temporal ofrecía en un marco cultural como era el de EXPO 92, se decidió a iniciativa del Arzobispo, D. Carlos Amigo Vallejo, convertir la Catedral en pabellón de una muestra sobre la Iglesia de Sevilla².

I Descripción

En este apartado no se tratarán los objetos expuestos o su relación argumental, temas detallados expresamente en el catálogo de la Exposición. Remitiéndonos a cuestiones puramente expositivas.

El discurso del montaje fue moldeándose poco a poco por una comisión diocesana interdisciplinar, creada cinco años antes de la exposición para fijar contenidos y objetivos. No hubo un proyecto concreto, éste fue elaborándose en sucesivas reuniones.

"La idea de la Exposición consiste en dar a conocer uno de los más monumentales edificios de la Cristiandad y al mismo tiempo, apreciar parte del rico patrimonio artístico y cultural de la Iglesia de Sevilla". (Falcón, T.: 1992).

A todo ello se le pretendió dar un hilo argumental, siguiendo fielmente la cronología, se optó por proponer una serie de objetos artísticos y documentales, testimonios de la andadura eclesiástica en la historia sevillana, con incidencia en el período del Descubrimiento y Evangelización. Esta es la base sobre la que se elaboró la práctica museográfica, que se estructuró en las siguientes secciones:

I Mi voz es su lengua (los orígenes del



Cristianismo)

II Entre la gente del libro (la dominación islámica)

III El que más teme a Dios (la Reconquista)

IV Entre el claustro y el compás (el esplendor de las órdenes religiosas)

V Doctrina Cristiana (la Iglesia evangeliza)

VI Carrera de Indias, camino de Dios (la evangelización de América)

VII Hércules cristiano (la Iglesia y el Humanismo)

VIII La Iglesia en el siglo de las Luces

XI Reliquias de cuentas y armonías (la Iglesia, la economía y la cultura)

X La Iglesia de Sevilla en el siglo XX

Una vez decidido el ideario expositivo, el gran problema fue la **ubicación**, ya que era

difícil compaginar visitas y culto. Entre las propuestas presentadas se pensó acotar para la exposición una zona de la Catedral, que interfiriese lo menos posible en el culto. La primera idea fue utilizar el espacio existente en el Trascoro y las dos naves del Evangelio, hasta el crucero. La segunda propuesta fue acortar una serie de espacios en la cabecera, incluyendo la Capilla Real, el teórico transepto, la Sala de Ornamentos, la Sala Capitular, la Capilla del Mariscal y la Sacristía Mayor. La tercera alternativa era utilizar dos de los tramos del Trascoro, lo más inmediato a la fachada de Poniente, y la nave del Evangelio próxima al frente Norte, incluyendo la Giralda.

El inconveniente radicaba en que al dividir el espacio para dos usos, exposición y culto, habría interferencias, sobre todo acústicas por esta razón la cuarta posibilidad consistía en ubicar la exposición en el Patio de los Naranjos, cubriéndose en casi toda su extensión con una estructura efímera, sin embargo esto plantea diversos problemas económicos, técnicos y de seguridad.

Finalmente se optó por dedicar toda la Catedral a pabellón de la Iglesia de Sevilla, quedando reducidos los espacios de culto a la Capilla Real y a la Capilla de la Virgen de la Antigua. El resto de los actos litúrgicos se celebraron en la parroquia del Sagrario.

La inauguración se celebró el cinco de mayo de 1992 (el horario fue: 9,30 h-21,00 h de lunes a domingo), con posterioridad a la de la Exposición Universal, debido a que no se pudo empezar a acondicionar el edificio hasta que finalizaron los desfiles procesionales de Semana Santa, que tienen paso obligado por la Catedral. La muestra quedó abierta hasta el treinta de octubre del mismo año.

Otro de los problemas planteados fue el

recorrido, de difícil elección en un espacio tan sobrecogedor como la Catedral de Sevilla. Se pretendía orientar al público siguiendo un sentido cronológico-lineal mediante los módulos del montaje y la guía gratuita que se entregaba en la entrada, sin la cual la sucesión de los valiosos objetos expuestos carecía de argumento.

El acceso a la muestra se estableció por el Patio de los Naranjos, a través de la puerta inmediata a la Giralda, ya que se preveían las colas y era la entrada menos castigada por el sol, lo que a su vez permitió formar un entoldado para proteger al público en las horas más calurosas (recuérdese que la época en que fue visitable la exposición, coincidió con altas temperaturas en Sevilla).

Dentro del Patio de los Naranjos se situó la parte comercial y recreativa: cafeterías, stands en los que se vendían souvenirs, catálogos, posters, etc. Esta es una sección importante que debe integrarse en el entorno, sin desvirtuar el espacio en cuestión, al contrario de lo que sucedió en el caso que estudiamos, afeando el Patio notablemente.

En su nave oriental, llamada Nave del Lagarto, se establece el primer punto de conexión con la exposición. Un control de seguridad sigue inmediatamente a la Puerta del Lagarto y en la mencionada Nave se organiza el guardarropa y la venta de catálogos, junto con una introducción al origen edilicio del edificio, con paneles, planos actuales y antiguos, hallazgos arqueológicos e instrumentos constructivos de la época, para amenizar las largas esperas. No faltan la Taquilla, donde se entregaba la guía y el control de entrada.

Una vez dentro de la Catedral se podía escoger entre el acceso a la Giralda o el primer capítulo de la muestra. El recorrido como ya se ha dicho era guiado por el montaje y el



folleto.

Desde el primer espacio de recepción el montaje obligaba a pasar al público por una rampa desde la que se contemplaba la Capilla Real (Fig. 1), destinada exclusivamente al culto. A continuación se accede al segundo capítulo, en el que las piezas se sitúan sólo en el pasillo artificial que conduce al ala renacentista, quedando el conjunto un tanto desconectado entre sí y del resto de los capítulos.

El sector renacentista (capítulos II y III) será detenidamente comentado más adelante, por ello obviamos aquí su descripción. Al salir de dicha zona se pasa a los capítulos IV, V y VI; hasta este punto la mayor parte de los visitantes seguía el recorrido, sin embargo a la salida de la Sacristía Mayor, el montaje invitaba a volver a las amplias naves de la



Catedral, lanzando al espectador hacia un espacio que desorientaba y sobre todo impresionaba, aquí la noción de orden lineal se perdía, aunque existía un criterio expositivo había que descubrirlo, ya que era el inicio de los bloques temáticos.

Por una parte se observaba una amplia perspectiva de escultura religiosa sobre modernos pedestales, por otra vitrinas especialmente diseñadas para exponer documentación y paralelamente una zona dedicada a exposición de lienzos, paneles alternativos que van acotando y dividiendo el espacio de las naves. Nada se repetía más allá de cuatro tipos expositivos. Un diseño espacioso, a veces reiterativo, que permitía una holgada contemplación de las obras.

A continuación se permitía el acceso al

Altar Mayor y al Coro, habitualmente inaccesibles y mal iluminados, desde ambos lados de la Catedral, un gran acierto de la exposición, así como la rampa (Fig. 2) situada frente al Altar Mayor, que conectaba los brazos del crucero (por una parte el monumento funerario a Cristóbal Colón, y por otra el Altar de plata o Trono de octavas), creando nuevas perspectivas y rompiendo la monotonía lineal (Fig. 3).

En el centro arquitectónico catedralicio se exponían las dos custodias de Juan de Arfe y la maqueta que materializaba el proyecto de la mayor. Se trata de crear un punto de orientación y a la vez de ruptura.

A los pies del edificio se situaron a un lado dos pasos procesionales y a otro la reproducción del Giraldillo, apoyada sobre los armarios neoclásicos de la Sacristía Mayor, donde antes se situaba el Tesoro. En esta sector había un audiovisual sobre el papel actual de la Iglesia sevillana, que correspondía al capítulo X. Si bien la idea era buena, resultaba pobre con respecto al resto del montaje. Originalmente se propuso la proyección de videos sobre la Iglesia del Siglo XX en cada capítulo, contrastando el futuro con el presente (un ejemplo de la utilización de medios audiovisuales en exposiciones catedralicias los tenemos en **Las Edades del Hombre. Contrapunto**. Catedral de Salamanca, 1993-94).

En los siguientes capítulos, VII, VIII y IX, hay una mayor variedad expositiva, tanto en piezas como en expositores, evitándose el cansancio de los últimos tramos y dominando siempre una claridad espacial que permitía al espectador recrearse en la arquitectura y en las obras.

En líneas generales al visitante se le da opción a seguir o no el recorrido a partir del

tercer capítulo (en los tres primeros el itinerario es lineal), permitiéndole una mayor posibilidad.

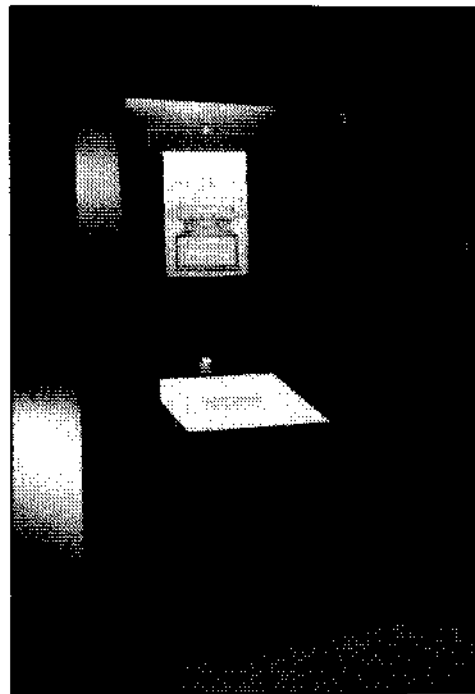
El folleto o guía, incluía un plano coloreado y dos tipos de numeración, una correspondía a las distintas partes de la Catedral (números árabes) y la otra a los capítulos del catálogo (números romanos), ayudando así a situar al espectador en todo momento dentro del recinto catedralicio, aunque a veces también podía inducir a confusión. El texto es denso y no posee apoyo fotográfico, pero sin él no se entiende el argumento de la muestra y la claridad de redacción permite mantener el interés de un público con cierto nivel cultural. El único fallo es su aparatoso tamaño (plegado en cuatro hojas de 32 x 16 cm.).

El montaje es en su mayoría uniforme (Plano nº 1), aunque en algunas salas (Sala de los Ornamentos y Sacristía de los Cálizos por ejemplo) se nota improvisado, ya que estas habitaciones fueron incluidas en la exposición en el último momento, por lo que se citan en la guía pero sus piezas no están incluidas en el catálogo. También hay que exceptuar las variaciones en el diseño de las vitrinas en la Sacristía Mayor (Plano nº 2).

Los expositores más repetidos eran de tres tipos fundamentalmente:

La vitrina cúbica o tipo A (Fig. 4), de aristas metálicas y caras transparentes, excepto la base. Contenía orfebrería, tejidos cerámica, y en general objetos de pequeño tamaño.

La vitrina Triangular o tipo B, expositor prismático con sección triangular de cristal sobre una base opaca. Destinada a contener documentación gráfica y literaria. Los documentos se situaron recostados y abiertos, apoyados sobre pequeñas bases de metacrilato o sobre el fondo, separados unos 5 mm.



La vitrina rectangular (Fig. 5) o tipo C, expositor prismático de sección rectangular, de cristal, asociado a un paramento, panel o parte de un pedestal, que le sirve como soporte. Es una urna de cristal iluminada desde su exterior. Se proyectó para pequeñas esculturas y orfebrería.

Es difícil exponer sin ser repetitivo una seriación de objetos artísticos y documentales, sobre todo en un programa lineal y hasta cierto punto clásico. Sin embargo en este caso se ha llegado a un grado intermedio, ya que el diseño se adecua al marco, permitiendo ante todo el disfrute estético de la Catedral en sí y la riqueza que contiene, sin llegar al cansancio visual.

En cuanto a la **iluminación**, se contaba con la ambiental del edificio, que mejoró

sensiblemente para la exposición y la creada específicamente para los expositores. Así, a pequeña distancia del enfoque, se realizó desde los pilares góticos con proyectos y lámparas halógenas; a larga distancia se utilizaron lámparas PAR-150 de haz intensivo. En el caso de las vitrinas de tipo A y B se emplearon fluorescentes de la gama Super 80.

La iluminación puntual desde el exterior de los expositores, producía muchas veces reflejos y contrastes, mientras que la de la arquitectura fue muy cuidada.

La Humedad Relativa y la Temperatura fueron vigiladas a lo largo de la muestra, permaneciendo aproximadamente constantes, debido a las condiciones del propio edificio (con una Temperatura alrededor de 26,5/27,5 ° C y una Humedad Relativa de 55/56,5%, de la gran ventaja en este sentido fue que la mayoría de las piezas pertenecían a la Catedral, por lo que no hubo una variación ambiental que las perjudicara. En las vitrinas de tipo B se colocó un equipo de humectación, oculto en su base, con registro periódico.

La señalización era variada. Existían paneles informativos con el título o contenido de cada capítulo, situados a la entrada de cada uno, de diseño alargado y estrecho, que se auto-sustentaban, en el tono azul de la mayor parte de los expositores o rojo como reclamo. Otros eran de metacrilato para no desvirtuar el entorno, aunque al ser transparentes no son muy visibles y aún permanecen en la Catedral. Este material también se utilizó para sustentar notas informativas. Sin olvidar aquellos paneles indicativos de vías de evacuación de emergencia y situación de servicios.

La seguridad se controlaba mediante un sistema de alarmas (contra incendios, impactos, separación de cuadros...) y vigilancia

personalizada y profesional.

La información de los objetos expuestos se reducía a las cartelas, en las que en general se podía leer signatura, cronología, título, autor de la obra y procedencia. Se trata de una exposición de carácter eminentemente estético, donde el enfoque educativo e informativo queda relegado al folleto, visitas guiadas y al catálogo.

La ambientación musical consistía en dos cassetts de noventa minutos cada uno de música variada (New Adge, Canto Gregoriano...), principalmente no sacra, paradójicamente contribuía al clímax religioso y cultural creado.

La selección de las obras expuestas tuvo como principal objetivo dar a conocer el valioso patrimonio catedralicio, así de estas, el 80% pertenecían a la Catedral y dependencias anexas, para lo cual hubo una labor de previa restauración.

Respecto al **público**, su participación fue constante e incluso masiva, a pesar de la controversia suscitada sobre el hecho de pagar la entrada (1.000 pts. en general, excepto a los residentes en la ciudad de Sevilla, que se les cobró 100 pts.) a un edificio religioso, convertido en pabellón de una Exposición Universal. Se ha calculado que la afluencia fue superior a 1.070.000 visitantes. Predomina el público de la C.E.E. y el nacional, aunque también tuvo gran acogida entre el local. El femenino sobre el masculino y por edad de 13 a 25 y de 25 a 65 años³.

Tras un comentario general sobre la muestra hemos seleccionado las salas del cuadrante renacentista para realizar un estudio museográfico más detallado, ya que por una parte resultaría excesivamente largo el análisis de toda la Exposición y por otra, al ser las salas destinadas a museo tradicionalmente,

creemos interesante su descripción, con vistas a una posible comparación con la situación anterior de la colección estable.

II COMENTARIO MUSEOGRÁFICO: SALAS RENACENTISTAS

En esta sección seguiremos el recorrido analizando todos aquellos aspectos particulares del montaje de dichas habitaciones (Plano nº 3). El primer bloque formado por la Contaduría, el Cabildo, el Antecabildo, la planta baja de la Sala de Trazas y el Patio del Mariscal, se situaba entre el capítulo II y III. Exceptuando la primera sala y una breve muestra expositiva en la planta baja de la Sala de Trazas, en el resto de las habitaciones, el único objeto a contemplar era la arquitectura. Los espacios se vaciaron de las instalaciones de la colección estable y se convirtieron en objetos museables por sí mismos.

Volviendo al itinerario, la primera estancia visitable era la Contaduría Baja, a la que se accedía desde la Capilla del Mariscal. En el umbral, una señalización indicaba su contenido: "Tesoro". Era un tema desconectado del resto del montaje y de la línea argumental. Se mostraban objetos de orfebrería de la colección permanente, al igual que las vitrinas y sistema expositivo (antiguas cartelas decorativas, cuyas fechas y autores han sido borrados en ocasiones por el tiempo. La iluminación parte del interior de los expositores y es directa).

La novedad radicaba en una gran mesa central, en la que se exhibían las maquetas policromadas de Sevilla y su Catedral extraídas del Retablo Mayor, junto con dibujos explicativos. Los focos que las iluminaban partían de la propia mesa, superponiéndose a

las tallas, mediante un antiestético pero económico sistema.

Seguidamente se pasaba al Cabildo o el Antecabildo, éste se iluminaba con luz natural procedente del patio del Mariscal, desde el que se podía contemplar una pequeña muestra de orfebrería situada en la planta baja de la Sala de Trazas. En este patio hay un estrecho pasillo o alcaracera que da acceso a la Sacristía Mayor, es decir al Capítulo III. El impacto que provocaba la primera visión de la Sacristía desde el citado pasillo es casi escenográfica.

Nuevamente se observa cómo se ha pretendido vaciar el espacio de contenido para dar lugar preeminente a la arquitectura. La combinación de bañadores de pared sobre las trompas de la cúpula y la luz natural tamizada producía un efecto de uniforme iluminación. La belleza de la sala se superponía a la exposición.

Esta se articulaba en torno a cuatro vitrinas, situadas en los extremos de los brazos laterales, donde estaban antes los armarios que servían para alojar el tesoro. Dichos expositores (Tipo X), de color rojo frente al azulado del resto del montaje, poseen también un diseño diferente ya que no se crearon ex profeso para la exposición. Adoptan una forma troncopiramidal sobre paramento prismático (Fig. 6). La iluminación era interior (lámparas incandescentes), partiendo de la zona superior, sin embargo los reflejos que producían impedían una adecuada contemplación de los documentos que contenían.

Flanqueados por las vitrinas se situaban sendos cuadros de Murillo sobre caballetes a la altura del público, pero separados de éste por cordones. En cada expositor se coloca uno de los focos que ilumina los lienzos de forma directa e inadecuada, al no poseer la

distancia necesaria para una iluminación uniforme y sin reflejos.

Rompiendo la simetría de la sala había una vitrina (tipo A), que servía a su vez para conducir al público hacia el siguiente capítulo. La disposición de los objetos en su interior es eminentemente decorativa.

Otro estrecho pasillo, opuesto a la alcaracera (en ambos se formaban colas de espera), daba acceso al patio de Oleos, en el que se podía contemplar un expositor (tipo Y, variante del tipo C ya descrito) situado en el centro, bajo el tragaluz del patio, que contenía las llaves de la ciudad y las "Tablas Alfonsés", relicario de orfebrería (Fig. 7). Y un lienzo, también de Murillo, acordonado y protegido por un cristal. Mientras la vitrina y los elementos que la ocupan realzan el espacio, el cuadro, de grandes proporciones en relación al espacio en el que se exponía, carecía de perspectiva y existían problemas de iluminación idénticos a los anteriores casos explicados. La salida del patio se realizaba por el mismo pasillo de entrada (Fig. 8).

El sistema de carteles empleado en esta zona, consiste en un soporte vertical y exento, a modo de atril, en el que se puede leer con comodidad los datos de la obra.

De la Sacristía se pasa al siguiente capítulo a través de una pequeña capilla flanqueada por dos grandes armarios que se siguen utilizando para guardar el vestuario litúrgico, donde se coloca la última vitrina de esta zona, aunque pasa un poco desapercibida ante la curiosidad que provoca la inminencia de la nueva sección.

Otro de los espacios improvisados y por tanto desvinculados del hilo argumental del montaje lo constituye la Sacristía de los Cálices. A ella se tenía acceso desde las naves laterales o el Capítulo IV y más directamente

desde la capilla de Los Dolores. Una vez en el umbral destacaba la perspectiva presidida desde el arcosolio del altar por un lienzo de Goya (Santas Justa y Rufina), encargado originalmente para ese sitio en concreto y marginado desde 1816 a uno de los laterales hasta el momento. Dicha obra dominaba la sala, tanto por su situación privilegiada como por su cuidada iluminación en detrimento de las demás pinturas.

El resto de los lienzos se distribuyen en los laterales, sin un criterio unitario. Poseen cartelas asequibles al público, aunque a veces equivocadas. Es inevitable que se produzcan reflejos en las pinturas, debido a la imposibilidad de situar los focos en un ángulo adecuado. La arquitectura en cambio, recupera valores perdidos al iluminarse la bóveda (se utilizó luz artificial y luz natural tamizada).

Los paramentos de la Sacristía siguen tapizados de obras, se respeta el mobiliario e incluso las vitrinas situadas en la entrada. En contrapartida se ha realizado una selección de lienzos para conseguir mayor claridad expositiva y con la nueva situación de la pintura de Goya se recupera y realza un criterio que debió presidir en su día la Sacristía, al igual que se integra la arquitectura en el conjunto expositivo.

Conclusiones

En definitiva podemos decir, ya con cierta perspectiva histórica, que la Exposición sirvió para revalorizar parte de un patrimonio mal conocido y para abrir nuevas posibilidades a un museo como la Catedral de Sevilla.

En contrapartida, como en toda muestra, el público llega rara vez a participar del sentido último que le atribuyen sus organiza-

dores, sin embargo toda interpretación es válida, así como su mero disfrute sensual, en cualquier caso es una forma de participación, más o menos pasiva.⁴

Desde la "Magna Hispalensis", las salas antes calificadas como museo han conocido sucesivos montajes provisionales en espera de una reorganización teórica y práctica, ya que desde entonces la Catedral ha venido funcionando como museo integral, sin menoscabo de su función cultural.

Esto se puede hacer extensivo al resto de las Catedrales, en su mayoría monumentos histórico-artísticos, que contienen un gran tesoro cultural e histórico casi desconocido y que pueden ser perfectamente gestionados en su conjunto como museos, sin descontextualizar las piezas expuestas en su interior, pero con los servicios propios de una institución de este calibre, siempre supeditados al uso litúrgico para el que fueron creados.

No por ello, se pretende descalificar los actuales museos o tesoros, ya que muchos de ellos son en sí museos del "museo", sino integrarlos dentro de la dinámica expositiva, actualizando los medios y la gestión.

Bibliografía

- Belcher Michael. **Diseño y organización de exposiciones temporales. Su función en los museos.** Ed. TREA 1994.
- **Conferencia Episcopal Española.** Acuerdos Iglesia-Estado y Gobiernos Autonómicos sobre Patrimonio Histórico-Artístico 1993. Boletín nº 14, 1987.
- **Exposiciones Temporales.** Museum. Vol. XXXVIII, Num. 4, 1986.
- **Magna Hispalensis. El Universo de**

una Iglesia. Comisarfa de la Ciudad de Sevilla para 1992.

– Montaner, J.M. **Nuevos espacios. Espacios para el arte y la cultura.** Ej. Gustavo Gili, 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.

– V.V.A.A. **La Catedral de Sevilla,** Ediciones Guadalquivir, S.L. Sevilla 1991.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

Fig. 1 "Magna Hispalensis". Rampa de acceso al Capítulo II, desde la que se podía contemplar la Capilla Real.

Fig. 2 "Magna Hispalensis". Vista lateral. Vitriñas tipo A, B y C.

Fig. 3 "Magna Hispalensis". Altar de Plata.

Fig. 4 "Magna Hispalensis". Vitrina tipo A.

Fig. 5 "Magna Hispalensis". Vitrina tipo C.

Fig. 6 "Magna Hispalensis". Vitrina tipo X.

Fig. 7 "Magna Hispalensis". Casa de Cuentas. Tablas Alfonsíes. Vitrina tipo Y.

Fig. 8 "Magna Hispalensis". Casa de Cuentas. San Fernando de Murillo.

Las fotografías (fig. 1-7) pertenecen al archivo de D. Alfonso Jiménez Martín.

ÍNDICE DE PLANOS

Plano nº 1 Ala Gótica. Proyecto para el montaje de la "Magna Hispalensis". Fue modificado en la práctica.

Plano nº 2. Ala Renacentista. Proyecto

para el montaje de la "Magna Hispalensis". Fue modificado en la práctica.

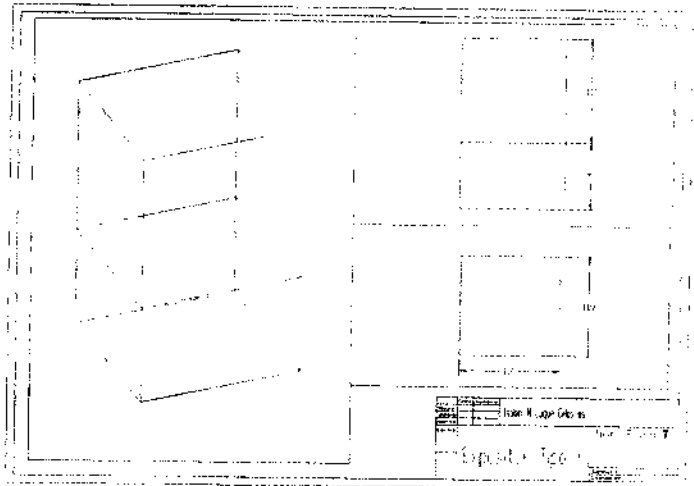
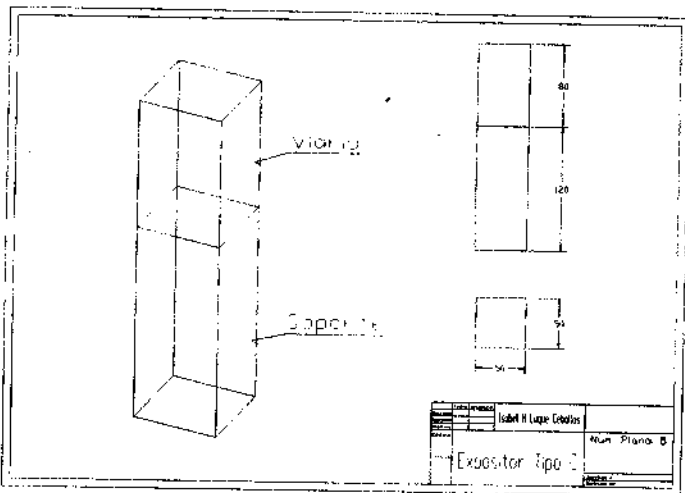
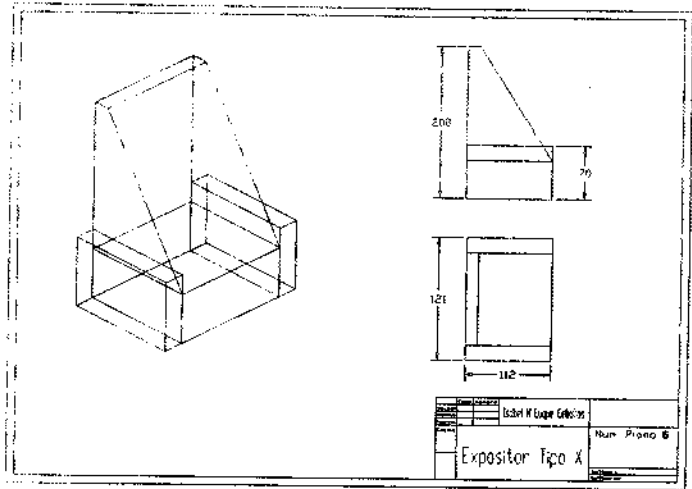
Plano nº 3. Ala Renacentista. Planta del cuadrante renacentista. Montaje final de la

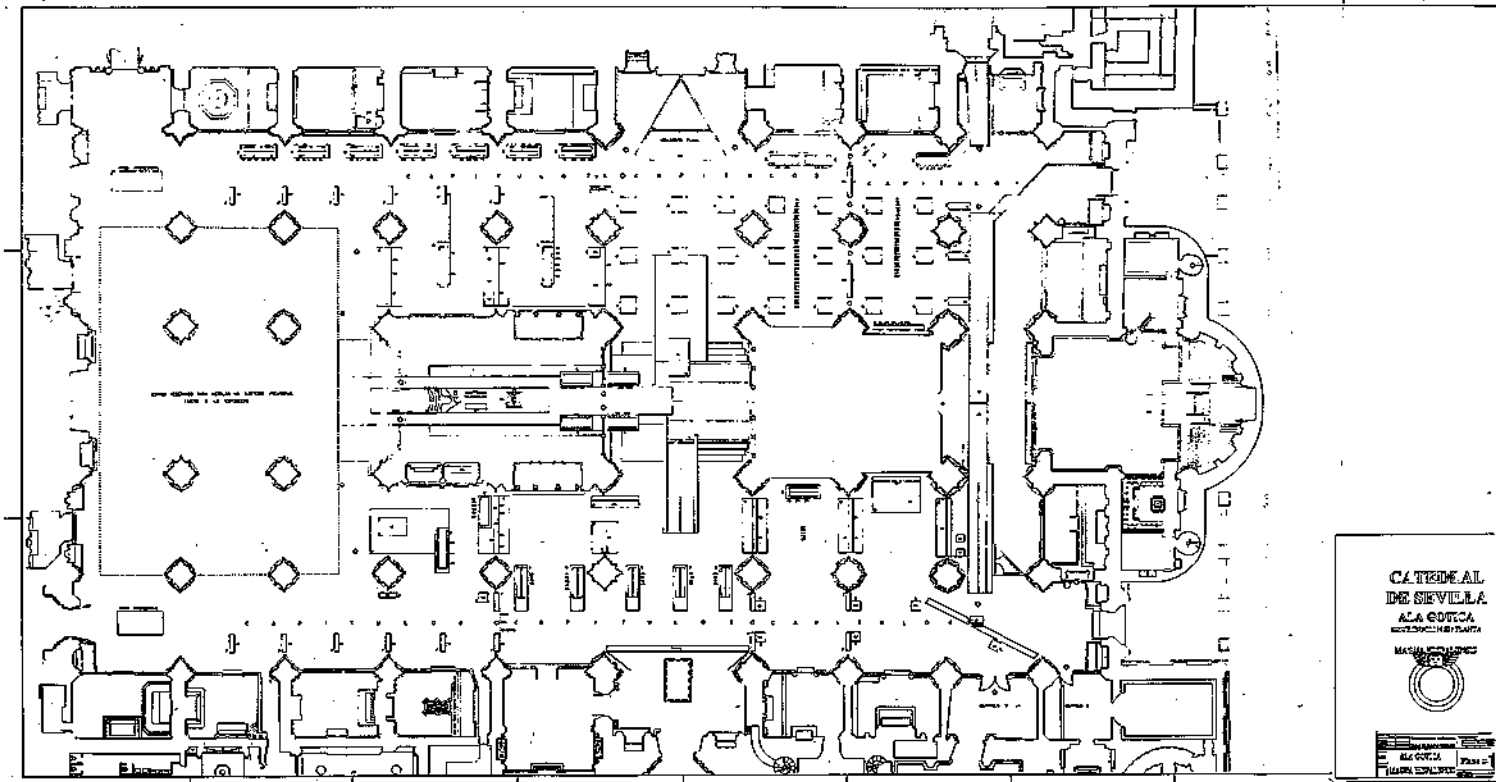
"Magna Hispalensis" en este sector.

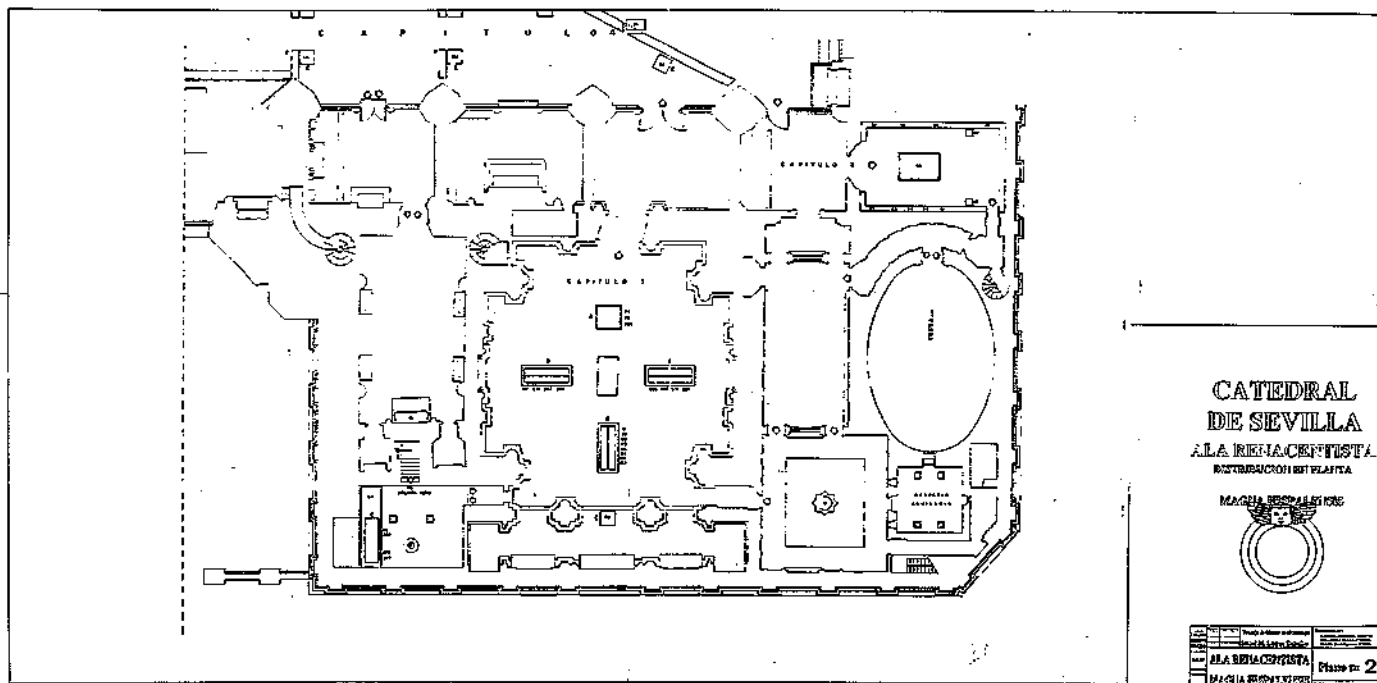
Los planos han sido realizados por D. Alfonso Jiménez, D. Francisco Pinto y D. Pedro Rodríguez.

NOTAS

- (1) Por ejemplo, en el Acuerdo Iglesia-Estado y Gobiernos Autonómicos sobre Patrimonio Histórico-Artístico, dentro del apartado de la Comunidad Autónoma Andaluza, se propone: "la realización de exposiciones que permitan difundir el rico Patrimonio de la Iglesia Católica e informar cuantas propuestas se realicen al efecto". (B.O.J.A. 6-V-1986, p. 1412.
- (2) Para ello se contó con un presupuesto de 50 millones de Ptas., según declaraciones de D. José M^o Cabeza, arquitecto técnico de la Catedral de Sevilla (Aula Hernán Ruiz, Catedral de Sevilla 26-II-1994).
- (3) Datos facilitados por Dña. Margarita López, encargada de las actividades culturales de la Catedral de Sevilla.
- (4) "Que el público entienda una exposición y que la goce es el principal objetivo..." Macua, J. I. **La Exposición en el Museo**. Curso de especialización museológica. U.N.E.D. Mérida.



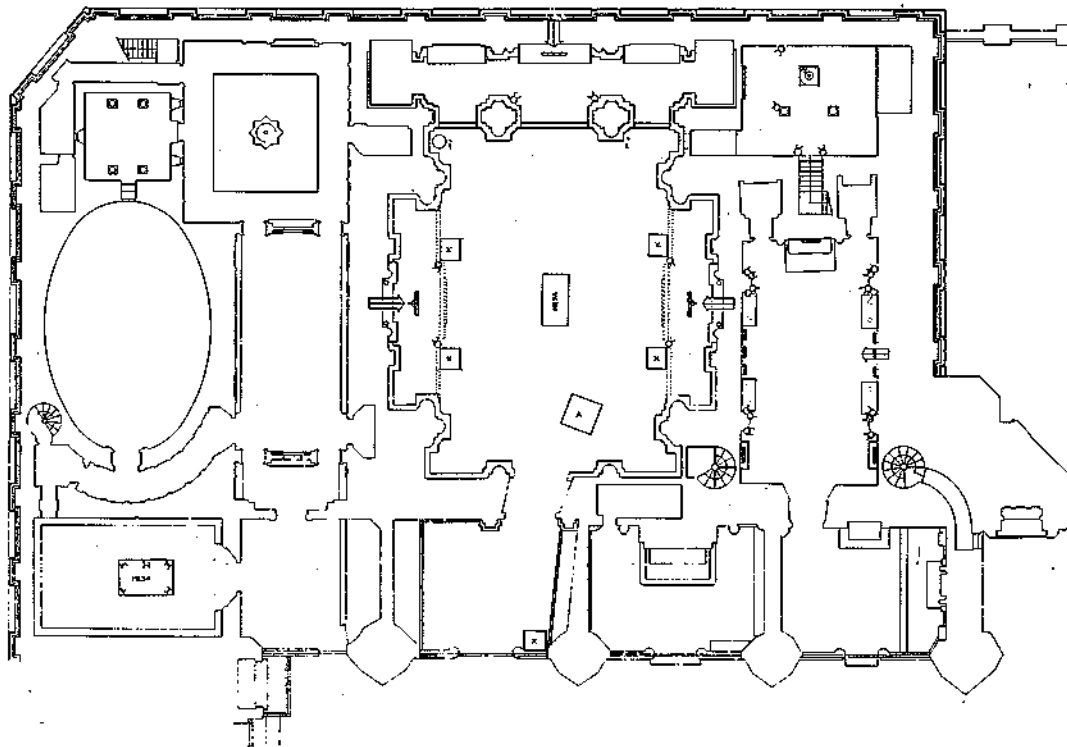




**CATEDRAL
DE SEVILLA**
ALA RENACENTISTA
RESTAURACION Y PLANTA



PROYECTO	Restauración y planta	FECHA	1950
ALABORADO	Alfonso de los Rios	ESCALA	1:50
ALABORADO	ALABORADO	PLANO No.	2
ALABORADO	ALABORADO	ALABORADO	ALABORADO



- Armario
- Cuadro
- Vitrina tipo A (180*180*200)
- Vitrina tipo X (121*112*200)
- Vitrina tipo B (110*110*180)
- Entrada de luz natural
- ☉ Proyector para lámpara halógena PAR-150

CATEDRAL DE SEVILLA

ALA RENACENTISTA

MAGNA HERIPALENSIS



Proyecto	Obra de Arte y Monumentos	Proyecto nº	
Fecha	1984	Proyecto nº	
Autores	Encl. de Luz y Color	Proyecto nº	
1/20	ALA RENACENTISTA	Folio nº	3
	MAGNA HERIPALENSIS		

ALGO MÁS SOBRE LA VIDA Y OBRA DE JUAN BAUTISTA DE AMIENS

ESTEBAN MIRA CABALLOS
Fotografía: Fernando DE LA VILLA

Juan Bautista de Amiens fue un pintor que trabajó, entre fines del siglo XVI y principio del XVII, a medio camino entre las localidades de Marchena y Carmona. Su obra fue muy fecunda y diversificada pues se le conocen tanto dorados de retablos como pinturas de caballete y decoraciones en la llamada "arquitectura efímera" que constituían los monumentos del Corpus Christi¹.

Se trata de un artista considerado, desde hace décadas, como de muy segundo orden² aunque en fechas recientes y merced a las nuevas investigaciones se está revalorizando en gran medida su obra en el panorama pictórico provincial. No debemos olvidar, en este sentido, que fue un artista que gozó de un amplio prestigio en su época como lo demuestran tanto la enorme fecundidad de su obra, que se engrosa a medida que avanzan los estudios, como sus labores para capillas de familias de gran poder económico.

Era conocido que Juan Bautista de Amiens había realizado, en torno a 1601, las pinturas del retablo de la capilla del licenciado Martín Juan Martínez Cardeno y Carvallar. Sin embargo, la única referencia que se tenía para sustentar esta afirmación era una firma conservada en el cuadro principal de dicho retablo que decía así: "Juan Bautista de (Amien)s me Pingebat, anno de 1601"³.

Esta referencia era ciertamente insuficiente ya que, al darse la circunstancia de que tan

sólo la tabla central estaba firmada, algunos historiadores habían planteado ciertas dudas en torno a que todas las tablas perteneciesen a la misma mano⁴.

Ahora, hemos conseguido localizar el contrato que Martín Juan Martínez protocolizó con Juan Bautista de Amiens el seis de febrero



de 1601⁵, es decir, once días después de contratar la ensambladura de dicho retablo con el maestro carmonense Bernabé Rodríguez⁶. En esa fecha, el pintor se declaraba ya vecino de Carmona, lo cual es interesante pues desconocíamos el vacío existente entre 1595, en que aparecía avecindado en Marchena, y 1603 en que, por fin, declaraba estar empadronado en Carmona⁷. De esta



manera, se confirma la idea de que este pintor desarrolló la última etapa de su vida avvicinado en la propia Carmona, decisión que debió estar mediatizada por la mayor cantidad de trabajo que le ofrecía esta localidad para la que venía trabajando intensamente desde la última década del siglo XVI.

A través de este instrumento notarial se obligó el maestro Amiens a "pintar un retablo que hace el dicho comisario en su capilla, en la iglesia de Santa María de esta villa, de buena pintura al óleo, con buen dibujo y colores finos...". En la tabla del medio debía representar una historia de Caín bajo la pre-

sencia de Nuestra Señora⁸. En los laterales el programa iconográfico se completaba con cuatro tablas representando a San Martín, al Angel de la Guarda, a San Juan Evangelista y un retrato del propio licenciado. Todas estas tablas se conservan hoy en la parroquia estando actualmente en fase de restauración.

La carta proporciona, además, otro aspecto digno de ser reseñado ya que este artista firmaba todas sus escrituras notariales,

bien, como Juan Bautista, pintor, como es el caso de esta escritura, o bien, como Juan Bautista Flamenco por lo que había ciertas dudas a la hora de identificarlo con el propio Juan Bautista de Amiens⁹. Esta escritura elimina toda duda ya que el artista firmó la carta de concierto como lo hacía usualmente, es decir como "Juan Bautista, pintor", mientras que las tablas las suscribió con el nombre de Juan Bautista de Amiens. De manera que definitivamente se puede afirmar que Juan Bautista Flamenco o tan sólo Juan Bautista, pintor, es el mismo personaje que Juan Bautista de Amiens.

NOTAS

(1) Sobre este artista Véase SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: La obra pictórica de Juan Bautista de Amiens, "Maestro de hacer invenciones" del Corpues Christi sevillano del siglo XVI", en el **Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz**. Sevilla, 1982 pp 253-267. VILLA NOGALES, Fernando

de la y Esteban MIRA CABALLOS: "La antigua capilla del sagrario en la parroquia de San Pedro de Carmona, **Archivo Hispalense**, N° 226, Sevilla 1991 (pp 175-187) pp 185-187. De los mismos autores: **Documentos Inéditos sobre la Historia del Arte en la Provincia de Sevilla, Siglos XVI al**

XVIII. Sevilla, Artes Gráficas Gandolfo, 1993 pp 139-143.

- (2) Juan Miguel Serrera afirmó en este sentido: "en la actualidad un pintor de muy tercer orden, pero en su día uno de los grandes maestros de las decoraciones afímeras del Corpus Christi sevillano del último tercio del siglo XVI". SERRERA: **ObCit.**
- (3) Gómez Muñiz un párroco y escritor decimonónico describió la firma igualmente: "Juan Baptista de Amiens. Anno de 1601". Citado en HERNÁNDEZ DÍAZ, José y otros: **Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla**, T II. Sevilla, 1943 p 131, nota 163.
- (4) HERNANDEZ: **Ob Cit** p 131.
- (5) Archivo de Protocolos de Carmona. Escribanía de Juan Medina de la Cueva, 1601, ff 278-279v.
- (6) La escritura de concierto entre Martín Juan Martínez y el ensamblador Bernabé

Rodríguez se protocolizó el 25 de enero de 1601 ante Juan de Medina. Véase VILLA: **Documentos** pp. 120-121.

- (7) Véase VILLA: **Documentos** pp 142-143.
- (8) Esta tabla ha sido definida por los historiadores como Alegoría de la Inmaculada sin percatarse de las secuencias del Caín errante. MORALES, Alfredo J. y Otros: **Inventario artístico de Sevilla y su provincia**, T I. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 23.
- (9) Nosotros en 1991, por providencial recomendación del profesor Enrique Valdivieso identificamos a Juan Bautista de Amiens con Juan Bautista Flamenco, aunque con algunas reservas y escribíamos así: "Finalmente, dentro del grupo de artistas contratados por los Pérez hemos de mencionar a un pintor que firma con el nombre de Juan Bautista Flamenco, que trabaja a lo largo de la última década del siglo XVI y principios del XVII en Carmona y que se dice vecino de Marchena. Todo parece indicar que se trata de Juan Bautista de Amiens...". VILLA: **La antigua** p 185.

APÉNDICE I

Carta de concierto entre Martín Juan Martínez Cardeno y Juan Bautista, pintor.

"En la villa de Carmona en seis días del mes de febrero de mil y seiscientos y un años por ante mi el escribano público y testigos yusoescritos parecieron presentes el licenciado Martín Juan Martínez de Carbajal, presbítero, juez comisario del Santo Oficio de la Inquisición de esta villa y vecino de ella de la una parte, y Juan Bautista, pintor, vecino de esta dicha villa, de la otra parte, y dijeron que ellos eran convenidos y concertados en esta manera de que el dicho Juan Bautista se

obligó a pintar el retablo que hace el dicho licenciado para su capilla que está hecha y levantada en la iglesia de Santa María de esta villa, en el cual ha de pintar de muy buena pintura al óleo con muy buen dibujo y colores finos en el tablero de enmedio la historia de Caín por Circuncisión y Nacimiento de Nuestra Señora en historia, en lo cual han de intervenir el bienaventurado San Joaquín de Santa María y este dibujo ha de ir en el tablero de enmedio. Y en los lados de los otros dos tableros, en la mano derecha ha de dibujar al bienaventurado San Pedro y en la mano si-

niestra ha de dibujar el Santo Angel de la Guarda, y al pie del tablero del dicho retablo ha de dibujar el retrato del dicho licenciado. Y en la otra parte al bienaventurado San Martín con que el Santo Angel de la Guarda vaya en lo bajo del retablo.

Todo lo cual ha de pintar al óleo muy bien hecho y acabado y de muy buenos y finos colores y han de ir dibujados los santos y sus retratos como dijese el dicho licenciado y con contento y todo lo perteneciente al dicho retablo, banco y columna y todo lo demás ha de ir dorado de buen oro fino bruñido sin que haya otras pinturas ni colores ningunos. Y que el banco que ha de ir dorado sino pusiere el dicho licenciado algún dibujo en el que sea más menesteroso y de obra más prima y siendo las orillas del dicho retablo de oro bruñido y que él debe dibujar que pareciere al dicho licenciado, lo cual ha de hacer y acabar el dicho Juan Bautista a contento del dicho licenciado y siendo de pintura todo lo encalado en la pared donde se arrima y confronta el dicho retablo y sus colaterales que caen junto

al retablo. Y después de pintado el dicho retablo y acabado, visto por el dicho licenciado, se contentare de la dicha obra y no juzgare y notare defecto alguno en ella sino que esté perfecta y acabada que en este caso que esté obligado el dicho licenciado a le dar y pagar al dicho Juan Bautista por la dicha pintura y toda la dicha obra cincuenta ducados de a once reales cada ducado y seis más estando contento el dicho licenciado de la dicha obra y no habiendo defecto alguno ni hallándose en la dicha obra y si se hallare en la dicha obra y retablo algún defecto y falta, así en las figuras como en todo lo demás que sea facultado de enmendar y si perjuicio de la dicha obra que en este caso que el dicho licenciado pueda traer y conducir a costa del dicho Juan Bautista oficial del dicho oficio de pintar...

Fueron presentes el maestro Luis Barba y Antonio López de la Cueva, presbítero, y Bernabé Rodríguez, ensamblador, vecinos de Carmona.

(A.P.C. Escribanía de Juan de Medina de la Cueva, 1601, ff 278-279v).

UNA NUEVA OBRA PARA EL CATÁLOGO DEL PLATERO FRANCISCO DE ALFARO

FERNANDO CRUZ ISIDORO

Recogemos la documentación inédita referente a la hechura por este orfebre de una cruz de plata en 1602 para la primitiva y desaparecida iglesia de Santa Cruz, de Sevilla.

Francisco Alfaro, nacido en Córdoba de probable ascendencia riojana, como parece indicar su apellido, hijo del también platero Diego de Alfaro, con el que lógicamente se

desarrollaría su formación profesional en tan primoroso arte, aparece en el ambiente artístico sevillano a comienzos de la década de 1570 —en el 71 todavía se encontraba en Córdoba—, con seguridad atraído al igual que otros artistas por el floreciente panorama económico y cultural que la ciudad ofrecía como monopolizadora del comercio americano, a cuyo puerto arribaban las flotas indianas car-

gadas de mercaderías y de los ansiados metales preciosos. En un ambiente tan opulento y selecto, animado de un intenso halo de cosmopolitismo, se aunaron una serie de circunstancias que favorecieron el desarrollo tan esplendoroso que el gremio de plateros alcanzó en esos momentos, como fué un importante mercado sustentado por una pudiente y selecta clientela, la única capaz de afrontar un arte "tan caro" como el de la platería, sobre todo en piezas de gran porte como las que requiere la liturgia cristiana —que se reviste simbólicamente de la magnificencia propia de estos metales—, por lo que la Catedral, el Arzobispado, las altas dignidades eclesiásticas a título personal, las hermandades, etc., serán los principales mecenas de su producción; a lo que se añade la abundancia y por tanto baratura de su materia prima (el oro y la plata americanos).

Alfaro fue maestro platero de "mazonería", es decir, especializado en objetos de culto divino, los que tenían una mayor asimilación con otras artes como la arquitectura o la escultura a través del conocimiento del lenguaje compositivo arquitectónico y de los cánones de la figura humana, frente a los plateros de "baxilla" o "percoçería", dedicados los primeros a la ejecución de elementos de vajilla y los segundos a utensilios menudos y de filigrana.

Su presencia en Sevilla se detecta desde 1574, fecha de sus primeras obras conocidas: la ejecución de una custodia de plata y dos ciriales para la iglesia parroquial de Santa Ana, que no se conservan. A partir de esos momentos las obras se suceden, mostrándonos como su prestigioso ascendente le llevó a acaparar un conjunto considerable de piezas relevantes, hasta el punto de ser una de las figuras más importantes de la orfebrería sevi-

llana de fines del siglo XVI, configurador de su estilo junto a las grandes personalidades de Juan de Arfe, Francisco Merino, y los Hernando de Ballesteros, padre e hijo (1).

Este creativo ambiente de competitividad entre grandes maestros que tan propicio es para el arte, tuvo su punto álgido a fines de 1579, cuando se decidió labrar la magna custodia de la Catedral hispalense, irremisiblemente destinada a servir de modelo en la zona, en la que se cofrontaron trazas de Merino y Arfe, prefiriéndose las de este último. El propio Alfaro cuenta en su producción con varios e interesantes ejemplos de este tipo de edículas procesionales en la diócesis, anteriores en su diseño al modelo de Arfe, que constituyen una pequeña serie de cinco donde sigue una tipología personal, propia de su estética manierista: la citada y desaparecida de la trianera parroquia de Santa Ana; la que se obligó a labrar en marzo de 1578 para la de Santa Cruz de Ecija; la de San Juan Bautista de Marchena, terminada en 1586; la que contrató en 1579 para la de Santa María de Carmona, concluida en 1584; y la Custodia de la Santa Espina de la Catedral, que se le atribuye (2).

Pero además trató otros tipos: en 1578 terminó cuatro blandones o candeleros para la Catedral de Córdoba; otros cuatro para la citada iglesia marchenera —quizás con anterioridad a esa fecha— e igual número para la de Carmona hacia 1584; ejecutando además para la citada iglesia de Marchena un cáliz (1585), unas crismeras (1588), un relicario para su custodia (1589), un acetre (1593), una cruz parroquial (1596) y un cirial (1601) (3).

El espaldarazo definitivo a su fama fué su nombramiento como maestro platero de la Catedral de Sevilla el 8 de octubre de 1593, fiel reflejo del buen momento en que se en-

contraba, oficio que conlleva un enorme prestigio y que permitía acrecentar la clientela. Su sueldo por el entretenimiento de la reparación y limpieza de la plata catedralicia, ya que las nuevas obras se pagaban aparte, fué de 16.000 maravedíes anuales y un cahiz de trigo (4). Ese año contrata su obra cumbre: el novedoso tabernáculo del altar mayor, de planta semioval y depurada arquitectura tardomanierista, donde se emplea de forma primeriza la columna salomónica; pareciéndole a la profesora Sanz Serrano como igualmente puede ser el autor del tabernáculo de la iglesia de San Bartolomé, de Sevilla, con evidentes analogías. En julio de 1594 se le encarga la ejecución de dos atriles para el altar mayor; en 1595 restaura la Cruz Patriarcal de Cristal Blanco; y en noviembre del siguiente firma el contrato para la hechura de doce relicarios de templete que concluye a fines de 1600 (5).

Pero pasemos a la obra que nos ocupa. La tipología de la cruz de altar y procesional tenía una larga y marcada tradición en el arte cristiano medieval, una vez superado tempranamente las reticencias infamantes que poseía en el mundo clásico, convirtiéndose en símbolo por antonomasia de la Pasión de Cristo y en pieza litúrgica indispensable. Alfaro en la recreación de este tipo contó con un ilustre precedente, la cruz procesional que Francisco Merino vendió a la Catedral sevillana en 1587, y que nuestro artista pudo contemplar atentamente y aderezar en 1595, modelo de las sevillanas de fines de la centuria que, con variantes, serán de cruz griega o latina de sección rectangular, con medallón central en su cruce, ensanches ovals en los extremos para recibir ornamentación, y manzana en forma de templete. El propio Alfaro se vió obligado a repetir el modelo de forma casi exacta —no es patriarcal— en la citada cruz

que hizo en 1596 para la iglesia marchenera: de cruz latina, con su característico empleo del óvalo, las asitas o costillas en forma de ces junto al medallón del cuadro, manzana en forma de doble templete de planta octogonal y cañón en forma de columna toscana (6).

La decisión para la hechura de una cruz de plata para la primitiva iglesia de Santa Cruz, de Sevilla, ayudantía de parroquia del Sagrario, se tomó formalmente por el cabildo catedralicio del martes 5 de marzo de 1602 presidido por el arcediano de Sevilla dr. Negrón, en que siendo llamados para ello, ordenaron "se haga una cruz que queste hasta cien ducados y no mas". Siguiendo con el procedimiento habitual en esos casos, cuatro días más tarde el cabildo nombró diputados para concertar la obra, encargándoselo al chantre Antonio Pimentel y al dr. Bahamonde que, de forma inmediata, conciertan la obra con el platero Francisco de Alfaro. El plazo en que la pieza se encuentra en poder de la Catedral es sorprendentemente corto, apenas una semana más tarde, por lo que debía estar hecha, encargada oficiosamente con bastante antelación, o más bien ejecutada por su cuenta y ahora ofrecida. Lo cierto es que el 16 de ese mes los dichos diputados mandan librar a Alfaro "platero desta Santa Iglesia" el coste total de la cruz, 1731 reales, (631 más de lo estipulado inicialmente). De ellos, 981 fueron por el peso de la plata, casi 3'5 Kg., en concreto 15 marcos y 6 ochavas (3'471 Kg.), y el resto de 750 reales por la hechura, razón de 50 reales al marco trabajado, tasa bastante inferior a la cobrada por el maestro en otras piezas similares (7). Tres días más tarde, el 19, el mayordomo de la mesa capitular Juan Gallardo de Céspedes, por delegación de los contadores Luis Ponce de León y Juan Bautista de Herrera, entrega tal cantidad en maravedíes (58.854) a

Francisco de Alfaro, que firma al recibirlos de contado (8).

Lamentablemente no hemos podido localizar esta pieza de menor porte y peso que la marchenera, que nos hace suponer careciera de la manzana, y que se hubiese conservado en la primitiva iglesia de Sta. Cruz de no haber sido derribada en 1810 durante la ocupación francesa, dentro de la política urbanística de José I de aligerar la abigarrada trama urbana sevillana mediante la apertura de avenidas y plazas, llevada parcialmente a cabo a través del derribo de dicha iglesia, de la de la Magdalena y del convento de la Encarnación. González de León en la descripción que hace de este edificio, señala como una Santa Cruz presidía el retablo mayor, indicando como

buena parte de su patrimonio artístico se perdió por esas fechas (9). Un objeto suntuario tan fácilmente rapiñable como la cruz de plata de Alfaro, de más de 3 kg. de peso, pudo sin duda suscitar la codicia del elemento invasor. No obstante, quizás se conserve en algún templo sevillano de forma anónima por haber perdido el punzón por alguna reforma o por uso. Sobre este particular, la profesora Sanz Serrano advierte como puede ser de su mano la cruz, quizás de tipo procesional, que conserva la parroquia del Sagrario, sin marca, que posee características similares a la marchenera, y que data de sobre las fechas que hemos encontrado (10).

Esperemos que este pequeño artículo pueda ayudar a su identificación.

NOTAS

- (1) SANZ SERRANO, M^a Jesús: "La orfebrería sevillana del Barroco". Sevilla, 1976, T. I pp. 133-5, 64-6. De la misma autora: "Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla". Sevilla, 1978, p. 33. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", en "La Catedral de Sevilla". Sevilla, 1984, pp. 575-82.
- (2) ANGULO IÑÍGUEZ, Diego: "La orfebrería en Sevilla". Sevilla 1925, pp. 18-9. SANCHO CORBACHO, Antonio: "Orfebrería sevillana (ss. XVI al XVIII)". Sevilla, 1970, (del catálogo nº 55). SANZ SERRANO, M^a Jesús: "La orfebrería sevillana... ob. cit., T. I pp. 157-8. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La platería en la Catedral... ob. cit. pp. 634-5. CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Cinco siglos de platería sevillana". Cat/Exp. Real Monasterio de San Clemente". Sevilla, 1992, nº 162 pp. 224-6.
- (3) ANGULO IÑÍGUEZ, Diego: "La orfebrería... ob. cit. pag. 18 SANZ SERRANO, M^a J.: "La orfebrería sevillana... ob. cit. T. I pag. 156. SANCHO CORBACHO, A.: "Orfebrería... ob. cit. (nº 48, 54). CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Cinco siglos... ob. cit. nº 163, 164, 165, 166, 167, 170, pp. 226-32, 236-7.
- (4) GESTOSO Y PEREZ, José: "Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive". Sevilla, 1900, T. II. pp. 131-2. SANZ SERRANO, M^a J.: "Juan de Arfe... ob. cit. pag. 74. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La platería en la Catedral... ob. cit. pp. 576-82. CRUZ ISIDORO, Fernando: "Aporte documental a la obra del platero Hernando de

- Ballesteros "El Mozo" en rev. ATRIO n° 6. Sevilla, 1993. pp. 121-125.
- (5) ANGULO IÑÍGUEZ, Diego: "La orfebrería... ob. cit. pp. 22-4. GESTOSO Y PEREZ, José: "Sevilla Monumental y Artística". Sevilla, 1890. T. II, pag. 474. SANZ SERRANO, M^a J.: "La orfebrería sevillana... ob. cit. T. I. pp. 143-4, 146-8, T. II pp. 128-9, 147, 180, 182-3. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La platería en la Catedral... ob. cit. pp. 601-2, 610-12, 622-3, 631.
- (6) SANZ SERRANO, M^a J.: "La orfebrería sevillana... ob. cit. T. I, pp. 140-3. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "La platería en la Catedral... ob. cit. pp. 630-1.
- (7) Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Actas Capitulares de los años 1599-1602 n° 42, fol. 94.
- (8) A.C.S. Contaduría, caja 31 (sección sin inventariar).
- (9) GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: "Noticia histórica, artística y curiosa de Sevilla". Sevilla, 1844, reimp. 1973, pp. 28-9. SUÁREZ GARMENDIA, J.M.: "Arquitectura y Urbanismo en Sevilla del siglo XIX". Sevilla, 1986, pp. 22-30.
- (10) SANZ SERRANO, M^a J.: "La orfebrería sevillana... ob. cit. T. I. pag. 143, T. II, pp. 298-9.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. 1

1602, marzo, 5. Sevilla.

Acuerdo del cabildo catedral para la ejecución de una cruz de plata y para el reparo de la iglesia de Santa Cruz de Sevilla.

A.C.S. Ac. Cap. de los años 1599-1602, n° 42, fol. 94.

"En este dicho día siendo llamado para ello mandaron que para la iglesia de Santa Cruz se haga una cruz que queste hasta cien ducados y no mas y se mandaron que se repare la iglesia con el parecer del aparejador y se aderecen las crismeras a quenta de las partes".

Doc. 2

1602, marzo, 9. Sevilla.

Comisión de la Catedral a dos diputados para concertar la cruz.

A.C.S. Ac. Cap. de los años 1599-1602, n° 42, fol. 94.

"En este dicho día cometieron a los señores D. Antonio Pimentel chantre Dr. Bamonde pr^o conciertan la cruz para la iglesia de Santa Cruz".

Doc. 3

Orden de pago a Francisco de Alfaro y carta de libranza.

A.C.S. Contaduría caja 31 (sección sin inventariar).

"Manden vuestras mercedes señores contadores librar a Francisco de Alfaro platero desta Santa Iglesia 1731 reales que se le dan los 981 reales por 15 marcos y 6 ochavas de plata que peso la cruz que hizo para la iglesia de Santa Cruz y los 750 reales de hechura a 50 reales el marco fecho en 16 de marzo de 1602..."

Antonio Pimentel / Dr. Bamondes (firmado y rubricado)

"Juan Gallardo de Cespedes mayordomo de la mesa capitular dara y pagara a Francisco de Alfaro platero de la Iglesia 58.854 maravedfes que se le dan por la plata y echura de una cruz que hizo para la iglesia de Santa Cruz como consta de la libranza de arriba y tener

su carta de pago –a 19 de marzo de 1602 años– Luis Ponce de León / Juan Baptista de Herrera (firmado y rubricado) Recevilos de contado."

Francisco de Alfaro y Reina (firmado y rubricado)

UNA OBRA DESCONOCIDA DE CLEMENTE DE TORRES

LORENZO ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ

Clemente de Torres es una de las personalidades artísticas más interesantes en la escuela pictórica sevillana de los últimos años del siglo XVII y primeras décadas del siguiente. A pesar de que el número de obras documentadas de este discípulo de Valdés Leal es muy escaso, presentan un nivel de calidad elevado que permite mantener expectativas optimistas sobre las futuras localizaciones, tarea que constituye uno de los más sugestivos retos planteados actualmente en el estudio de la pintura dieciochesca sevillana ¹.

Los datos biográficos de Clemente de Torres han sido investigados por Sancho de Sopranis, quien aclaró su origen gaditano y su fallecimiento en esa misma ciudad en 1730 ². El mismo investigador sacó a la luz también un interesante testimonio, según el cual podemos afirmar que la actividad artística de dicho autor no se limitó a la pintura, pues la compartía con la escultura, y así lo acreditaba una imagen de la Virgen de los Remedios que realizó para Juan Hermenegildo "...Don Clemente de Torres de profesion escultor y de la mejor habilidad en pintura..." ³.

De su obra pictórica para la ciudad de Cádiz poco sabemos hasta ahora, salvo algunas atribuciones tradicionales cuyo análisis escapa a los propósitos de estas líneas, en las

que sólo pretendemos dar a conocer la documentación de una obra suya cuyo paradero, en el caso de que aún se conserve, desconocemos ⁴. En concreto, se trata de un lienzo bocaporte que realizó en 1714 para la cofradía gaditana del Carmen, entonces establecida en la iglesia conventual de Santo Domingo, cuya existencia hemos podido conocer gracias al siguiente recibo fechado el 12 de julio de dicho año:

"Digo yo Clemente de torres Maestro Pintor que e resivido del Sr. Joseph Galiano Mayordomo de la Cofradía de Ntra. Sra. del Carmen, Zita en la yglesia del combento de sto. Domingo desta Ciudad Nobesientos Rs. Vn. los mismos que dicho Sor. me tiene dados por quenta de una pintura de Nra. Sra. que estoy asiendo para poner en el nicho o Capilla de Dicha cofradía en el día de la festibidad de Ntra. Sra. y por quenta del tengo Resibido dicha Cantidad..."

Son 900 rs. vn D. Clemente de Torres (rubricado) ⁵.

No sabemos cual fue el precio total de la obra, pues los documentos de esta cofradía no recogen más datos sobre el particular, salvo un nuevo pago de 45 reales a Clemente de Torres "...en qta del quadro q. esta pintando de Ntra. Sra. ⁶".

Con el traslado de la cofradía a la recién

concluida iglesia conventual del Carmen en 1761, la imagen titular quedó instalada en su retablo mayor, por lo que el antiguo retablo de Santo Domingo dejó de tener utilidad y con él el lienzo de Clemente de Torres. La corporación conservaría la pintura, aunque ya privada del uso original, hasta que se deshizo de ella en los últimos años del citado siglo, y creemos muy posible que ese lienzo sea el citado en un inventario de los bienes de la Cofradía fechado en 1780 en los siguientes términos:

"-Yt. una Pintura antigua de medio Punto de

dos varas de alto, sin moldura, con la Efigie de Ntra. Sra. del Carmen, Sn. Simon, Sta. Teresa y Animas, el qual se ha Determinado por la Cofradía venderlo al Hermano Cofrade qe, diere mas pr. el, por no tener uso ni en donde colocarlo,..."

Aquí perdemos la pista de esta obra inédita de Clemente de Torres, que pasaría a manos de nuevos propietarios, donde es posible que aún se conserve sin identificar. Esperamos que estos datos sobre su cronología, medidas e iconografía, puedan servir de punto de partida para una futura localización (*).

NOTAS

- (1) Sobre la producción de Clemente de Torres ver: GUERRERO LOVILLO, José "La pintura sevillana del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, tomos XXII y XXIII, Sevilla, 1955, pp. 15-52, y VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1987.
 - (2) SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, "El pintor Clemente de Torres y los hermanos de San Juan de Dios", *Archivo Hispalense* n. 76, Sevilla, 1956, pp. 151-158.
 - (3) MARTÍN CORDERO, Eduardo y SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*. Larache, 1939, pp. 38-39. Esta imagen fue donada por su propietario en 1744 al convento de franciscanos de la Isla de León (San Fernando) y en la actualidad desconocemos su paradero.
 - (4) Se le atribuyen a este autor, entre otras obras, el óvalo con el Padre Eterno del oratorio de San Felipe Neri, un san Jerónimo del Museo de la Catedral y diversos lienzos, desaparecidos, para decorar las bóvedas de la iglesia del Rosario y capilla del caminito.
 - (5) Archivo de la Cofradía del Carmen, Cádiz, libro 10 (cuentas 1679-1720), sin paginas.
 - (6) Ibid. libro 10 (cuentas 1679-1720), sin paginar.
 - (7) Ibid. Inventario de 1780.
- * Queremos agradecer a la cofradía del Carmen de Cádiz, y en particular a su mayordomo D. Juan Zamanillo, las facilidades presentadas para la consulta de su archivo.

EL TERREMOTO DE LISBOA Y SUS CONSECUENCIAS EN LA PARROQUIA SEVILLANA DE SAN MIGUEL

Álvaro PASTOR TORRES

*"Ha, Señor! quien gravara en las Memorias, los primeros minutos de las Diez de la mañana el día de Todos los Santos, en el año del mil setecientos cincuenta y cinco. La Memoria de la Muerte, de el Juicio, y de el Infierno, tiene lleno de cortesanos el cielo."*¹

Con estas palabras comenzaba su sermón el 28 de Febrero de 1756 el Chantre y canónigo de la Catedral sevillana don Francisco José de Olazaval y Olayzola. El motivo del panegírico no era otro que celebrar la colocación en la Seo Metropolitana del Santísimo Sacramento y de la Virgen de la Sede, titular de la Catedral, tras las obligadas reparaciones que se efectuaron en la fábrica del primer templo hispalense después del terremoto de Lisboa. En estos trabajos tuvo un destacado papel el arquitecto Pedro de San Martín **"maestro mayor del Ilustrísimo Cabildo y Regimiento de la Ciudad"**², que también intervino tras el seísmo en la parroquial sevillana que hoy nos ocupa: la de San Miguel.

Esta parroquia, fundada por San Fernando tras la conquista de la Ciudad³, fue reedificada en su totalidad tras el terremoto de 1356 a instancias del arzobispo don Nuño⁴, en el reinado de Pedro I de Castilla, **"malamente llamado El Cruel"**⁵, y a expensas de don Martín Yáñez de Aponte, señor de Chillas, alcaide de las atarazanas y tesorero mayor de Andalucía⁶. El templo, derribado en 1868, ocupaba la manzana hoy delimitada por las calles Jesús del Gra Poder, Aponte, Trajano y plaza del Duque. Dejemos que sea un ilustre

cronista sevillano, don Félix González de León —que había sido cristianado en su pila—, quien nos lo describa en sus aspectos principales.

*"El edificio lo levantó desde los cimientos el Rey Don Pedro en el año 1356, de hermosa construcción, de arquitectura gótica, todo de piedra de robustos pilares y cercado de fuertes bóvedas sobre las cuales hay espaciosa azoteas. Consta de tres naves, la del medio con la capilla mayor es magnífica, ancha y dilatada: las laterales son mas cortas y la del lado del Evangelio aun lo es mas porque á sus pies está la torre que ocupa el hueco de la bóveda. Además tiene muy buenas capillas labradas fuera de los muros, comunicadas a la Iglesia por grandes arcos cerrados de buenas rejas."*⁷

Don José Amador de los Ríos se muestra más crítico con la fábrica del templo:

*"pertenece a la arquitectura gótica, si bien ha sufrido grandes é importantes alteraciones, que han contribuido á desfigurarlo de todo punto. Tiene cortados los pilares, que debieron darle en otro tiempo más suntuosidad y gallardía y apenas ha quedado vestigio alguno de las palmas que servían á aquellos de ornamento"*⁸.

Don Diego Angulo abunda más en algunos detalles de sumo interés:

"era quizás la única parroquia de tres naves



Interior de la parroquia de San Miguel tras su clausura. Lienzo de Francisco Peralta, 1868. Colección particular, Sevilla

totalmente abovedada que se construyó en Sevilla, a excepción de Santa Ana, y como ésta, parece que sus naves eran de igual altura. Los que la vieron en pie dicen que era toda de piedra y encarecen la amplitud de su presbiterio, que citan como uno de los mayores de las parroquias sevillanas. Por desgracia, en la pintura conservada del interior (LÁMINA Nº 1) no se ve con claridad la sección de los pilares, de la que solo me atrevería a decir que son de proporciones más cuadradas que los de Santa Ana y que el tipo sevillano corriente. No sé si resulta así una sección cruciforme o por el contrario sin entrante alguno y con los ángulos ligeramente achaflanados. Pero lo que se ve con toda

claridad en la pintura son las columnillas que recorren el pilar en dos tercios de su altura y la fila de clavos que sirve de cornisa por encima de los capiteles de esas columnillas.⁹

La estructura básica de la iglesia aguantó bien en 1755 el fuerte envite sísmico: "Las (parroquias) de San Isidoro, San Pedro y San Miguel solo necesitan de reparo. Las de San Andrés, Santa Cruz y San Roque, inservibles".¹⁰

Lo que ya no aguantó tan bien este templo fueron los avatares revolucionarios que trajo consigo "La Gloriosa" en septiembre de 1868. La Junta Revolucionaria de Sevilla suprimió el 6 de octubre de ese año doce parroquias y veintitrés templos que no tenían tal rango; entre las primeras estaba San Miguel¹¹. A principios de noviembre la piqueta se cebó con el edificio (LÁMINA Nº 2)¹², "la última obra de su género que se levantó en Sevilla"¹³, a pesar de las inútiles quejas del presbítero don Francisco Mateos Gago, vocal de la Comisión de Monumentos Artísticos:

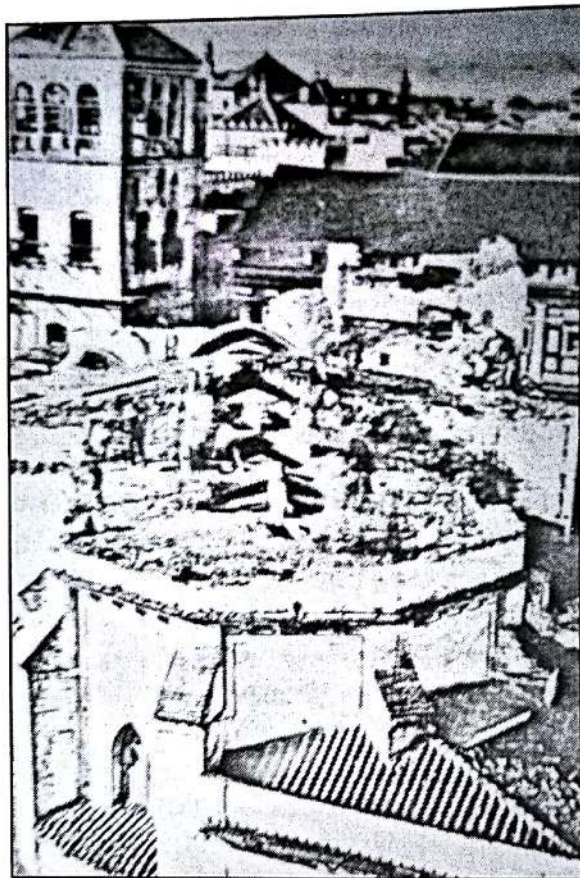
"Pero ¿qué diré de San Miguel, causa principal de nuestras quejas y de nuestras lágrimas?... en la noche del sábado 7 (de noviembre de 1868) acordaba de nuevo el Municipio el derribo... al día siguiente fueron a San Miguel los operarios de casi todos los derribos de la ciudad, como para dejar fuera de combate en un sólo día aquel edificio, cuya conservación tanto se temía. Anteayer (12 de noviembre) cayó su torre de un golpe sobre un trozo de la derruida bóveda, que acaso se había dejado en pie para que, cediendo a la inmensa pesadumbre de la torre, se ahorrasen algunos jornales. El resultado no respondió al cálculo; la torre se abrió como una

granada sobre el trozo de la bóveda, que permaneció sin desconcharse, como un mártir cristiano que ve amputar uno de sus miembros, desafiando impasible y sereno, la necesidad furiosa del bárbaro verdugo."¹⁴.

En 1871 aún quedaban en pie algunos vestigios de la parroquia derribada¹⁵. Con tal motivo el Ayuntamiento apremió en junio de ese año al propietario de los terrenos para total demolición de éstos por "**el repugnante aspecto que ofrecen sus ruinas en un punto de tanto tránsito**"¹⁶. Meses antes el director del diario "El Porvenir", don Ramón Piñal, había alertado al Ayuntamiento sobre la necesidad de vallar el solar, "**ya que sólo existe una cuerda**"¹⁷, para evitar desgracias mayores en una calle muy concurrida. Sobre este terreno se edificó poco después el Teatro del Duque.

Este fue el final físico de la parroquia, más no el jurídico. Con tal rango pasó por diversos templos: San Lorenzo, San Vicente, la capilla del Museo (sede provisional) y la capilla de San Gregorio¹⁸, hasta establecerse definitivamente en San Antonio Abad en 1899¹⁹. Más tarde fue suprimida como parroquia y quedó convertida en iglesia filial de la parroquia de la Magdalena hasta que el Cardenal Bueno Monreal la suprimió definitivamente en 1960²⁰.

Centrándonos ya en las reparaciones que se llevaron a cabo en San Miguel tras el terremoto de Lisboa, podemos señalar que gracias a los "**Autos sobre la obra**" que se conservan²¹, y en especial la solicitud de la Fábrica Parroquial al Provisor (DOCUMENTO N°1), y el informe del Maestro Mayor Diocesano, Pedro de San Martín (DOCUMENTO N° 2), se pueden establecer claramente tres etapas en las obras, las cuales nos



Derribo de la Parroquia de San Miguel. Noviembre, 1868.

dan buena cuenta de los daños que sufrió el viejo templo en la mañana del día de Todos los Santos de 1755.

1ª FASE: Noviembre 1755 - Junio 1756

La dirección de las obras corrió a cargo del maestro alarife José Baleares. Se invirtieron siete mil reales de vellón "**poco más o menos**" obtenidos de limosnas. Con esta cantidad se pudo derribar el segundo cuerpo del campanario, que amenazaba ruina, y resanar las quiebras de las tres naves, restaurar los aristones de cantería desprendidos, y reparar y solar las azoteas de las bóvedas. (El proceso, la técnica y los materiales emplea-

dos están detallados en el informe de San Martín).

Como vemos el cambio más notable que experimentó la parroquia como consecuencia del terremoto fue la reducción en altura de la torre, al perder todo su segundo cuerpo. El primitivo estado de la misma podemos encontrarlo, con las debidas cautelas propias de toda vista general, en el lienzo anónimo "Vista de Sevilla", fechado en 1726 que se conserva en la Sala Capitular del Ayuntamiento hispalense²². Podemos advertir en él, la torre de San Miguel está señalada con el número 8, una construcción compuesta por la caña, un cuerpo principal cuadrangular, otro secundario decreciente, y una aguja piramidal rematada con una cruz que corona todo el conjunto.

Félix González de León, ochenta y nueve años más tarde del seísmo, en 1844, escribirá extrañado del aspecto de la torre:

*"La torre no está concluida; es muy ancha, cuadrada y está formada de dos capillas ó cuadros con bóvedas, uno sobre otro. Se sube á ella por una angosta escalera de caracol, formada fuera de sus muros hasta ponerse sobre la bóveda de la primera capilla, y para la segunda se sube una escalera construida dentro del grueso muro. En lo alto hay un campanario con tres campanas, Sta María, S. Miguel y Nra. Sra. del Rosario que es la esquila. La S. Miguel, que es la segunda es antiquísima, acaso de la fundación del templo, como lo acreditan los caracteres góticos de su letrero que no se alcanza á leer desde el piso. Se cascó y le quitaron el miso tañido que tenía, agradable y sonoro."*²³

A pesar de ser por aquellos años (1751-1755) la segunda parroquia sevillana en rentas destinadas a la Fábrica —la primera era la trianera de Santa Ana—²⁴, la precaria situación

financiera de San Miguel, **"resulta un alcance contra la Fábrica de 423.719 ms."**²⁵, le llevó a solicitar al Cabildo Catedralicio un adelanto sobre los diezmos conocido como **"embargo de las quartas partes de pan y maravedises"** para poder continuar unas obras en las que ya se habían **"espendido más de setecientos Ducados"**²⁶.

—2ª FASE: 29 de julio— 17 de diciembre de 1756

La precisa delimitación temporal de esta segunda etapa viene marcada por el informe de Pedro de San Martín (DOCUMENTO N° 2), y la noticia que nos da en los "Autos" el Administrador de la obra: **"Hasta este día 17 llegó la obra por cuenta de quartas partes, aun q. con alguna poca diferencia de reales (concretamente 109 rs. gastados por encima del presupuesto fijado por el Maestro Mayor), quedando no obstante que continuar la obra hasta concluir a la providencia de Dios"**.²⁷

Es ésta la única etapa conocida con sumo detalle (materiales empleados, marcha de los trabajos, pagos a los suministradores, gastos, etc). Las obras ordenadas por San Martín comenzaron el trece de agosto, y continuaron a buen ritmo —nunca trabajaron menos de siete operarios en la albañilería— hasta que se agotaron los doce mil trescientos reales adelantados por el Cabildo de la Catedral. En esos años Pedro de San Martín, padre del también arquitecto Vicente de San Martín²⁸, compaginaba los cargos de Maestro Mayor del Concejo hispalense —que lo fue hasta 1784²⁹— y Maestro Mayor de obras de Fábricas del Arzobispado³⁰. En virtud del primero realizó aquel año la fachada y la portada de la desaparecida Alhóndiga sevillana³¹, y por

mor del segundo lo encontramos en julio de 1756 informando sobre las obras de San Miguel que hoy nos ocupan.

Las principales actuaciones que ordenó el arquitecto diocesano con relación a la parroquial sevillana consistieron en:

a.- Coronación del campanario principal. El segundo cuerpo de la torre ya había sido derribado, y se desestimó su reconstrucción.

b.- Realización de un pequeño campanario para la esquila sobre los muros de la iglesia. Los trabajos de forja corrieron a cargo de Pedro de Breñosa.

c.- Restauración de la claraboya principal, tanto en la cantería, como en la realización de una vidriera nueva "**de blanco y colores**", obra de Juan Labrador.

d.- Reparación de la solería del templo, dañada por los andamios.

e.- Construcción de los pretilos de las azoteas.

f.- Restauración de la cantería de la portada principal.

-3ª FASE. 17 de diciembre de 1756- 28 de diciembre 1757

De nuevo la financiación de las obras pasó a depender de limosnas. Hay que pensar entonces en una disminución del ritmo de los trabajos y en el carácter esporádico y discontinuo de los mismos.

En octubre de 1757 el también arquitecto diocesano Pedro de Silva informaba favorablemente de las obras llevadas a cabo en San Miguel (DOCUMENTO N° 3). Ese mismo año, y como consecuencia también del terremoto de Lisboa, este arquitecto se encontraba bastante ocupado con las restauraciones de San Antón de Trigueros, San Mateo de Jerez y Santa María de las Nieves de La Algaba, además de los proyectos de Santa María de Écija y la torre de la parroquial de Zufre³².

El día de los Santos Inocentes de 1757 – las consecuencias del terremoto en San Miguel no habían sido precisamente inocentes– el maestro de la obra, el alcalde alarife José Baleares, firmaba la última certificación (DOCUMENTO N° 4), finalizando así un largo proceso arquitectónico, y también burocrático, que había tenido su origen en "**los primeros minutos de las Diez de la mañana el día de Todos los Santos**" ³³ del año 1755.

ÁPENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO N° 1

1756 Julio 23. Sevilla

Solicitud de la Fábrica de San Miguel para que el Maestro Mayor del Arzobispado informe sobre las obras.

Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.)

Justicia, ordinarios. Legajo 2644. **San Miguel. Año de 1756. Autos sobre la obra.** Fol. 1

"Pedro Pérez de Medina en nombre de la

Fábrica de la Ygl^{la}. Parroquial de Sr. Sn. Miguel de esta Ciudad como mejor proceda paresco ante V.S. y digo q. con el motivo del terremoto q. se esperimentó el día prim^o. de noviembre del a^o. próximo pasado se arruinó mucha parte de dos naves de ella, y la fachada de la nave principal Puerta y campanario de dha. Ygl^{la}; haviéndose juntado algunas limosnas se principió la obra correspondiente en la q. se ha espendido mas de setecientos Ducados; y mediante q. dhas. limosnas se han aminorado, motivo por q. ha más de un mes q. dha. obra no se continua, y para que éstase haga=

Suplico a V. S. se sirva mandar q. el Mtr^o. Mayor de obras de este Arzpdo. con citación del Procurador Mayor de los Sres. Deán y Cavildo de esta Sta. Ygl^a. reconosca las obras executadas hasta oy, en dha. Parroquial; y declare lo en ellas espendido, y asimismo manifieste las q. faltan se executen, para seguridad, y desencia de ella, y el costo que tendrá las que se ayan de hazer..."

DOCUMENTO N^o 2

1756 Julio 29. Sevilla

Informe de Pedro de San Martín, Maestro Mayor del Arzobispado, sobre el estado de las obras.

(A.G.A.S.)

Justicia, ordinarios. Legajo 2644. San Miguel. Año de 1756. Autos sobre la obra. Fols. 2-3

"En la Ciudad de Sevilla en veinte y nueve días del mes de Julio de mil setezientos cinquenta y seis años pareció ante mi, el presente notario, Pedro de Sn. Martín Maestro Mayor de obras de Fábricas y bajo Juramento que hizo a Dios y a una Cruz según derecho dijo en virtud de auto del Sr. Governador Provisor y Vicario General de este Arzobispado pasó a la Yglecia Parroquial del Sr. San Miguel de esta Ciudad para efecto de reconocer las obras que se hallan ejecutadas en ella, y las que faltan que executar, y estando en dha. Yg^a. reconoció averse executado el derribo del segundo cuerpo del campanario por estar ruinoso, y resanadas todas las quiebras de las tres naves de la Yg^a. y los aristonos de cantería despredidos y los que se estaban desprendiendo se pusieron en su lugar como antecedentemente estaban, lo que se remató de descostrados y blanqueados, y por la parte superior de las vóvedas de dhas. naves en las asoteas, se desbarató mucha parte de sus solerías quitando los embotijados que tenía para en su lugar hechar emplomados acitarados de mescla, y ladrillos para la mayor seguridad de esta obra, bolviéndolo a solar de ladrillo raspado; y para sujetar las expresadas piedras de los aristonos por la parte interior se le hecharon sus sinchos de fierro para la mayor seguridad de esta obra, lo que

en todo lo que lleva declarado y costosos andamios considera se abrá gastado siete mil rs. de vn. poco mas o menos.

Y por lo que corresponde a lo que falta q. hacer para la conclusión de dha. obra reconoció que el último cuerpo del campanario que lleva referido está derribado no conviene que se vuelva a hazer sobre el referido sino que se haga otro pequeño para la esquila sobre los muros de la Yg^a. y que el campanario grande se le haga una coronación en que remate y repararlo todo él de lo lastimado que está, y a la claraboya principal que está a los pies de la Yg^a. se necesita reparar las piedras de cantería de que está formada poniendo la piedra de la clave que caió, y las vidrieras nuevas y rexilla, como assimismo las paredes que están empezadas a enlucir se necesita concluir las hasta el suelo, y en la capilla maior se necesita repararla de las quiebras, enlucidos y blanqueados, y a las gradas del Presbítero se necesita aumentar un pie más en ellas poniéndole los azulejos por estar estrecho aquel sitio para los vestuarios, la Yg^a. los muchos hoyos que se han hechos con los andamios se necesita reparar la maior parte de las solerías, y las dos vóvedas que pertenecen a la fábrica, sus lozas están partidas en distintos pedazos, por lo que se necesitan hacer otras nuevas. Los cuartos altos y bajos de los ministros del la Yg^a. se necesitan reparar de sus quiebras y solerías, y lo mismo el cielo raso y texado de la Sacristía; los pretiles de las asoteas se necesitan hacer de nuevo por lo respectivo al cuerpo de la Yg^a., la portada principal de cantería se necesita colocar las piedras q. se han descolgado y reparar y mazisar las otras, resanar las quiebras y mazisar las juntas de los ladrillos descarnados de todo lo exterior del templo, con buena cal y arena; en todo lo qual considera es necesario gastar Doce mill y trescientos rs. de vellon, todo lo qual dijo aver hecho bien y fielmente a su leal saver y entender, y lo firmo de que doy fe=

*Pedro de Sn. Mrn.
Joseph Nicolas de Arze. N^o mayor"*

DOCUMENTO N° 3

1757 Octubre 14. Sevilla
Informe sobre las obras, Pedro de Silva.

(A.G.A.S.)

Justicia, ordinarios. Legajo 2644. **San Miguel.**
Año de 1756. Autos sobre la obra. Fol. 14

"En la Ciudad de Sevilla en catorze de Octubre de mil setezientos cinquenta y siete años ante mi el Notario pareció Pedro de Silva Maestro Mayor de obras de fabricas de este Arzpdo. y bajo Juramento q. según derecho hizo dixo que en virtud de auto del Sr. Provisor y Vic^o. General pasó a la Yg^a. Parroquial de Sn. Miguel de esta Ciudad para efecto de reconocer las obras executadas en ella si estan hechas con arreglo á las condiziones q. para ello tubo presentadas y estando en dha. Yg^a. reconoció las obras executadas con toda reflación y halló estar todas hechas con buena fortificación arregladas a las condiciones y hechas algunas obras más de las q. se contienen en las condiciones por lo que halló aver el administrador cumplido con obligación q. para hazer las obras contrajo, cuia visita dixo aver hecho bien y fielmente a su saber y entender, y lo firmo de q. doy fe=

Pedro Silva
Joseph Nicolas de Arze. N° Mayor"

DOCUMENTO N° 4

1757 Diciembre 28. Sevilla

Certificación del alcalde alarife, director de la obra, por la conclusión de las reparaciones.

(A.G.A.S.)

Justicia, ordinarios. Legajo 2644. **San Miguel.**
Año de 1756. Autos sobre la obra. Fol. 23

"Como Maestro que soi de obras de la Yglecia Parroquial de Sr. Sn. Miguel de Sevilla, y alcalde alarife, de esta Ciudad.

Sertifico, que a mi cargo y direccíon se à hecho la obra toda que se determinó por diversas visitas que desde el terremoto se an hecho à dha. yglecia, y tambien la ultima q. de orden del Ilustrissimo Cavildo, de la Sta. Yglecia hizo el maestro de Fábricas la que con las resultas de quartas partes decimales se siguió siendo Administrador Dn. Antonio Francisco Gómez Beneficiado de dha. yglecia hasta que se consumió lo asignado por dho. Ilustrissimo Cavildo continuando despues con la limosna que dho. Administrador solicitaba hasta el término de dha. obra en sus materiales ajustes precios y todo lo demás correspondiente à ella poniéndose en execución solamente lo contenido en los autos de visita como consta de las partidas y cuenta que se expresa y por ser así verdad para que conste donde conbenga lo frimé en 28 de Diziembre de 1757 años.
Joseph Baleares"

NOTAS

- (1) Francisco José de OLAZAVAL Y OLAYZOLA: *Motivos que fomentaron la ira de Dios explicada en el espantoso terremoto de el sábado día primero de Noviembre. Año de 1755.* (Sevilla, 1756). Pp. 2-3.
- (2) Pilar GENTIL GOVANTES: *El riesgo sísmico de Sevilla.* (Sevilla, 1989). P. 31 Así

se titula en el informe sobre los daños que el terremoto ocasionó en la Catedral, firmado el 3 de noviembre de 1755 junto a los también Maestros Mayores Ignacio Moreno (Reales Alcázares), Vicente Bengoechea (Fábrica de Tabacos) y Pedro Romero (Hospital del Espíritu Santo), y los Maestros de Fábricas del Arzobispado Tomás Zambrano