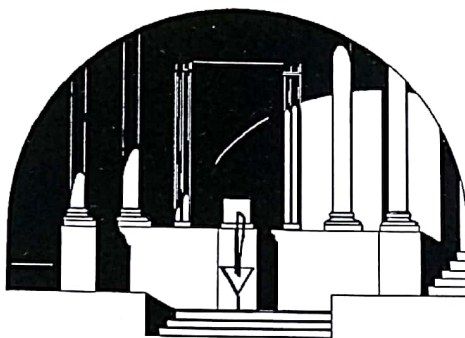


ATRIO

Nº 4

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE

1992



Año 1992

Nº 4

Dirección:

Francisco Herrera García y
Fernando Quiles García.

Consejo de redacción:

Ana María Aranda Bernal y
Yolanda Fernández Cacho.

Edita:

Asociación Cultural "Juan de
Arfe" (Sevilla).

Diseño:

Emilio Artacho Barrasa.

Redacción, administración y distribución:

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

Imprime:

SAND - CAMAS (sevilla)

Colabora:

Delegación Provincial de Cultura
de la Junta de Andalucía

S U M A R I O

Reflexiones sobre conceptos fundamentales de la historia del arte antiguo y medieval en España.	
Rafael Cómez Ramos.....	7
Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI).	
Alfonso Pleguezuelo Hernández.....	17
Una probable obra de Roque Balduque.	
M ^a Faustina Torre Ruiz	31
En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI.	
Lázaro Gila Medina	35
A propósito de la restitución de unas guirnaldas a Juan José del Carpio.	
Fernando Quiles	49
El Hospital de Mareantes de Triana: arquitectura y patronazgo artístico.	
Francisco Ollero Lobato	61
Nuevos datos sobre la vida y la obra del escultor José Montes de Oca.	
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández	71
Documentos de interés biográfico en la investigación artística: disposiciones de última voluntad en la Sevilla del siglo XVIII. El testamento de Sebastián Van Der Borch.	
Yolanda Fernández Cacho	85
Los Retablos colaterales de la Iglesia del Sagrario de Sevilla.	
Francisco de P. Cuéllar Contreras (†)	95
Pedro Tortolero en las pinturas murales de San Isidoro de Sevilla.	
Ana M ^a Aranda Bernal	111
Sobre la intromisión de otras artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano.	
Francisco J. Herrera García	117
El órgano de la Iglesia Parroquial de Santiago el Mayor de Eclija.	
Antonio Martín Pradas	131
La creación del Museo Arqueológico de Sevilla.	
José Lorenzo Morilla	139
La cátedra de arte hispanoamericano creada en Sevilla en 1929.	
Ramón Gutiérrez	147

RESEÑAS

- **Fernando CRUZ ISIDORO. El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete.**
Teodoro Falcón Márquez
- **Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ. El Palacio de San Telmo.**
José Manuel Suárez Garmendia

153

153

• Lázaro GILA MEDINA. Arte y Artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real.	
Rafael López Guzmán	155
• María de los Angeles MARTÍNEZ VALERO. La iglesia de Santa Ana de Sevilla.	
Teodoro Falcón Márquez	156
• María Teresa PÉREZ CANO y Eduardo MOSQUERA. Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras.	
Ignacio Luis León Sánchez	157
• Esperanza DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. José de Arce y la Escultura Jerezana de su tiempo (1637-1650).	
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández	159
• María Jesús SANZ SERRANO. El gremio de plateros sevillanos. 1344-1867.	
M ^ª del Carmen Heredia Moreno	159

IN MEMORIAN

• Profesor Jorge Bernales Ballesteros.	
José Antonio García Hernández	161

REFLEXIONES SOBRE CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO Y MEDIEVAL EN ESPAÑA

Rafael CÓMEZ RAMOS

I

La lectura del libro de Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso, *El arte medieval hasta el año mil* (Madrid, 1989), dentro de una serie intitulada "Conceptos fundamentales en la Historia del arte español" nos invita a publicar unas reflexiones sobre el arte antiguo y medieval en España, largo tiempo esbozadas en el papel y sin valor suficiente, hasta ahora, a exponerse a la vergüenza pública.

Si la mencionada serie "es una obra concebida y planteada con esta visión predominantemente crítica, en la que los datos están al servicio de una interpretación sobre lo específicamente característico de nuestro arte" (Ibid., p. 15) —como afirma su director, Francisco Calvo Serraller, en el prólogo— hay que reconocer, ciertamente, que a pesar de las trescientas cincuenta y cuatro páginas de dicho libro continuamos de momento en la carencia de unos tales "conceptos fundamentales en la Historia del arte español".

Por esta razón nos atrevemos a presentar esta aproximación a unos conceptos fundamentales en la que los datos se pongan realmente al servicio de la interpretación de las características del arte español, con objeto de que alguna vez podamos llegar a conocer mejor los entresijos de nuestra intrahistoria.

La Historia del Arte Español Antiguo y Medieval es una parte de la Historia del Arte en España, aquella que profundiza en las raíces de nuestro pasado artístico, averiguando las causas del devenir estético de los pueblos que habitaron la Península Ibérica durante la Antigüedad y de sus herederos que consolidaron una de las culturas artísticas más peculiares de la Edad Media europea.

En primer lugar, hemos de considerar el binomio Geografía-Historia al enfrentarnos con cualquier aspecto de la cultura española y obviamente cuando tratamos de arte. Por ello conviene recordar tres facetas que han determinado nuestro acontecer y que vienen dadas por nuestra situación en el mundo: a) España es una península, es decir, casi una isla, en la cual 7/8 partes de sus fronteras son marítimas; b) esa posición peninsular marca su expansión en tres vertientes: el Mediterráneo, el Atlántico, y el continente africano; c) España es un puente entre dos continentes, magnífica calzada hacia África y vía directa a Europa.

La posición excéntrica de la Península Ibérica respecto al continente europeo y su aislamiento por el límite natural de la cordillera pirenaica, la diversidad de clima y de paisaje han dado un carácter inconfundible a nuestro país. Con ello no pretendemos afirmar ningún matiz de "africanidad" sino constatar el hecho cierto de que determinadas constantes naturales han hecho de la Península algo así como un continente menor, un ser histórico aparte¹.

Este aislamiento implica que se adapte con relativo retraso al discurrir de la evolución material y espiritual del mundo. Ese puente entre el Mediterráneo y el Atlántico se encuentra especialmente fragmentado por su relieve en el interior y también en las franjas litorales por medio de las cadenas costeras. Ello provoca que los hombres de la costa vuelvan su espalda a las mesetas del centro y que muchas regiones marítimas hayan tenido un destino autónomo en algunos momentos de la historia. Una de las constantes de nuestro dramático acontecer será, pues, la dialéctica entre la tendencia natural y espontánea, de origen geográfico, hacia la dispersión y, por otra parte, la voluntad incesante de unifica-

ción que se ha expresado, siempre, de una manera férrea desde el centro.

Esta dialéctica ha producido un cierto dinamismo centrípeto con su foco en la Meseta y centrífugo con sus vectores en el litoral, en diversos momentos de su historia. La Península, el encuentro entre Africa y Europa, encrucijada de pueblos y cruce de caminos entre el Mediterráneo y el Atlántico se ha manifestado así desde la Antigüedad. Iberos y celtas marcan la primera fase de contactos entre pueblos diferentes de diversos modos y formas de vida: las formas de vida meridionales y las formas de vida nórdicas. Las colonizaciones fenicia y griega aportan todo lo mejor de aquellas culturas mediterráneas contribuyendo a la eclosión de la espléndida Hispania de la dominación romana. Si las regiones litorales fueron rápidamente romanizadas fue porque con anterioridad habían sido aculturizadas por aquellos pueblos colonizadores de la cuenca del Mediterráneo.

La meseta se resistió a la romanización, sin embargo, finalmente, las regiones litorales altamente romanizadas acabaron por imponer su influencia sobre el centro, al tiempo que devolvían a Roma sus más granados frutos culturales en los emperadores, filósofos y poetas que más lustre dieron al imperio.

Serán precisamente aquellas regiones más romanizadas las más rápidamente cristianizadas, conservando la misma división provincial romana en la jurisdicción eclesial. Las invasiones bárbaras significan el introito a una nueva síntesis: la cultura visigoda marca la salvación de la herencia de la Antigüedad y el inicio de otra era.

Ahora la invasión viene del Sur y contribuirá a conformar los grandes rasgos de la Edad Media española. España se convertirá, como decía Menéndez Pidal, en el "eslabón

entre la Cristiandad y el Islam"². Un eslabón entre dos mundos que venía a enriquecer la civilización occidental pues la civilización hispano-musulmana completó, mejoró y embelleció la obra de los romanos en la agricultura, el urbanismo, la filosofía, la literatura y el arte.

La Reconquista, empresa de colonización permanente a la vez que una guerra santa, modeló las costumbres y creó un espíritu de cruzada, fundado en la necesidad de expansión, que explica en buena parte la complejidad y las grandes realizaciones de la España moderna³. Los movimientos pendulares de cristianos y musulmanes, los avances y retrocesos que culminan en Granada, después de una lucha de ocho siglos, marcan en 1492 el comienzo de la expansión moderna con la "Conquista" de América, continuación natural de la Reconquista medieval. Previamente a la expansión castellana por el Atlántico, había tenido lugar el imperio de los aragoneses por el Mediterráneo en la Baja Edad Media, creándose instituciones como el virreinato y los consulados que prosperarían, más tarde, en el Nuevo Continente.

Con todo, la Reconquista acontece en el seno de una sociedad pluralista y tolerante donde el monarca se autodenomina, a veces, "rey de las tres religiones". Musulmanes, judíos y cristianos conviven en buen entendimiento y los intercambios culturales son constantes. Hay musulmanes "ladinos" y cristianos "algarabiados". Toledo y Sevilla contaron con lo más importantes centros de estudios trilingües de la Edad Media.

Hechas estas consideraciones preliminares, la suma de estos factores geográficos e históricos antes mencionados nos permiten esbozar de una manera provisional una serie de características culturales que conviene

destacar a la hora de enfrentarse con el arte español:

1) Unidad en la diversidad, en la variedad de elementos étnicos y culturales desde la Prehistoria, que se conjuga con la pluralidad geográfica de la Península Ibérica, espléndido mosaico de pueblos diferentes, hermanados por una lengua común.

2) Primitivismo, conservadurismo, tradicionalismo, fruto de un substrato primitivo que se resiste a las innovaciones, haciendo retardaría la evolución respecto a la historia general de Europa. En este sentido, España fue en muchas ocasiones –como dijera Menéndez Pidal– la de los frutos tardíos. Este aspecto se traduce, por ejemplo, en: a) la prolongación de ciertas formas de vida, como el trogloditismo, en pleno siglo XX; b) la pervivencia de ciertos tipos arquitectónicos, como las "pallazas" neolíticas o los hórreos altomedievales, hasta nuestros días; c) la larga duración de ciertos estilos peninsulares, como el románico gallego que traspasa los umbrales de la modernidad.

3) Presencia de grandes individualidades en el desarrollo de la cultura española que descuellan imprevisiblemente no sólo sobre el contexto peninsular sino también sobre el ámbito europeo en general. Esta idea, expresada originariamente por Ganivet en su *Idearium español* y retomada, por Ortega y Gasset, explica la producción a grandes saltos de los fenómenos culturales hispánicos con grandes personalidades artísticas que aparecen como los ojos del Guadiana. Goya y Picasso serían ejemplos notables de esta peculiaridad.

4) Fecundidad creativa y fácil asimilación de los fenómenos culturales extranjeros que sintetiza y fusiona, sutilmente, a los propios y autóctonos. La Península, como lugar de en-

cuentro entre África y Europa, encrucijada de pueblos y cruce de caminos entre el Mediterráneo y el Atlántico se ha manifestado así desde la Antigüedad. Múltiples contactos culturales generan diversidad de influencias artísticas. Con la llegada del cristianismo el tipo de basílica biabsidal del Norte de África se extiende por el Mediodía y el Levante español. Arte mozárabe y arte mudéjar son los mejores exponentes del carácter híbrido de nuestra cultura, difusora de orientalismos desde antes de la invasión musulmana.

5) A lo largo de la Historia de España se perciben diferentes interferencias, debidas a elementos culturales foráneos que intentan incorporar al país a los movimientos extranjeros tratando de borrar, a veces, las peculiaridades indígenas. Ante la imposición de esa superestructura foránea, ajena a lo peninsular, reacciona lo autóctono, lo popular, lo típicamente hispano que aparece pujante en los momentos en que se debilita aquella superestructura impuesta y no querida. Las denominadas estelas hispanorromanas de tradición céltica pueden servir de ejemplo de la resistencia local a admitir determinadas técnicas y estilos así como del apego a lo tradicional que, inveteradamente, se prefiere a lo nuevo, venido de fuera.

La presencia de estas características culturales, antes mencionadas, nos llevaría a plantear cuestiones de estilo cuya intención no es la de las páginas de este breve ensayo pues excedería de los límites que nos hemos propuesto. No obstante, queremos exponer siquiera someramente las distintas opiniones de algunos historiadores acerca de lo que se ha llamado "estilo español".

El concepto de un arte nacional no siempre ha existido como tal y no es sino el producto de los estrechos nacionalismos eu-

ropeos del siglo XIX. La idea de un estilo español deriva de aquel concepto de arte nacional que se impuso en todos los países europeos. Lo español no se ajustaba a los esquemas idealizados del siglo XIX y por ello Ruskin hablaba de los estilos impuros de España. Los críticos extranjeros deseaban ver en el arte español la misma claridad que conocían del arte italiano, francés o flamenco. Justi realiza un intento de definición cuando dice: "La ejecución es menos cuidada, las formas más vacías, el gusto menos fino. Estos defectos de la forma están compensados por un rasgo de gravedad, de veracidad, y por un elemento patético poderoso, sincero. De otra parte, se reconoce una tendencia a dar libre curso a la fantasía, a exagerar hasta la caricatura, a acumular los detalles y a crear las más extrañas mezclas..."⁴

El aspecto híbrido, mixto, la inextricable fusión del arte español y sus inesperadas irrupciones que resultan incomprensibles, a primera vista, a quienes —como Justi— se le acercan con el mayor respeto y admiración, provoca en otros el más olímpico desprecio. Panofsky, según expresó a Américo Castro en Princeton, no se sintió nunca atraído por el arte español por carecer de caracteres de escuela⁵. Esta afirmación prueba hasta qué punto ha persistido en nuestro tiempo la idea decimonónica de unos estilos puros que debían convenir a los esquemas ideales correspondientes a cada país.

Finalmente, para Gaya Nuño, "se habla de un estilo español como de una realidad corpórea y tangible, como de un hecho histórico por todo admitido", sin embargo, no existe un estilo español literario o artístico, no podría hablarse de un estilo español sino, más bien de un tropel de estilos⁶. No obstante, esto no implica que no existan unos determinados

caracteres estables dentro del arte español, es decir, ciertas constantes, lo que Chueca Goitia denominó "invariantes"⁷, y Oscar Hagen definiría como "patterns and principles of spanish art"⁸.

II

En nuestro tiempo la única perspectiva capaz de abordar el arte en su totalidad es la perspectiva histórica. Y la historia es ciencia en la que se conjugan los hechos, el tiempo y el espacio. Por ello, cuando intentamos estudiar los hechos artísticos acontecidos en la Península Ibérica durante la Antigüedad y la Edad Media surgen cuestiones nominalistas pues, en rigor, sólo podríamos hablar de "arte español" a partir de la creación de las nacionalidades, es decir, la etapa que corresponde al reinado de los Reyes Católicos, cuando se conforma la unidad nacional y se desarrolla un estilo que sintetiza admirablemente las peculiaridades hispánicas.

En la Antigüedad, lo que hoy llamamos España no era sino un mosaico de pueblos independientes, algunos de ellos sometidos a los cartagineses, otros, colonizados por los fenicios y los griegos. Estos últimos denominaron a aquel territorio sobre el que se asentaron Iberia, y con posterioridad, los romanos significaron como Hispania a estas provincias del Imperio. No existía aún esa realidad a la que llamamos España. En un reciente ensayo sobre el arte español y la Historia de España, Julián Marías ha afirmado: "La primera realidad que se puede considerar como un antecedente histórico de España es Hispania, resultado de la romanización de la Península Ibérica, que fue la primera "hispanización" de un espacio geográfico

fragmentado social y lingüísticamente"⁹.

No obstante, la civilización había evolucionado en la Península con notoria intensidad, mayor que en otros países europeos, mucho antes de la romanización. Conviene recordar ahora la riqueza del paleolítico y neolítico peninsulares y el extraordinario desarrollo del arte cantábrico y levantino. La ulterior eclosión del arte ibérico con su peculiar asimilación de las influencias helénicas marcan la fase previa nada despreciable de esa romanización que implica la primera "hispanización" de aquel espacio geográfico fragmentado social y lingüísticamente.

Sin el conocimiento de este mosaico de pueblos diversos que constituían la España antigua y en los que los autores antiguos ya describieron sus cualidades y defectos¹⁰, no podríamos comprender nuestro ulterior desarrollo histórico. Por ello resulta necesario el estudio previo de la prehistoria peninsular y sus colonizaciones antes de abordar el proceso de romanización de Hispania, el conjunto de pueblos primitivos de ciertos caracteres definidos, al que los griegos habían llamado Iberia, y que desde aquel momento se presenta en el contexto europeo con una personalidad propia. El gran prehistoriador Bosch Gimpera, comprendiendo la importancia de este substrato primitivo en la posterior consolidación de los pueblos hispánicos, lo expresó así:

"La España primitiva con toda su complejidad inicial representa el tallo del que arranca la verdadera tradición indígena, en la que se empalma o superpone todo el resto. Cuando todavía no existe España, su substancia amorfa y latente ya empieza a determinar de manera embrionaria lo que serán más tarde sus cualidades y defectos. Y como sus estructuras resurgirán de continuo, deja-

rán una señal indeleble en toda la tradición española. El hecho de no contar con este factor primitivo, fortísimo, hará desviar la interpretación de los hechos y llevará a errores en el planteamiento de los problemas y de sus posibles soluciones".¹¹

Ahora bien, esa tradición indígena y primitiva era compleja. Téngase en cuenta que esa tradición resumía importantes conquistas técnicas y artísticas. La cultura megalítica meridional con la creación del vaso campaniforme había conocido ya su primera edad de oro. Sobre este rico substrato se imponen las novedades orientales venidas desde el Mediterráneo, creándose un arte de carácter colonial, que se ha denominado orientalizante, en el que se perciben unas veces elementos de recuerdos mesopotámicos, otras, de aspecto egiptizante, y en cuya raíz está el papel difusor de las artes suntuarias aportadas por los comerciantes fenicios cuyas influencias no dejaron de incidir también en el nacimiento de la escultura ibérica.

El rito de incineración ibérico da lugar a la creación de la Dama de Baza y la Dama de Elche, obras señeras de la escultura hispánica que guardaban las cenizas del difunto en la parte posterior al igual que aquellas canópicas itálicas.

La influencia romana sobre el arte de la Península Ibérica es muy escasa con anterioridad a la Era Cristiana. El arco temporal que inicia el 218 a.C. con el desembarco de los romanos en nuestras costas no significa una cesura en el arte ibérico sino el comienzo de una nueva fase que se denominará hispano-romana. Los relieves de Osuna y Estepa serán las primeras muestras del estilo ibérico que en el siglo III trata de adaptar la moda romana, según Blanco Freijeiro¹². De aquí en adelante, estas obras de carácter provincial

alternarán con las propias del arte oficial de los emperadores romanos.

La invasión de los bárbaros consolida aún más las peculiaridades culturales de los hispanorromanos. La monarquía visigoda representa una mera superestructura de poder en el seno de una oligarquía muy cerrada cuyo prestigio será legitimado posteriormente por los monarcas de la Reconquista. El peso de la cultura continúa en manos de los hispanos que son quienes mantienen el desarrollo del país en todos los órdenes. La figura de Isidoro de Sevilla es el mejor exponente de una "renovatio" de las letras que tiene su paralelo en el arte que, en esencia, sigue siendo mediterráneo por más que el signo de aquella monarquía sea nórdico. Los contactos con el norte de África persisten ahora tal como había ocurrido en el período paleocristiano con lo cual el arte hispánico persevera en su constante de sintetizar las tendencias más diversas marcándolas con su impronta.

La invasión musulmana del año 711 supondrá la ocupación de la mayor parte del territorio y el inicio de una lucha de siglos en la que los cristianos refugiados en Asturias pretenden reconstituir la monarquía visigoda, el antiguo "ordo gothorum", al mismo tiempo que recuperar la patria perdida. Esta pretensión tendrá su reflejo en el arte y la arquitectura¹³. El llamado arte asturiano significará, por una parte, la prolongación de la tradición clásica y por otra, la anticipación de las técnicas constructivas del románico.

La Reconquista del territorio perdido se expresa por su carácter militar, económico y repoblador, pero sobre todo por su carácter religioso. Consiste en una lucha religiosa y es la religión cristiana la que identifica y sirve de cohesión a los distintos pueblos hispánicos ante el invasor. Mientras, la tradición hispá-

nica primitiva en sus raíces celtas e iberas, fecundaba las nuevas formas del románico.

El acervo de la rica cultura hispano-visigoda es mantenida por los monjes mozárabes que en su reflujo a cuencas del Duero crean un arte que es elocuente expresión del sentido de la repoblación de aquellas tierras. Las ilustraciones de sus códices alcanzan una de las cotas estéticas más altas de la miniatura europea de la Alta Edad Media.

Ahora bien, los efectos de la romanización fueron decisivos entre los hispanos y así pervivirán durante la prolongada expansión de la Reconquista. Los distintos renaceres peninsulares partirán de ese rico substrato. La reutilización de sarcófagos antiguos es buena prueba de ello, como ha demostrado Moralejo¹⁴. Las expediciones de Alfonso III a territorio musulmán con objeto de conseguir "petras marmóreas" de sus antepasados revela la voluntad de legitimación política por medio de la recuperación de un pasado que los diferencia de los enemigos y se traduce en las obras de arte.

Se conocen hasta cuatro reutilizaciones en el antiguo reino de León a través del siglo X, entre ellas el sarcófago del Conde de Castilla Fernán González y su esposa Sancha, procedente del monasterio de Arlanza y hoy en la Colegiata de Covarrubias. Por otra parte, en el antiguo reino de Aragón se encuentra el sarcófago de "imago clipeata" que, desde 1157, guarda los restos de Ramiro II el Monje, en San Pedro el Viejo de Huesca.

Cataluña, como antiguo solar de la provincia Tarraconense, presente notables ejemplos de la influencia del arte antiguo en el arte medieval, entre ellos el más destacado aparece en los ocho sarcófagos embutidos en los muros del presbiterio de la colegiata de San Félix de Gerona. Hacia el segundo cuarto

del siglo XII algunos de estos sarcófagos sirvieron de modelo al maestro de Cabestany para "falsificar" un sarcófago de mártir, en la iglesia de Saint-Hilaire d'Aude¹⁵.

Asimismo, hacia comienzos del siglo XIII, estos ocho sarcófagos gerundenses fueron colocados a ambos lados de las puertas que abren al presbiterio con un sentido decorativo e iconográfico, al mismo tiempo. Semejante carácter posee la reutilización de un sarcófago cristiano, tipo Bethsaida, con el tema de la entrada de Cristo en Jerusalén, sobre la puerta derecha de la fachada occidental de la Catedral de Tarragona, en la segunda mitad del siglo XIII.

Para la realización del sepulcro de Pedro III de Aragón en el monasterio cisterciense de Santes Creus se utilizó un magnífico sarcófago de pórfido del siglo IV. Durante el siglo XIV, las reutilizaciones adquieren un carácter sistemático que culminaría en el uso de un sarcófago romano estrigilado como sepulcro de Cristo, en el grupo del Santo Entierro, datado en 1494, de la Catedral de Tarragona. Además, recordaremos que Pedro IV el Ceremonioso restauró los monumentos romanos locales y también dictó un decreto de protección de la Acrópolis de Atenas, a la que calificaba como "la plus richa joya qui al mont sia".

El mejor exponente del impacto producido por el modelo antiguo en el escultor medieval se halla en el capitel de San Martín de Frómista, inspirado en la Orestíada del sarcófago de Husillos, cuya extraordinaria difusión de algunos de sus motivos a través del Camino de Santiago –Jaca, Loarre, Toulouse, León y Compostela– presupone la existencia de un "Skizzenbuch", debido al llamado "maestro de Jaca".

En el período gótico el artista se muestra

casi insensible a esas fuentes antiguas, siendo muy escasos y periféricos los ejemplos en cuanto a la escultura. No obstante, las miniaturas de la **Primera Crónica General**, realizadas bajo el mecenazgo de Alfonso X el Sabio, revelan una peculiar visión de la Antigüedad, fruto del gran desarrollo cultural de Castilla en la segunda mitad del siglo XIII¹⁶.

III

Hemos señalado con anterioridad que, en rigor, podría hablarse de "arte español" partir del reinado de los Reyes Católicos cuando se conforma la unión de los reinos hispánicos, España comienza a ser considerada con recelo en el juego político europeo, y se inicia la aventura atlántica que culminará en el descubrimiento del Nuevo Mundo. Es decir, en la coyuntura en que determinadas condiciones políticas, sociales y culturales dan lugar a un arte en el que se sintetizan los influjos europeos y las peculiaridades autóctonas, o sea, el arte gótico tardío y el arte mudéjar.

En este sentido, el arte mudéjar significaría la nota diferenciadora del arte gótico tardío en España respecto al del resto de Europa. Y cuando hablamos de arte mudéjar nos referimos a las pervivencias del arte hispanomusulmán, o lo que es lo mismo, el arte islámico que viene a ser la contrapartida de los estilos cristianos en la Península Ibérica.

El Islam en España supuso una mutación, un profundo proceso de aculturación, en el que convivieron distintos modos de vida y de pensamiento cuyos frutos produjeron la que Levi-Provençal denominara "civilización árabe en España"¹⁷. Con motivo de la invasión musulmana un nuevo contacto cultural foráneo de signo oriental acontece en la Pe-

nínsula como había ocurrido también en la Antigüedad. Sin embargo, ahora, el largo período que se inicia el año 711 y durará ocho siglos, marcará indeleblemente el carácter de los españoles, explicando muchos de sus problemas en la era moderna.

España es un puente entre dos continentes, el eslabón entre la Cristiandad y el Islam, un cruce de caminos. No obstante, a veces, los flujos culturales se detienen y aquel camino se convierte en meta, originándose los productos culturales más insólitos. Chueca Goitia lo ha sabido decir, poéticamente, con estas palabras: "Esas corrientes se han detenido. España no es sólo una encrucijada de caminos: es también una meta, un "finis terrae". Al ser así, los sedimentos no quedan inactivos, acariciados por las aguas que pasan, sino que fermentan, provocan cosas distintas y hasta dispares"¹⁸.

En su primer siglo de vida, el arte hispanomusulmán se basó en las experiencias previas de los países ocupados por el Islam, pero, al mismo tiempo, influyó la arquitectura visigoda y, sobre todo, los monumentos romanos que subsistían. La grandiosa infraestructura romana seguía nutriendo a los países mediterráneos y, particularmente, a la Península Ibérica en sus regiones más romanizadas. No obstante, aún cuando se crearon formas claramente hispánicas, hay que reconocer, como afirma Oleg Grabar, que "el estímulo a priori para los monumentos islámicos españoles y los modelos y prototipos que seguían pertenecían a un mundo ajeno"¹⁹.

En efecto, no sólo la arquitectura revela la presencia de aportaciones foráneas, orientales, como ha demostrado en repetidas ocasiones el análisis arqueológico²⁰, sino también las artes plásticas nos proporcionan un elocuente exponente a través de los temas icono-

gráficos importados²¹, que al igual que el esplendor alcanzado por las artes suntuarias —marfiles y tejidos, por mencionar sólo sus expresiones más típicas— son testimonio del cénit político, económico y cultural logrado por el Califato de Córdoba en el siglo X, uno de los momentos trascendentales de la civilización europea en la Edad Media.

Destellos de aquel esplendor serán los reinos de Taifas cuyas ricas manifestaciones artísticas serán el substrato que origine, ulteriormente, tras el avance de la Reconquista, las distintas expresiones locales del arte mudéjar. En Sevilla, poseemos el significativo ejemplo del Alcázar al-Mubarak cuya estructura reutilizó Pedro I en su palacio mudéjar, como demostró Guerrero Lovillo²².

Ciertamente, el arte mudéjar no es más que la prolongación del arte musulmán más allá del límite cronológico de las fronteras impuestas por el poder político musulmán. Es decir, "la pervivencia del arte hispanomusulmán en la España cristiana", como ha afirmado Gonzalo Borrás en repetidas ocasiones²³. Un fenómeno cultural típicamente hispánico con todas las peculiaridades que caracterizan a nuestra cultura, que resulta, a primera vista, difícil de clasificar dentro del lógico desarrollo de la historia del arte occidental.

Considerado el arte mudéjar desde la perspectiva del pluralismo cultural y la fructífera convivencia de la España medieval, despojado el término mudéjar del contenido étnico y social de su etimología, a la luz de su propia realidad estética, no resulta claro ni conveniente persistir en expresiones tales como "mudejarismo" o "lo mudéjar"²⁴ pues su contenido difuso tiende a oscurecer el concepto no invitando a concluir la vieja polémica acerca del término. Ahora bien, las discusiones

pueden llevarse hasta el infinito si el concepto no se considera desde la perspectiva historiográfica del arte musulmán, como ha plan-

teado recientemente Borrás²⁵, y no se acepta el mudéjar en el sentido de un período artístico más del arte islámico en España.

NOTAS

- (1) P. Vilar, *Historia de España*, París, 1975, p. 5.
- (2) R. Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, 2ª ed., Madrid, 1968.
- (3) P. Vilar, *op. cit.*, p. 16.
- (4) Citado por E. Lafuente Ferrari, *Historia de la pintura española*, Barcelona, 1971, pp. 11-12.
- (5) *Ibidem*.
- (6) J.A. Gaya Nuño, *El arte español en sus estilos y sus formas*, Barcelona, 1949.
- (7) F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 2ª ed., 1971.
- (8) O. Hagen, *Patterns and Principles of Spanish Art*, University of Wisconsin, 2ª ed., 1943.
- (9) J. Marías, "Histoire d'Espagne et Art Espagnol", *Revue de l'Art*, nº 70 (1985), pp. 9-20.
- (10) A. García y Bellido, *España y los españoles hace dos mil años, según la Geografía de Strabon*, Madrid, 1945.
- (11) P. Bosch-Gimpera, *El problema de las Españas*, México, 1981, pp. 50-51.
- (12) A. Blanco Freijeiro, *La Antigüedad en Historia del Arte Hispánico I*, Madrid, 1981.
- (13) I. Bango Torviso, "L'Ordo Gothorum et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Age", *Revue de l'Art*, nº 70, (1985), pp. 5-8.
- (14) S. Moralejo, "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa, 1982, Verlag des Kunstgesch. Seminars, Marburg, 1984, pp. 187-203.
- (15) *Ibidem*, p. 193.
- (16) R. Cómez, "La visión de la Antigüedad en las miniaturas de la Primera Crónica General", *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Universidad de Sevilla, 1979, pp. 3-12. Ahora recogido en *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, 1990.
- (17) E. Levi-Provençal, *La civilización árabe en España*, Buenos Aires, 1953.
- (18) F. Chueca Goitia, *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Edad Media*, Madrid, 1965, p. X.
- (19) O. Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, 1973, p. 32.
- (20) B. Pavón Maldonado, "Almenas decorativas hispano-musulmanas", *Cuadernos de Arte y Arqueología hispano-musulmana*, nº 1, Madrid, 1967; F. Hernández, *El alminar de Abd al-Rahman III en la Mezquita Mayor de Córdoba. Génesis y repercusiones*, Granada, 1975.

- (21) R. Cómez, "Un tema iconográfico oriental antiguo en el arte hispano-musulmán del siglo XI", *Homenaje al Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, 1982, pp. 125-138.
- (22) J. Guerrero Lovillo, *Al-Qasr al-Mubarak. El Alcázar de la Bendición*, Sevilla, 1974.
- (23) G. Borrás Gualís, *Arte Mudéjar Aragonés*, I, Zaragoza, 1985, p. 34; idem, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1978; idem, "El mudéjar como constante artística", *Actas del I Simposio Internacional del Mudejarismo*, Madrid-Teruel 1981, p. 37.
- (24) J. Yarza, *La Edad Media*, "Historia del Arte Hispánico", II, p. 253.
- (25) G. Borrás Gualís, *Arte Mudéjar Aragonés*, I, p. 60. Idem, *El arte mudéjar*, Zaragoza, 1990, p. 49.

SEVILLA Y LA TÉCNICA DE CUERDA SECA: VAJILLA Y AZULEJOS (ss. XV-XVI)

Alfonso PLEGUEZUELO
HERNÁNDEZ

1.-INTRODUCCIÓN

En plena eclosión del coleccionismo decimonónico filomusulmán y orientalista, aparece en el mercado de antigüedades europeo un tipo de piezas de cerámica —en su mayor parte platos— de alto valor ornamental, decoradas con el procedimiento de la "cuerda seca" y cuyas primeras referencias impresas conocidas quedan reflejadas en el catálogo que Drury y Fortnum publican sobre la cerámica hispano-morisca en Londres en 1873¹. La pionera publicación se convertiría en el mejor vehículo de divulgación de este tipo de cerámica entre anticuarios, estudiosos y aficionados.

Seis años después, el Barón Davillier, en su obra sobre las artes decorativas medievales en España², recoge las noticias de estos autores y cataloga estas piezas como procedentes de Puente del Arzobispo (Toledo). Fundamenta su hipótesis en una inscripción con este topónimo que afirma haber reconocido en el dorso de uno de los platos de esta serie. A partir de él se conocieron como "de Puente del Arzobispo".

No se vuelve a revisar el tema hasta que Gestoso en 1903 rechaza la opinión de Davillier al someter a un análisis histórico más riguroso este problema, visto hasta entonces sólo con ojos de coleccionista³. Contra la opinión de Davillier, él se muestra favorable a considerar la serie como de origen sevillano.

Aunque no suministra comprobaciones arqueológicas ni documentales, este autor razona su opinión con los argumentos que siguen y que nosotros retomamos parcialmente en este trabajo e intentamos desarrollar apoyándonos en nuevos datos:

- 1.— Que no ha llegado a encontrar la inscripción completa referida por Davillier. Afirma haber hallado sólo un anagrama con unas iniciales que pueden leerse como "P A" parecido al que cita el mismo autor pero que no considera suficiente argumento para sostener la hipótesis del hispanista francés.
- 2.— Que, en última instancia, las supuestas iniciales no tienen que hacer forzosa-mente alusión al lugar de fabricación. Podría ser, por ejemplo, la marca del fabricante.
- 3.— Que en Sevilla se ha producido cerámica, al menos azulejos, decorada con la técnica de cuerda seca, y no así en Puente del Arzobispo.
- 4.— Que varios ejemplares de la Colección Osma (hoy en el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid) proceden de Sevilla o de Extremadura.
- 5.— Que algunos de estos platos están decorados con figuras parecidas a las de algunos azulejos sevillanos.

A partir de Gestoso, otros especialistas seguirían la nueva atribución. En esta línea se encuadran, entre otros, Artiñano⁴, Escrivá de Romaní⁵, Frothingam⁶, Ainaud de Lassarte⁷ y Martínez Caviro⁸. Esta última autora realiza una puesta al día del tema a propósito de la catalogación de la citada colección Osma, sin duda, la más rica conocida en piezas de esta serie. Más recientemente, Sánchez Pacheco⁹ y nosotros mismos en algunas publicaciones¹⁰ hemos mantenido esta posición partidaria de un origen trianero aunque hasta ahora no hemos dispuesto de los argumentos que a continuación se exponen.

2.- TESTIMONIOS ARQUEOLÓGICOS

Sin haberse agotado las posibilidades que todavía el método histórico podía suministrar para el conocimiento de este tema, la metodología arqueológica ha dado un paso hacia adelante poniendo de nuevo sobre el tapete el problema que le planteaban los fragmentos de piezas de esta serie que aparecían en los yacimientos. Su probable origen sevillano fue deducido, de forma indirecta, por los arqueólogos americanos a partir de las muestras –escasas al parecer– halladas en los yacimientos más tempranos de lugares de ocupación portuguesa en el norte de África¹¹ e hispánica en América, especialmente en el Caribe. El contexto arqueológico al que se asociaban y las características materiales de color, textura, composición de la pasta, perfil, formato y sistema de horneado, conducían a la fijación de esta procedencia y a su vinculación al grupo de "loza morisca" ("Morisco Ware" según taxonomía de Goggin) de comprobada procedencia sevillana.

El primero en suministrar datos de esta serie en lo referente al Caribe es Goggin quien subraya su interés cerámico haciendo notar la escasez relativa de muestras y su probable cronología temprana¹². Confirmando posteriormente los Lister estos extremos reafirmando su datación ya que en niveles o yacimientos más tardíos, como por ejemplo los de Nueva España, nunca aparece este tipo¹³. Deagan, finalmente, otorga una fecha comprendida entre 1490 y 1550 para esta serie¹⁴. Esta misma autora da a conocer fragmentos de la serie común blanca en cuyos reversos aparecen marcas diferentes entre sí y también distintas a la conocida del plato de cuerda seca. No obstante, las características gráficas y mate-

riales de las que recopila se asemejan a las del plato del I.V.D.J. En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se halla expuesto otro plato de esta serie en cuyo reverso se aprecia una marca igual a una de las dos reproducidas por Gestoso aunque este autor comenta haberla visto en un plato de la Colección de Conde Valencia de Don Juan. Estos datos inducen a desechar, también desde esta perspectiva arqueológica, la hipótesis de Davillier que consideraba la marca como alusiva al origen y hace pensar más bien en una marca de fabricante o de artesano como mantenía Gestoso. El hábito podría ser paralelo al practicado en el arte de la cantería en el cual las marcas sirven para contabilizar el número de piezas producidas y retribuir al artesano según esta cifra.

Por el contrario, aún no se ha llegado a identificar en los testares excavados de Puente del Arzobispo, restos de esta serie que confirmen la hipótesis de Davillier¹⁵. Pero tampoco hasta ahora se han publicado los ya imprescindibles datos referentes a Sevilla para confirmar la teoría de Gestoso, ratificada por la arqueología americana¹⁶. Sólo podemos hacer aquí una modestísima aportación dando a conocer el hallazgo de varios fragmentos de esta cerámica en yacimientos localizados en Triana (Fig. 1). Dos de ellos nos fueron facilitados por el Prof. Amores; los otros, recogidos personalmente por quien escribe. Los cuatro fragmentos corresponden a platos, la forma más frecuente de esta serie¹⁷. Aunque en ninguno de los cuatro casos disponemos de datos pormenorizados sobre el contexto arqueológico ya que fueron obtenidos en remociones del terreno por motivos de obras, todos ellos proceden de yacimientos situados junto a varios antiguos hornos de Triana y aparecieron asociados a otros desechos de

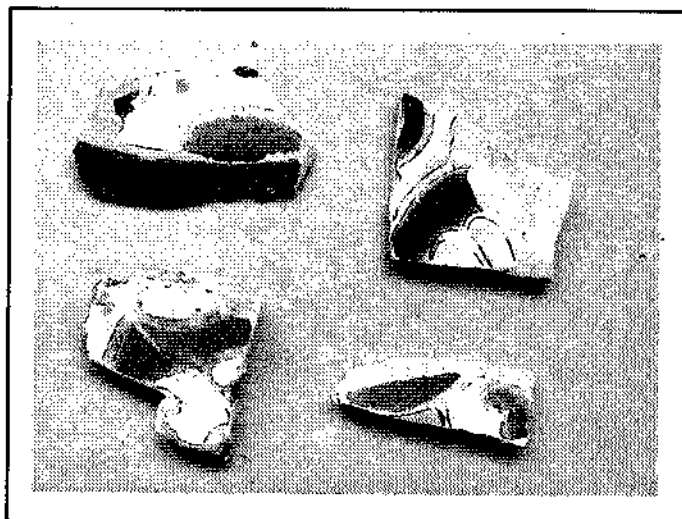


Fig. 1.— Fragmentos de platos de cuerda seca hallados en Triana.

alfar y utillaje, en situaciones que permiten suponer con verosimilitud que se trataba de restos de producción de principios del siglo XVI.

3.— LOS DIBUJOS DE LOS REVERSOS

Sin embargo, dentro de las posibilidades que aún permite el método histórico, podemos acudir al tradicional procedimiento de la confrutación. Una de sus metas más frecuentes es demostrar la pertenencia de dos obras (aquí dos productos cerámicos: azulejos y vajilla de mesa) a un mismo artista (en nuestro caso a un mismo taller). Para ello intentaremos establecer un paralelo entre la vajilla y los azulejos decorados con el mismo procedimiento: el de la cuerda seca. Haremos especial hincapié en unos sencillos bocetos que aparecen ocasionalmente en el reverso de algunos azulejos, diseños que lógicamente,

quedarían ocultos tras la colocación de las piezas en el zócalo o el pavimento para el que habían sido fabricadas.

Cuando en 1979 comenzamos a estudiar la colección de azulejos del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, constatamos dos hechos que nos llamaron la atención.

En primer lugar, nos percatamos de que los animales mitológicos extraídos de bestiarios medievales orientalizantes que ocupaban el centro de unos azulejos decorados a cuerda seca de una serie dada conocer por Gestoso¹⁸, guardaban un sospechoso paralelo con la interpretación de temas similares realizada sobre los platos de esta misma serie¹⁹.

El segundo hecho afectaba al reverso de la pieza más importante de las de cuerda seca de esta colección; el escudo de los Reyes Católicos e inscripción de las obras en la Alhóndiga del Grano de Sevilla²⁰. En su dorso podían observarse, simplemente dibujadas en tinta negra, figuras de leones rampantes similares a las que decoraban el escudo real del anverso.

Pensamos que se trataba, en el primer caso de una simple coincidencia y en el segundo de una curiosidad cuya significación no sobrepasaba el valor de la pura anécdota. Un análisis visual más detenido del escudo de la Alhóndiga nos hizo percatarnos, además de esto, del parecido de esos leones con los que decoraban varios platos de la misma técnica (Lám. 1)²¹. Empezamos ya a confirmar cada vez con más convicción la posible identidad entre los azulejeros sevillanos que aplicaban este procedimiento decorativo a la cerámica arquitectónica y los fabricantes de los platos de controvertida procedencia.

Rastreando la bibliografía sobre el tema, pudimos comprobar que en 1944 Santos Simões publica un artículo sobre los azulejos

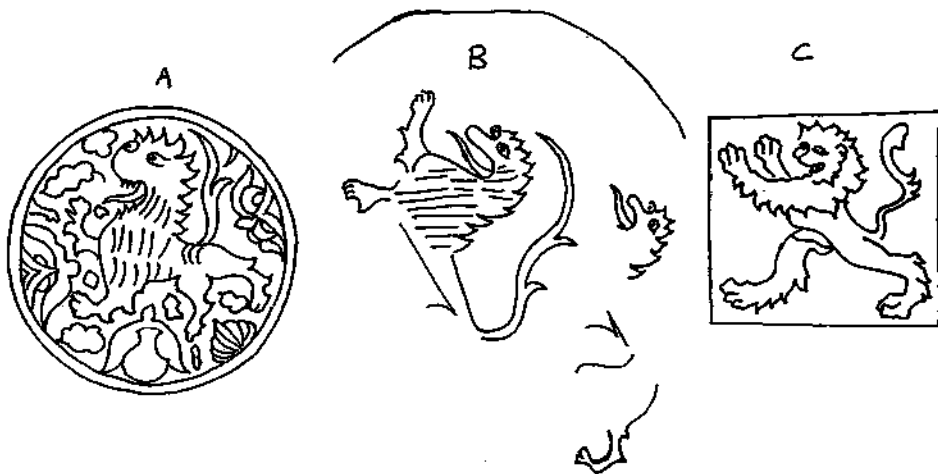


Lámina 1

- A.- Plato (I.V.D.J. nº 92)
 B.- Placa de la Alhóndiga
 (M.A.C.P. nº 16) (dorso)
 C.- Placa de la Alhóndiga
 (M.A.C.P. nº 16) (detalle del
 anverso)

de la Ciudad de Beja (Portugal) en el que comenta de pasada y sin darle demasiada importancia, el hecho de haber localizado en el reverso de algunos azulejos de cuerda seca sevillanos, dibujos de varios motivos realizados a pincel que él valora sólo como simple curiosidad y que interpreta como "ensaios de pincelada, apontamentos, divertimentos de aprendizes sen qualquer preocupação representativa"²². En la misma publicación reproduce los reversos de dos piezas que representan respectivamente una banda de zig-zag y dos flores estilizadas.

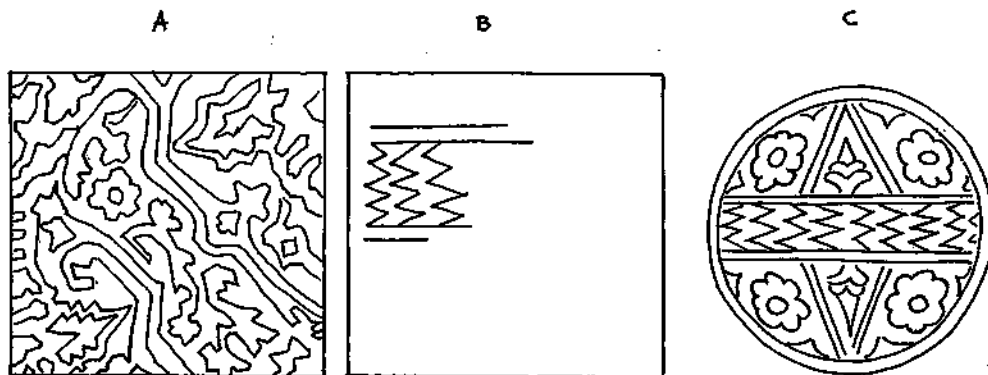
Seis años después, Abel Viana realiza una catalogación de los mismos azulejos del Museo Regional de Beja y añadiéndolo a lo ya comentado por Santos Simões, dibuja y reproduce los reversos de once azulejos más²³. Los esbozos están ejecutados como los anteriores, a pincel con tinta negra de óxido de manganeso sobre el bizcocho y coinciden en

estar realizados sobre los dorsos de azulejos decorados por el procedimiento de la cuerda seca con los motivos, en todos los casos observados por el autor, de la "pata de gallo" o del "brocado" (denominado éste último por Gestoso "Santa Paula").

Una atenta observación de las características gráficas de estos diseños, nos hizo reafirmarnos en nuestra hipótesis inicial acerca de la identidad de los autores de estos dibujos sobre los reversos de azulejos y los de los polémicos platos. Los motivos reproducidos por Simões no coinciden con los que decoran los anversos de los propios azulejos que le sirven de soporte pero conectan plenamente con el repertorio empleado en las piezas de vajilla. El motivo de zig-zag es de los más habituales en la decoración de la cerámica mudéjar pero tiene paralelos exactos en piezas de esta serie como son los dos albarelos del Museo de Artes y Costumbres populares de

Lámina 2

- A.- Azulejo (M.R.B)
B.- Azulejo (M.R.B.) (reverso)
C.- Plato (I.V.D.J. nº 115)



Sevilla²⁴ o en el plato nº 115 del Instituto Valencia de Don Juan²⁵ (Lám. 2). El motivo vegetal, una especie de flor encapullada de grandes sépalos, tiene resabios califales y algunos paralelos con la serie verde y morada de Paterna pero aparece empleado frecuentemente como motivo secundario de esta serie de platos (Lám. 3)

Igual comprobación puede realizarse con los motivos reproducidos en el artículo de Viana especialmente los que representan pájaros, motivo que comentaremos a continuación.

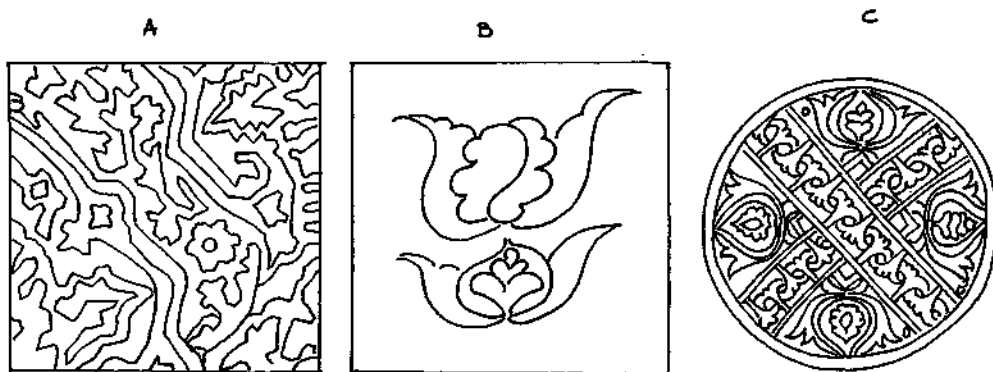
Una confirmación personal aumentando el muestreo de ejemplos, nos llevó a confir-

mar aún más nuestra hipótesis defensora de la postura de Gestoso. Paulatinamente fueron apareciendo diseños cada vez más literalmente idénticos a los de las piezas de la vajilla. La mayor parte de estos ejemplos los hemos encontrado en reversos de azulejos depositados en el Museo Nacional del Azulejo en Lisboa, en Regional de Beja²⁶ en el conjunto de azulejos de Santa María de Abrantes, también en Portugal, y en el claustrillo de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla²⁷.

De los motivos principales con que se ornamentan las piezas de mesa, podemos citar de pasada: retratos de personajes, leones rampantes, liebres saltando, aves zancudas,

Lámina 3

- A.- Azulejo (M.R.B)
B.- Azulejo (M.R.B.) (reverso)
C.- Plato (I.V.D.J. nº 117)



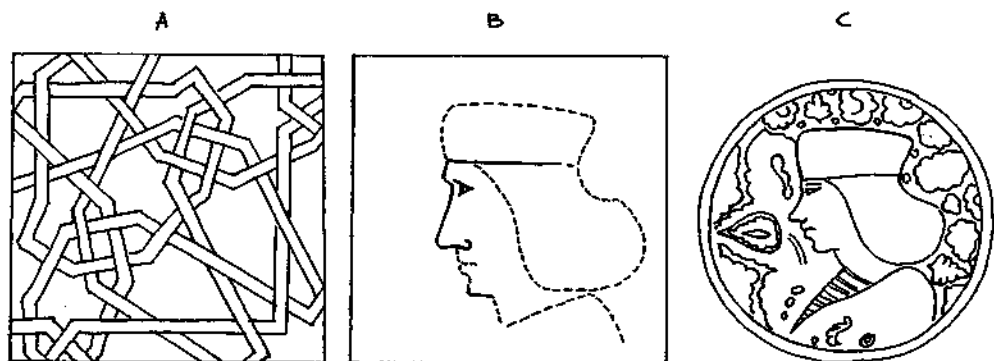


Lámina 4

- A.- Azulejo (M.A.L. nº 497)
 B.- Azulejo (M.A.L. nº 497) (reverso)
 C.- Plato (I.V.D. J. nº 99)

dragones, ciervos, flores y otros elementos vegetales estilizados como rosáceas, piñas, lisas, hojas de roble; motivos geométricos como zig-zags, círculos, estrellas de lazo, etc. De casi todos estos hemos hallado réplicas en los dibujos de los reversos de los ejemplares del citado museo lisboeta. Aquí sólo nos referimos a algunos que consideramos de especial significación.

Un ejemplo de retrato lo tenemos en la pieza nº 496 del M.A.L. Se trata sólo de una silueta que va formando un rostro visto de

perfil (Lám. 4). La corta frente se prolonga hacia atrás en una línea horizontal que probablemente constituya la base inferior de un gorro que el dibujante no llegó a completar. El paralelo con el conocido plato nº 89 del I.V.D.J. ya publicado por Gestoso, Ainaud y Martínez, es evidente²⁸: la forma de representar el ojo o el lóbulo de la nariz no deben ser simples coincidencias. El paralelo se hace más estrecho al observar los reversos de otros dos azulejos procedentes del Claustro de la Cartuja. Uno femenino (Lám. 5 - A) y otro

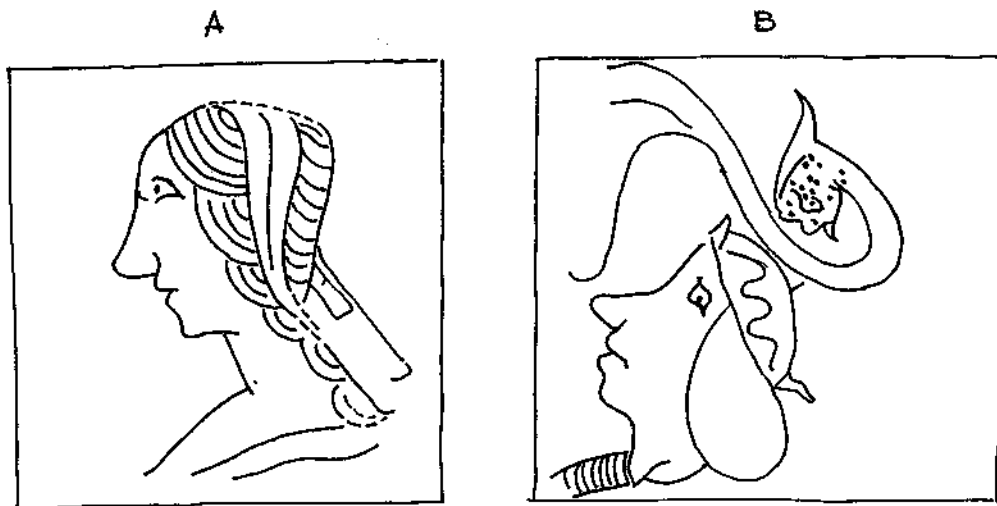
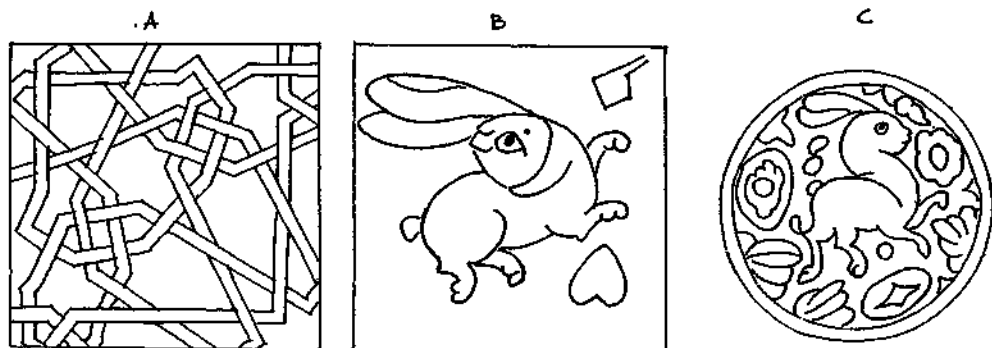


Lámina 5

- A.- Azulejo (Cartuja de las Cuevas) (reverso)
 B.- Azulejo (Cartuja de las Cuevas) (reverso)

Lámina 6
 A.- Azulejo (M.A.L.) nº 494
 B.- Azulejo (M.A.L. nº 494)
 (reverso)
 C.- Plato (I.V.D.J. nº 102)



masculino (Lám. 5 - B) en el cual se observa la semejanza con el plato citado no sólo en los rasgos fisonómicos del personaje sino en la indumentaria que aparece en el pequeño fragmento de busto; una especie de peto de tejido de rayas horizontales. La nota diferente la pone el tocado que en lugar de ser un gorro de forma cilíndrica se acerca más a la forma de corona. Sobre el retrato aparece la cabeza de un pájaro con cresta que veremos en la Lám. 8.

Se encuentra entre los temas más frecuentes de la decoración de los platos, la liebre; un motivo, representado sin interrupción en la cerámica medieval, que alcanza una formulación de estilemas muy definidos en el caso de esta serie de platos y que se corresponde con reversos como el del azulejo nº 494 del M.A.L. (Lám. 6). Los platos nº 100, 101 y, sobre todo 102 del I.V.D.J.²⁹ suministran un material de comparación idóneo vinculable a este boceto al que sólo faltarían los colores de la obra concluida: cuerpo corto, patas en actitud de saltar, cabeza globular con ojo muy expresivo y grandes orejas echadas hacia atrás. Otro azulejo decorado con el motivo de la liebre, esta vez en su cara esmaltada vendría a reforzar estas vinculaciones; se trata de un ladrillo por tabla para techo del M.A.C.P. que siempre

hemos considerado de fabricación sevillana, datable hacia 1500³⁰.

Pero tal vez el motivo más frecuente entre los dibujos de reversos sea el del pájaro. También con este tema se decora un elevado número de ejemplares de platos y reversos de azulejos. Suele tratarse el tema, tanto en un soporte como en otro, de una forma muy sintética reproduciéndose un ave de difícil identificación cuyos rasgos fluctúan entre la garza, el pavón, el águila y la perdiz sin que ninguna de las especies se reconozca claramente en los casos prácticos. Suele aparecer con la cabeza, el cuerpo y las patas de perfil, y las alas explayadas en visión frontal.

Es muy frecuente en los platos ver reproducida una especie de zancuda que aparece entre los dibujos de reversos reproducidos por Viana³¹ y también en los de los azulejos nº 12 y 495 del M.A.L. (Lám. 6). En este último se consigue una representación muy acabada en la que destaca la literalidad del perfil y la disimetría de las alas que muestran contornos y dintornos muy distintos hasta tal punto que la de la derecha parece ser un ala independiente del ave junto a la que se encuentra.

El pájaro dibujado en el reverso del azulejo nº 493 del M.A.L. es de interés especial

(Lám. 7). Su buen estado de conservación permite analizar los rasgos en que queda sintetizada la imagen casi ideogramática de estas aves: cabeza de volumen esferoide sobre cuello alto, ojo grande y pico largo y fino; tres alas, una adosada al cuerpo y dividida en bandas concéntricas y dos desplegadas, con forma triangular y plumaje simplificado con

rayado en dos direcciones; cola larga formada por plumas rectas y paralelas y patas de cañas finas de longitud variable y zancas potentes.

El ave de la pieza n° 492 es muy característica al presentar una cresta que aparece frecuentemente rematando la cabeza de los pájaros de esta serie (Lám. 8). Podrían citarse

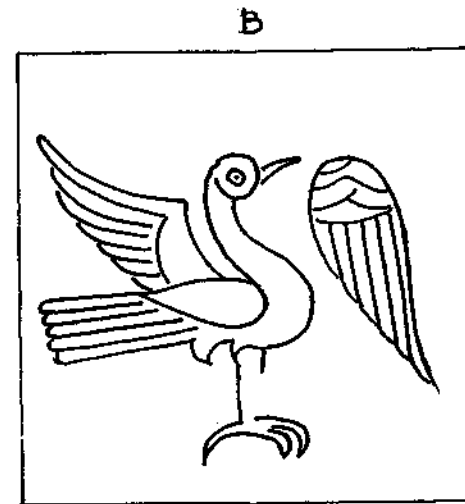
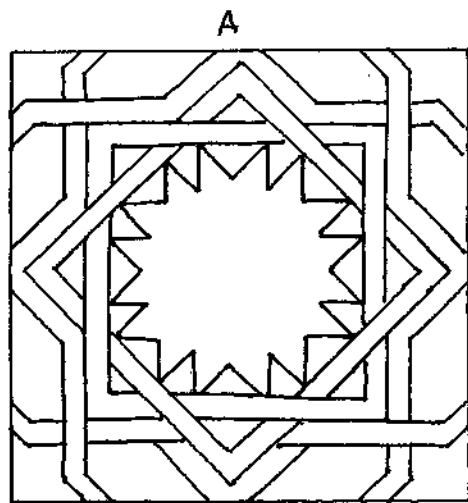
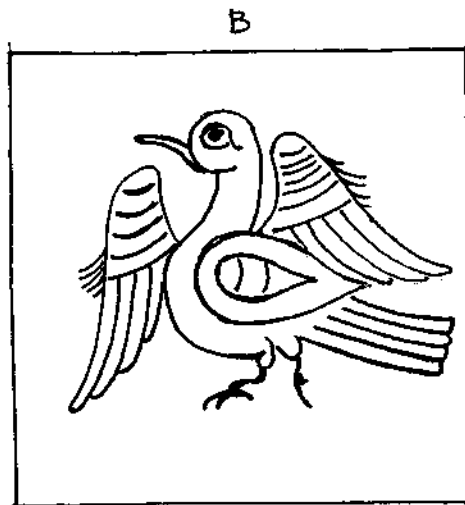
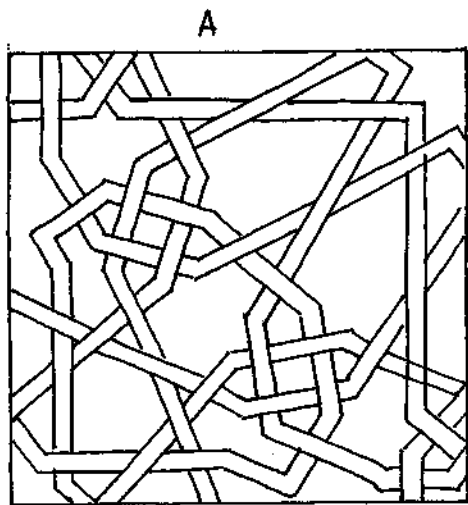
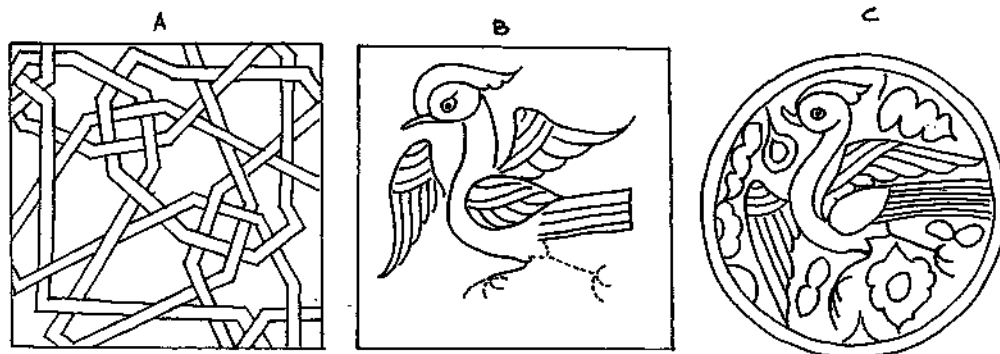


Lámina 7

- A.- Azulejo (M.A.L. n° 493)
- B.- Azulejo (M.A.L. n° 493) (reverso)
- C.- Azulejo (M.A.L. n° 495)
- D.- Azulejo (M.A.L. n° 495) (reverso)

Lámina 8
 A.— Azulejo (M.A.L. nº 492)
 B.— Azulejo (M.A.L. nº 492)
 (reverso)
 C.— Plato (M.B.C.)



réplicas muy similares a este tipo concreto como el plato del Museo de Cerámica de Barcelona o el aparecido en Santo Domingo que reproduce el trabajo de Deagan³² u otro inédito conservado en la Colección Capucho de Estoril.

Del análisis del material aquí aportado, se deduce que el revés de los azulejos se empleó como soporte de estos ensayos —tal vez como sugiere Santos Simões por aprendices— probablemente por razones obvias de ahorro: la fabricación específica de bizcocho para este fin hubiera supuesto un gasto innecesario si se disponía de estos reversos, considerando, además, que esta cara del azulejo nunca quedaría a la vista una vez hecha la puesta en obra.

Tal vez no huelgue recordar en este punto que es precisamente a partir del empleo del procedimiento de cuerda seca cuando la cerámica arquitectónica en Andalucía establece una relación estrecha de dependencia con la pintura —en la vajilla ya se había producido— por el uso común del instrumento de expresión: el pincel, que sustituía a los útiles de corte del alicatado y que quedaría consagrado de forma definitiva por la cultura figurativa del mundo moderno.

4.— CONCLUSIONES

De todo lo comentado anteriormente se extraen varias ideas:

1. El lugar de fabricación de este grupo identificado de piezas de mesa es con toda seguridad Sevilla aunque algunos pocos ejemplares no parecen de fabricación sevillana sino más bien toledana³³. Concretamente en Triana se debieron producir, al mismo tiempo que los azulejos decorados con este procedimiento y que los demás modelos de vajilla común blanca (según la taxonomía de Goggin "Columbia Plain") y blanco-azul tanto lineal como figurativa ("Yayal blue on white" y "Santo Domingo Blue on white" respectivamente) dentro del grupo de Loza Morisca ("Morisco ware") al que pertenece.

Su fabricación trianera está ahora confirmada por varias vías: los datos arqueológicos referentes a Sevilla, los suministrados por los yacimientos caribeños que ya se conocían antes, las coincidencias con los perfiles, pastas y sistemas de fabricación de las series moriscas, las marcas de los reversos probablemente debidas a los fabricantes y, finalmente, el paralelo deducido de la compara-

ción de sus decoraciones con la de los azulejos y, sobre todo, con las de los reversos de éstos.

2. Otra idea a resaltar es la del hecho de que ambos productos cerámicos se fabricasen en el mismo taller. Hay una cierta tendencia en la historia de la cerámica a establecer límites tal vez excesivamente rígidos entre géneros cerámicos diferentes; uno de ellos se produce entre la cerámica arquitectónica y la vajilla. Las escasas conexiones que entre ambos productos se suelen hallar en estudios sobre historia de la cerámica tal vez se deba más a la desvinculación entre los especialistas de uno y otro campo que a una situación real e histórica. Pensamos en este tema que en la práctica artesanal debieron producirse intercambios estéticos y tecnológicos entre ambos tipos de objetos cerámicos. Tal vez en el caso de talleres modestos, por ejemplo, los alfareros, pudieron tener una oferta reducida a la cacharrería de cocina o a materiales de construcción, pero entre ceramistas de mayor cualificación profesional, especialmente desde el inicio de la época moderna, los distintos productos constituirían sólo diferentes secciones de un mismo taller a veces muy complejo. Este sería el caso de los más importantes hornos de Triana, al menos desde el siglo XV en adelante. En las excavaciones realizadas hasta ahora, suele aparecer material de desechos de horno en el que se asocian azulejos, vajillas de mesa y a veces incluso piezas para el fuego de la cocina. La documentación viene a confirmar esta idea: recordemos el caso de Ferrán Martínez Guijarro maestro de hacer "*azulejos e pilas e de todas las cosas de su oficio*" y que, además, declara poseer dentro de sus establecimientos trianeros "*tiendas del dorado*"²⁴. También en los hornos de Francisco Niculoso Pisano parecen haberse trabajado simultáneamente diferentes tipos de productos²⁵.

3. Por otro lado, el puente tendido entre la

vajilla y los azulejos de cuerda seca permite aprovechar los escasos datos de cronología fija de los segundos para controlar algo más y confirmar la datación de la primera. En este sentido, las pocas fechas ciertas de que se dispone por azulejos datados²⁶ y por obras fechables que los emplean como revestimiento, confirman la datación suministrada por Gestoso (fines del siglo XV y comienzos del XVI) apoyada por la arqueología americana. No obstante, sería necesario un estudio más pormenorizado que matizase más las cronologías del azulejo de cuerda seca para el que no se dispone actualmente de fechas anteriores a las señaladas aquí aunque se presupone su producción. La caligrafía gótica que aparece en azulejos y en algunos reversos no permite tampoco aquilatar más esta datación genérica. Ni siquiera está clara la fecha en que se deja de fabricar. La arqueología cita la mitad del siglo como límite. Documentalmente sólo se sabe que en 1558 el azulejero Roque Díaz entrega azulejos de cuerda seca para la librería de la catedral de Sevilla²⁷.

En este aspecto referente a la cronología de la serie, no deja de sorprendernos la homogeneidad de esta vajilla en tamaños, calidades, diseños, etc. a diferencia de los azulejos decorados con este procedimiento, que presentan tipos de más variedad. Ello, en el caso de la vajilla, impide establecer fases de desarrollo consecutivas en el tiempo e incita, en consecuencia a pensar en una producción de vida no muy larga y planteada de forma muy programada, tal vez por alguna personalidad que aún no hemos identificado aunque es tentador que pueda tratarse del más importante ceramista sevillano de esos años: Ferrán Martínez Guijarro dado a conocer por Gestoso sólo desde una perspectiva documental.

Esta fase de treinta o cuarenta años coin-

cide con el período más activo de comercio cerámico entre Sevilla y Portugal por lo que convendría que los arqueólogos de este país confirmaran si a la importación de azulejos sevillanos de los que este país posee espléndidos conjuntos, se corresponde igualmente una fluencia de piezas de vajilla entre las que pudo estar la serie que aquí estudiamos³⁸.

4. El valor expresivo de esta serie cerámica es de especial importancia ya que se trata de un producto de cierta sofisticación que lo aparta del resto de la producción sevillana de la época si exceptuamos otra serie—con la que guarda más de una semejanza— como es la azul y morada (Isabela Polychrome)

Sintetizando los posibles componentes que intervienen en la conformación de estas obras, podríamos observar rasgos dependientes de la tradición hispano-musulmana local como serían la técnica de fabricación y de decoración, las formas, aspecto en que no se aparta de la vajilla común, y, finalmente, las decoraciones.

En este último punto se concentran junto al repertorio islámico de claras raíces hispano-musulmanas y conexiones con oriente³⁹, algunos escasos préstamos de la iconografía cristiano-gótica del siglo XV y contactos evidentes con series levantinas, especialmente del tipo Pula de Paterna con el que comparte

sobre todo, la geometría de las divisiones en campos decorativos de los platos de ornamentación no figurativa. Las raíces andaluses son muy evidentes por el paralelo con platos del tipo más arcaico de cuerda seca verde y melada sobre blanco (siglos XI, XII, XIII) pero los eslabones intermedios que unen este tipo de origen califal con la serie más tardía que aquí tratamos, no están en absoluto claro.

Es, en cualquier caso, el clásico producto mudéjar en el que se asocian mixtificadamente elementos de dos culturas (la cristiano-gótica y la hispano-musulmana) para producir una síntesis de enorme coherencia formal interpretable como signo de una cultura cohesionada y original. Probablemente, como apuntan los Lister⁴⁰, esta serie constituiría el tipo más selecto dentro del grupo de loza mudéjar ("Morisco Ware"). Pero no por ser policroma puede ser considerada esta serie de carácter autóctono como precedente de la cerámica también policroma que empieza a llegar de Italia. Ambos tipos, local e importado aunque son coetáneos, obedecen a tradiciones diferentes. Son precisamente las comunidades de italianos establecidas en Sevilla—especialmente toscanos y ligures—los que truncarán la evolución de este tipo de cerámica que será sustituido finalmente por las esmaltadas estanníferas.

NOTAS

* Nuestra gratitud a las personas que nos han ayudado de diversas formas en la elaboración de este artículo. Especialmente a Don Rafael Calado y a Don João Castel Branco sucesivos directores del Museo do Azulejo de Lisboa. El primero de ellos nos dió a conocer las piezas procedentes de Seníbal que aquí se citan y reproducen, el segundo posteriormente, nos proporcionó el material fotográfico de las mis-

mas para su estudio. Nuestro agradecimiento a Doña Fátima Loureiro, investigadora de mismo Museo y a Don José Meco, del Museo da Cidade de Lisboa que también nos ha facilitado material de trabajo en este tema. También damos las gracias al director del Museo Regional de Beja, Don José Carlos Oliveira por las facilidades para el estudio de las piezas de este Museo y a nuestro colega historiador Valeriano.

- (1) C. Drury y E. Fortnum: *A Descriptive Catalogue of the Maiolica Hispano-Moresco*. London, 1873. p. 61.
- (2) Baron Jean Charles Davillier: *Les Arts decoratives en Espagne au Moyen Age et á la Renaissance*. Paris, 1879. p. 82.
- (3) José Gestoso y Pérez: *Historia de los Barros Vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903. pp. 112 y ss.
- (4) Pedro de Artiñano: *Cerámica hispano-morisca* "Boletín Sociedad Española de Excursiones" (1º Septiembre de 1917), pp. 164 y ss.
- (5) Escribá de Romaní, Conde de Casal: *Cerámica de la ciudad de Toledo: Estudios preliminares*, Madrid, 1935.
- (6) Alice Wilson Frothingham: *Catalogue of Hispano-Moresque Pottery*. Hispanic Society of America. New York, 1936, pp. 9-11.
- (7) Joan Ainaud de Lasarte: *Cerámica y Vidrio*. Madrid, 1952, p. 36.
- (8) Balbina Martínez Caviro: *Cerámica española: Catálogo del Instituto Valencia de Don Juan*. Madrid, 1978, pp. 72-73.
- (9) Trinidad Sánchez Pacheco: *Sevilla en "Cerámica Esmaltada en España"*. Barcelona, 1981.
- (10) Alfonso Pleguezuelo Hernández: *Cat. Exp. Cerámica de Triana (ss. XVI-XIX)*. Madrid, 1985.
- (11) Charles Redman and James Boone: *Qsar es-Seguir (Alcácer Ceguier): A fifteenth and sixteenth century Portuguese colony in North Africa*. Centro de Estudos Históricos Ultramarinos da Junta de Investigações Científicas de Ultramar, Lisbon, 1979. También en posesiones españolas de la costa norte-africana se han hallado cerámicas de este tipo. En el Museo Arqueológico de la fortaleza de Melilla se conservan algunos fragmentos de esta modalidad de cuerda seca.
- (12) John M. Goggin: *Spanish Maiolica in the New World* Yale, 1968. pp. 140 y 168.
- (13) Florence and Robert Lister: *Sixteenth Century Maiolica Pottery in the Valley of Mexico*. The University of Arizona Press, Tucson, 1982. p. 47.
- (14) Katheleen Deagan: *Artifacts of the Spanish Colonies of Florida and the Caribbean 1500-1800*, Vol. I, Smithsonian Institution Press. Washington-London, 1987. p. 55.
- (15) Luis M. Llubiá realizó en 1951 excavaciones en los testares de Puente del Arzobispo fijando las series que allí se produjeron. Entre los fragmentos hallados no apareció ninguno de cuerda seca. Natacha Seseña en su catálogo de la Exposición *Las lozas de Talavera y Puente*. Madrid, 1989, en la que se incluyeron algunos de estos materiales arqueológicos, tampoco contempla esta serie entre las reconocidas como de este centro cerámico.
- (16) En repetidas ocasiones, investigadores ingleses y americanos han indicado la necesidad de hacer públicos los resultados de las excavaciones arqueológicas de yacimientos sevillanos de época moderna que permitan afianzar definitivamente, matizar o corregir las hipótesis que sobre el tema se han formado a partir de la cerámica exportada desde Sevilla al exterior.
- (17) El estado líquido en que se aplican los óxidos colorantes, hace especialmente dificultoso su uso en objetos de paredes verticales. Tal vez sea ésta la razón que explica la escasez de formas cerradas y la abundancia de platos que aparecen con esta decoración.

- (18) Azulejos de esta serie se conservan en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid (I.V.D.J.), en el de la Hispanic Society of America de Nueva York (H.S.), en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (M.A.C.P.) y en algunas colecciones privadas.
- (19) Martínez Caviro: (1978) p. 83, a propósito del plato nº 109 del I.V.D.J., establece paralelos con las pinturas mudéjares de la capilla de la Quinta Angustia de Sevilla (iglesia de la Magdalena).
- (20) La pieza fue dada a conocer y reproducida por Gestoso (1903) y más tarde por Pleguezuelo: (1985) p. 67, Lam. 1 y del mismo autor *Azulejo sevillano: Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla, 1989, p. 125.
- (21) Martínez Caviro: (1978) nº cat. 92-99, pp. 77-79.
- (22) João Miguel dos Santos Simões: *Azulejos de Beja "Archivo de Beja"*, Vol. I (1944), p. 315, Fig. 3.
- (23) Abel Viana: *Azulejos quatrocentistas e quinhentistas do Museu Regional de Beja "Archivo de Beja"*, Vol. VII (jul-dic. 1959), pp. 241-276, figs. 22, 30 y 31. A partir de aquí citamos este museo por sus iniciales (M.R.B.).
- (24) Pueden verse reproducidas estas piezas en Gestoso (1903), Lam. s/nº entre pp. 190-191 y Pleguezuelo (1985) Lam. II. y del mismo autor (1989) nº 17 del Cat.
- (25) Martínez Caviro: (1978), p. 85.
- (26) Los azulejos aquí citados en tal Museo proceden de los zócalos de la cripta del convento de Jesús en Setúbal de donde fueron desmontados temporalmente por motivos de unas obras de restauración y llevados al Museo del Azulejo con el fin de ser sometidos a tratamientos de conservación. Las piezas del Museo Regional de Beja fueron depositadas allí procedentes del dormitorio de D. Manuel (ca. 1505) en el Convento da Conceição de Beja, el mismo edificio hoy sede del Museo.
- (27) Ambos conjuntos, la iglesia de Santa María en Abrantes y el claustillo de la Cartuja de Sevilla, son de los más importantes de azulejos sevillanos de cuerda seca. La fortuna de haberse realizado recientemente en ambos obras de restauración nos ha permitido examinar los reversos de estas piezas en los que ya esperábamos hallar diseños que antes se habían localizado en piezas similares en cronología y estilo.
- (28) Martínez Caviro: (1978), nº cat. 89, pp. 75-76.
- (29) Martínez Caviro: (1978), nº cat. 99-102, pp. 78-80.
- (30) Puede verse reproducido en Pleguezuelo (1989), nº cat. 15.
- (31) Viana: (1950), Fig. 30, panel 42.
- (32) Kathleen Deagan: (1987), p. 55, Fig. 4-23.
- (33) Las piezas que no presentan características sevillanas están fabricadas en pasta roja intensa en lugar de la tradicional pasta clara de suave tono amarillento o rosáceo de lo sevillano. Los colores suelen ser de tono menos brillante especialmente azules y verdes. El reverso de las piezas suele ser más oscuro que en los andaluces y sin esmalte blanco. A este grupo pertenece uno de los más llamativos de la colección del Instituto Valencia de Don Juan (Martínez: 1978, Cat. nº 91).
- (34) Gestoso: (1903), p. 149.

- (35) Alfonso Pleguezuelo: *Una aproximación desde la arqueología histórica a la obra de Francisco Niculoso Pisano*. "Faenza" (1991) (en prensa).
- (36) De 1504 data la citada placa de la Alhóndiga (M.A.C.P.). En el caso de los ejemplares del Museo Regional de Beja, procedentes del citado dormitorio de Don Manuel, son datados por Abel Viana (1950: p. 246) en 1506.
- (37) Gestoso: (1903), p. 400.
- (38) Redman and Boone, según su trabajo citado en nota 11, p. 34, localizaron en los yacimientos de Qsar es Seghir fragmentos de 22 platos de cuerda seca de este tipo probablemente traídos de Sevilla. Es lógico pensar que Portugal importará esa vajilla no sólo para sus plazas estratégicas del norte de África sino también para su propio territorio nacional.
- (39) Véase el artículo de Manuel Casamar: *Lozas de cuerda seca y decoración de pavones en los museos de Málaga y el Cairo "Mainake" II-III*, Málaga, 1980-81, pp. 203-209.
- (40) Lister: (1987), p. 116.

UNA PROBABLE OBRA DE ROQUE BALDUQUE

M^a Faustina TORRE RUIZ

El propósito de las páginas que siguen es dar a conocer una magnífica escultura manierista que debió ser ejecutada hacia 1555 y se localiza en la sacristía de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla¹.

Dicha escultura representa a San Lázaro Obispo y está realizada en madera tallada, estofada y policromada; mide 76,5 cms. de alto por 27 cms. de ancho. En cuanto al estado de conservación diremos que tiene rota parte de la mitra, le falta el dedo pulgar de la mano derecha y asimismo le falta la punta del pie derecho. Presenta desprendimientos de la policromía y manchas de barniz y cera. Ha perdido el báculo y dada la calidad artística de esta pieza escultórica merece ser restaurada.

Desde el punto de vista iconográfico corresponde a la visión que de este santo se tenía en la Edad Media, cuando la figura de Lázaro de Betania, hermano de Marta y María, según la *Leyenda Aurea*², se embarcó con sus hermanas hacia Marsella para evangelizar y morir en aquellas tierras donde llegó a ser obispo.

La imagen aparece de pie con la pierna izquierda flexionada. La mano derecha debió portar un báculo como evidencia la posición de los dedos y el orificio próximo al pie derecho en la base de la escultura.

El rostro presenta grandes ojos con expresión melancólica, nariz recta, boca pequeña y



San Lázaro Obispo.

marcados pómulos. La encarnación es brillante y suavemente coloreadas las mejillas. La cabeza se cubre con un capelo y la mitra adornada con círculos de escaso relieve de la cual penden elegantemente las ínfulas, inclinando ligeramente hacia la izquierda.

Va revestido de sotana, alba, capa pluvial y guantes rojos. La sotana luce motivos flora-

les en dorado sobre fondo negro. El alba lleva el borde con un dibujo imitando encaje y la espléndida capa pluvial que abrocha al pecho con broche trilobulado, recorriendo todo su borde inferior con flecos similares a los de la escultura de un doctor de la Iglesia realizada por Roque Balduque para el retablo de la capilla del Sagrario de la parroquia de Santa María la Coronada, en Medina Sidonia (Cádiz)³. Tanto el estofado como la policromía denotan las manos expertas de un gran maestro.

Por detrás, la escultura está sin tallar y aparece el tronco únicamente devastado. El interior de la capa pluvial está pintado en rojo con adornos dorados a base de hojas y el exterior de la capa es magnífico, destacando faunos, **putti**, cornucopias y **candelieri** con máscaras.

El bellísimo rostro de San Lázaro une la belleza de las formas a la encarnación dada por el pintor de imaginería que realizó tan magnífica obra de arte. Dicha encarnación es la propia de mediados del siglo XVI, es decir, la llamada "a pulimento"⁴, o sea, brillante, técnica que daba una gran consistencia como prueba su perdurabilidad a pesar del tiempo transcurrido y las pésimas condiciones de



San Lázaro Obispo.

conservación a las que ha estado sometida la imagen.

Tanto por el característico ángulo facial, expresión en la mirada, posición de la mano con el libro abierto, así como los especiales pliegues en el rico ropaje, nos inclinamos a atribuir esta obra a Roque Balduque, introductor del manierismo flamenco en Sevilla, que sería realizada aproximadamente por las mismas fechas que el retablo de pintura de Pedro Villegas Marmolejo⁵ y que, paralelamente a éste, a nuestro juicio, resulta la obra escultórica de mayor interés artístico del antiguo hospital sevillano.

- (1) Para la historia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla véase Alonso Morgado, *Historia de Sevilla, en la cual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos*, Sevilla, 1587, f. 119 v. y 120 r.; D. Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy leal ciudad de Sevilla*, 1795, I, p. 276; F. Collantes de Terán, *Memorias históricas de los establecimientos de Caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*, Sevilla, 1884, pp. 7-41; J. Gestoso, *Sevilla Monumental y Artística*, II, Sevilla, 1892, pp. 522-524; D. Angulo, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932, p. 62; R. Cómez, *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974, p. 55; A. Morales *et alii*, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, p. 214.
- (2) Jacques de Vorágine, *La Légende Dorée*, traduction de J.B.M. Roze, Paris, 1967, pp. 458-462. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, III, pp. 793-794.
- (3) J. Bernaldes Ballesteros, "Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América", *Anuario de Estudios Americanos*, XXXIV, 1977, pp. 349-371. Para la escultura véase también J. Hernández Díaz, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951; J.M. González Gómez *et alii*, *Jerónimo Hernández y la escultura del manierismo en Andalucía y América*, Sevilla, 1986.
- (4) J. M. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, p. 37. J.M. Serrera, *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1976, pp. 35-37 y 65. Este autor nos informa que el pintor Villegas Marmolejo también fue maestro dorador y estofador y dada la excelente calidad de la policromía que presenta la imagen de San Lázaro Obispo del hospital sevillano nos lleva a atribuir al citado pintor la autoría de dicha labor.
- (5) J. M. Serrera, *Op. cit.*, p. 68.

EN TORNO A LOS RAXIS SARDO: PEDRO DE RAXIS Y PABLO DE ROJAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Lázaro GILA MEDINA

1.- INTRODUCCION.

Afortunadamente cada vez son más abundantes y frecuentes los estudios sobre el Renacimiento en Granada, por tal motivo nuestro conocimiento sobre la nómina de artistas y obras, que por muy diversas razones nos ha llegado bastante mermada a la actualidad, por un lado se acrecienta y agiganta y por el otro nos ratifican en la idea, tradicionalmente aceptada, de que tal período cultural debe de ocupar un lugar clave y señero en la Historia del Arte en España.

No es el momento de ofrecer aquí, ni siquiera, una aproximación a tan amplio repertorio bibliográfico; únicamente destacaremos que gracias a tales trabajos no sólo las grandes figuras de este período cultural, tradicionalmente bien documentadas tales como, por ejemplo, Siloe o Machuca, se conocen aún más y mejor, sino que también ha salido a la luz pública otra larga relación de artistas casi totalmente desconocidos hasta ahora, además de arrojar nueva y esclarecedora luz sobre otros terceros, cuya trayectoria humana y profesional aparecía, hasta fechas recientes, bastante difusa. E incluso, por último, a partir de tales publicaciones podemos ir estableciendo las múltiples y variadas vinculaciones y relaciones que esta larga y amplia nómina de artífices mantenía entre sí, con lo que ello supone de enriquecedor.

En las dos últimas líneas señaladas va este trabajo que presentamos sobre Pedro Raxis y su tío Pablo de Rojas. Ambos, oriundos de Alcalá la Real, en Jaén, y miembros de una extensa y dilatada familia de artistas que tuvo su origen en el sardo, natural de Cagliari, Pedro Raxis, el Viejo, establecido hacia 1528 en esta localidad jiennense, sede a su vez de

una importante Abadía de Patronato Real – que a todos los efectos funcionó como un pequeño, pero rico y apetecible obispado –, se convertirán –tío y sobrino– tras su establecimiento en Granada en figuras fundamentales para la producción artística. El primero para la pintura en general y para el dorado, policromado y estofado de imágenes y retablos en particular¹ y el segundo para la imaginaria en sí y la retabística.

Así pues, intentamos presentar aquí, aunando los datos que ya se conocen con los que hemos podido obtener en los protocolos notariales de Granada –no muchos por cierto al estar bastante mermados por el voraz incendio que sufrieron a finales del siglo pasado–, las primeras etapas de la trayectoria humana y profesional de estos dos singulares artistas del arte andaluz. Etapas que coinciden además con ese momento estéticamente tan sutil y delicado como fue la transición del manierismo, de ascendencia italiana, al naturalismo, de filiación española. Artistas, finalmente, cuya vinculación con la tierra que les vio nacer, y al menos en el caso de Pedro mientras viva su padre –falleció en 1598– fue bastante normal y frecuente².

2.- PEDRO RAXIS.

2.1.- Su infancia y adolescencia.

Ya en anteriores ocasiones pudimos demostrar que Pedro nació en Alcalá la Real, concretamente en 1555, siendo bautizado el 16 de febrero de tal año, en la Parroquia de Santo Domingo de Silos³.

Hijo de Francisca Serrano y de Melchor Raxis –el segundogénito de Pedro Raxis Sardo, el Viejo, y de Catalina González– poco po-

demos decir de los primeros años de su vida. Evidentemente desde su más corta edad entraría en contacto con el mundo de la pintura, de la imaginería y de la retablistica a través del taller familiar, donde, bajo la dirección de su abuelo, trabajaban, además de su padre, sus otros tíos, a saber: Pedro, Nicolás, Miguel y Pablo –éste tan sólo seis años mayor que él y el único que castellanizó el apellido italiano–.

Allí conocería a los Martínez Montañés –padre e hijo–; al entallador Jusepe de Burgos; al pintor Francisco Hernández, que estaba casado con una hermana de su abuela paterna; al también pintor Rodrigo de Figueroa, etc. Quienes concurrirían a tan prolífico taller no sólo para conocer los trabajos que en él se realizaban sino también para ilustrarse, repasando una y otra vez, esa gran cantidad de libros y material gráfico que sobre estas mismas materias había traído de la misma Roma su tío Miguel –el noveno hijo de Pedro Raxis, el Viejo, y de Catalina González– cuando, en 1567, acompañando a su padre, viajaron a la ciudad de Cagliari, en Cerdeña, a recoger la herencia de varios familiares difuntos.

Los padres vivían en la alcaláina calle Real, junto a las casas del abuelo y además de Pedro, que al igual que su padre fue también el segundogénito de la familia, tuvieron en total diez hijos: cinco hembras y otros tantos varones. De éstos, además de nuestro artista, siguieron la tradición familiar del cultivo de las artes plásticas otros dos: Gaspar, quien nació en 1561 y se estableció en Sevilla, tras un período de formación en Granada, triunfando como pintor de imaginería y Melchor, nacido en 1561, fue el único que al menos hasta principios del siglo XVII siguió viviendo en Alcalá la Real. A partir de 1603, aproximadamente, desaparece de los protocolos

notariales por lo que pensamos que pudo emigrar a Nueva España, convirtiéndose en el punto de arranque de los Rojas mexicanos –extensa y dilatada familia de escultores y entalladores que ejercieron su actividad a lo largo de los siglos XVII y XVIII, primero en la Capital del Virreinato y posteriormente en Querétaro⁴.

Respecto a su formación se nos plantea un interrogante, ya que no sabemos si Pedro Raxis, aparte de las múltiples enseñanzas que recibiera en el taller familiar, llegó a completar su aprendizaje con otro maestro foráneo. Planteamos este supuesto dado que, aunque en anteriores ocasiones hemos demostrado que el susodicho taller familiar era polifacético en su producción: imágenes, pinturas, retablos, iluminación de libros –miniaturas–, túmulos funerarios, etc.; sin embargo, parece casi una constante en esta familia el que sus miembros completaran su formación con algún conocido maestro del entorno geográfico. Así, por ejemplo, sabemos que su tío del mismo nombre y apellido estuvo algunos años de aprendiz en Jaén con Antonio Sánchez Ceria. E, igualmente, sabemos que su padre se encargó de que sus otros dos hijos dedicados a las artes completaran su formación fuera del taller familiar. Así, en 1580, le da plenos poderes a nuestro artista, ya establecido profesionalmente en Granada, para que en esta ciudad ponga a su hermano Gaspar de aprendiz de "ensanblador y dibuxador" con quien le parezca más oportuno⁵. Y tres años después pone al segundo de sus hijos –a Melchor– de aprendiz en Jaén con Sebastián de Solís, el gran escultor del manierismo jiennense⁶.

Si el padre puso especial empeño en que estos dos hijos coronaran su aprendizaje profesional en el taller de un renombrado maestro, lógicamente hemos de pensar que igual interés tendría con Pedro. Planteadas así

las cosas, una posible solución a este interrogante puede estar en la figura de Juan de Orihuela, su futuro suegro. Un pintor y dorador granadino, aún bastante desconocido, pero que desarrolló una fecunda actividad en las décadas centrales del siglo XVI.

2.2.- Su etapa granadina.

Sea lo que fuere, lo cierto, según el profesor Gómez-Moreno Calera, es que para 1579, con 24 años de edad, ya estaba en Granada, pues en tal año se hacía cargo de ciertas obligaciones contraídas por su difunto suegro, a la par que su viuda, Isabel de Lendínez, le daba plenos poderes para que cobrase seis doseles de guadamecí que aún le adeudaban a su difunto marido⁷.

Asimismo, para tal año, siendo feligrés de la desaparecida parroquia de San Gil, ya estaba casado con Melchora Marín, su primera mujer (casó en segundas nupcias, en 1608, con Rafaela de los Reyes), con la que tuvo al menos tres hijos, que, como hemos anticipado, también se dedicarían a las artes plásticas, a saber: Felipe, Bartolomé y Pedro, nacidos en 1586, 1592 y 1599, respectivamente.

Por el testamento de su padre —Melchor Raxis—, otorgado en 1596, sabemos que Pedro al casar no llevó dote alguna, no así su mujer, Melchora Marín, quien aportó ciertos bienes al matrimonio. Aunque a punto estuvieron de perderlos ya que la Justicia, a petición de Sabina de Perales, viuda del batidor de oro Juan de Rojas, se los incautó a fin de sufragar con ellos una deuda de 76 ducados que, por ciertas cantidades de oro, su suegro, Juan de Orihuela, le había dejado sin pagar. Por lo que nuestro artista para evitarlo se comprometió, el 24 de enero de 1581, con la

citada Sabina de Peralta a abonarle tal cantidad en el plazo de dos años⁸.

Uno de sus primeros trabajos de envergadura, aparte de varios doseles de guadamecí que hizo para distintas iglesias de la diócesis, fue terminar, juntamente con el pintor y dorador Ginés López, el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba.

Con esto se completaba uno de los más hermosos retablos que de la antigua jurisdicción abacial nos ha llegado a la actualidad, cuya arquitectura e imaginería ya llevaba algún tiempo hecha, muy probablemente en el vecino taller alcalafino de su familia. Pues no olvidemos que el sochantre de esta iglesia era el clérigo alcalafino Gaspar Ragis⁹. El primogénito de Pedro Raxis, el Viejo, y por lo tanto tío carnal de nuestro pintor.

Este encargo, que en resumen consistiría en dorar y policromar su imaginería y su arquitectura y en pintar unos cuadros para completar su iconografía, presupone que Pedro Raxis, aparte de las presiones que pudiera ejercer su tío Gaspar a la fábrica de esta parroquia para que se le encomendase tal misión, valorada en 1.800 ducados, tendría que ser, ya para estas fechas, un hombre de reconocido prestigio y con algunas realizaciones de envergadura¹⁰.

Una de ellas hubo de ser la que hizo en un retablo del primitivo Hospital de San Juan de Dios de Granada. El mismo Pedro nos da la noticia el día 2 de agosto de 1583, cuando estando en Alcalá la Real, a donde había venido haciendo un descanso en su trabajo del citado retablo de Priego de Córdoba, le daba plenos poderes a D. Luis Páez de Acuña, contador mayor del Arzobispado de Granada, para que pudiese cobrar del administrador del susodicho hospital y del prior y frailes del convento de San Jerónimo los maravedís que

aún se le adeudaban de "...dorar, pintar y estofar..." un retablo que se había hecho para el mencionado centro hospitalario¹¹.

No será ésta la única ocasión en que nos lo encontremos en Alcalá la Real, ya que, como dijimos, mientras el padre vivió, vino aquí con cierta asiduidad. Además el padre sentía por él especial predilección. Y buena prueba de ello es que le encomendase, como se dijo, la tutelaje y el aprendizaje de su hermano Gaspar, además de nombrarlo uno de sus albaceas testamentarios.

Evidentemente, Pedro se había hecho merecedor de tal predilección, puesto que en numerosas ocasiones le había socorrido de muy distintas maneras. Así, por ejemplo, sabemos, igualmente por el testamento paterno, que Pedro había ayudado a su padre a lo largo de los últimos años de su vida con 40 fanegas de trigo y diversas cantidades de dinero, por lo que el padre pedía que se le abonasen.

Dejando al margen estas y otras cuestiones de tipo extraartístico, podemos afirmar que es a partir de 1585 cuando su taller se verá sumamente solicitado por parroquias, cofradías, conventos, particulares, etc., quienes, fieles a las directrices emanadas del Concilio de Trento, intentaban afanosamente amueblar sus espacios religiosos con los más variados objetos de culto.

Incluso su actividad, enormemente fecunda tanto en calidad como en cantidad, no sólo llegó a Granada y a su diócesis, sino que rebasó con creces este ámbito geográfico.

Así hoy sabemos que intervino, junto con el pintor Gabriel Rosales, hacia 1586, en el Hospital de Santiago de Ubeda, concretamente en las pinturas de las bóvedas de su iglesia y en las de su desaparecido retablo¹². Igualmente también intervino en los frescos de las bóvedas de la nave central de la iglesia

parroquial de Villacarrillo¹³ y en el retablo principal, hoy perdido, de la iglesia de Santa María la Mayor de Alcaudete¹⁴. Incluso sospechamos que pudo intervenir también en los frescos de factura manierista e iconográficamente destinados a exaltar a la Corona, que adornan la bóveda de la grandiosa escalera del citado hospital ubetense.

Tales encargos, evidentemente, le obligarían a pasar largas temporadas fuera de Granada, por tal razón no nos aparece con mucha frecuencia en los protocolos notariales granadinos de estas fechas, aunque no debemos olvidar, como ya advertimos en su momento, que tales fondos, por el incendio que sufrieron a finales de la pasada centuria, están bastante mermados.

No obstante, a partir de este momento no vamos a cansar al lector con una explicación detallada de todos sus trabajos hasta ahora conocidos; simplemente nos limitaremos a reseñarlos siguiendo al Profesor Gómez-Moreno Calera¹⁵. De esta manera podremos centrar nuestra atención en demostrar su participación en otros, o totalmente desconocidos hasta ahora o que si bien se sospechaba su intervención en ellos, tal supuesto no estaba probado documentalmente.

Así pues, dentro de los conocidos y en Granada capital, tenemos: En 1586 estofa una imagen de San Gil para su iglesia, hoy en la de Santa Ana; dos años después contrata la pintura y estofado del primitivo retablo de Ntra. Sra. de la Antigua de la catedral; en 1592 pinta el cuadro de los Santos Cosme y Damián para el convento de los Mártires, de carmelitas descalzos, hoy en el Museo de Bellas Artes, no siendo ésta la única ocasión en que trabajó para este convento y finalmente, en 1594, policroma el crucificado tallado por su tío Pablo de Rojas para la catedral.

Dentro de los segundos, es decir, como trabajos totalmente desconocidos hasta ahora, aparte de su intervención en el citado retablo del primitivo Hospital de San Juan de Dios, tenemos los siguientes:

a) El 25 de agosto de 1588, figurando ahora como feligrés de la Parroquia de Santiago, la misma de su tío Pablo de Rojas, se comprometía con el pintor Francisco Jimeno a pintar por 50 ducados un cuadro—óleo sobre tabla— para el día 8 de octubre con la imagen de Nuestra Señora y un clérigo arrodillado a sus pies¹⁶. Tal cuadro lo había contratado el citado Francisco Jimeno con D. Pedro Guerrero, tesorero de la catedral, pero, como estaba imposibilitado de un brazo, le traspasaba el encargo a nuestro artista.

No tendría el tal Francisco Jimeno muy inútil el brazo ya que, acto seguido, se obligaba a hacerle a Pedro Raxis "una yluminaçion en pergamino", es decir una miniatura de 8 dedos de alto por otros tantos de ancho—un cuadrado de 14,4 centímetros de lado— representando "la inposiçion de la casulla al Sr. San Ildefonso". Como a cuenta de su trabajo había recibido 20 ducados y esta miniatura se valoraba en 17, por tal razón, se obligaba con Pedro Raxis a entregarle el trabajo acabado y los 3 ducados de diferencia también para el 8 de octubre¹⁷.

b) Al hablar del cuadro de los Santos Cosme y Damián del convento de los Mártires anticipábamos que Pedro Raxis trabajó para él, al menos, en otra ocasión. Esta tuvo que ser muy a finales de siglo y consistió en pintar, dorar y estofar un sagrario para el mismo y en hacer otro tanto en una imagen de la Virgen del cercano y poco conocido convento del Desierto del Monte Carmelo¹⁸, importando ambos trabajos 900 reales—700 el sagrario y 200 la imagen—.

Conocemos estos datos porque, ante la precaria situación económica de los frailes, d^o Bernardina de Velasco, en cumplimiento de una manda testamentaria de su difunto marido que disponía dedicar hasta 100 ducados de su herencia a obras de caridad, le traspasó, el 17 de junio de 1597, a nuestro artista a cuenta de dicha deuda un haza que su marido tenía en el Camino de la Zubia, valorada en 600 reales¹⁹.

Por último, dentro del tercer grupo, es decir, obras que tradicionalmente se le venían atribuyendo, tenemos documentada una de gran interés. Se trata en concreto de la decoración, en unión con Blas de Ledesma y Diego Domedel, de la media naranja que corona la monumental escalera imperial del Monasterio de Santa Cruz la Real, en Granada, perteneciente a los dominicos²⁰.

Por estas fechas, las postrimerías del quinientos, Pedro Raxis se encontraría en su plena madurez profesional y su taller sería uno de los más solicitados de todo este entorno artístico, lo que se acentuaría desde el momento en que se produjera la incorporación al mismo de sus tres hijos que siguieron sus huellas profesionales. Esto le permitirá al padre, entre otras muchas cosas, poder concurrir a numerosas subastas de obras de arte pujando a la baja. Sin embargo, esto ya sale fuera de los límites cronológicos que hemos establecido en el principio.

3.— PABLO DE ROJAS.

A priori, debemos advertir que el hecho de estudiar a Pablo de Rojas—maestro de Martínez Montañés y cultivador de un gran número de tipos iconográficos de la imaginería religiosa barroca andaluza— en segundo lugar, aunque

somos conscientes de que era mayor en edad que su sobrino, no significa menoscabo alguno para su figura. Es más, muy al contrario, en nuestra labor investigadora siempre sentimos por él una especial predilección, dada la gran penumbra que, durante siglos, ha envuelto no sólo su trayectoria humana sino incluso profesional. Además, por fortuna, de Pablo de Rojas poseemos más documentación totalmente inédita por lo que su estudio se nos ofrece mucho más atractivo y novedoso.

3.1.— Breve semblanza biográfica.

Igualmente también ha quedado demostrado que Pablo de Rojas nació en Alcalá la Real, concretamente en 1549, siendo el décimo hijo de Pedro Raxis Sardo, el Viejo, y de Catalina González²¹.

De su infancia y adolescencia poco podemos decir, salvo las generalidades que ya hemos señalado para su sobrino Pedro. A saber, su temprana vinculación con el fecundo taller familiar donde aprendería a andar entre garlopas, gubias, limatones, pinceles o bastidores.

Pocas veces nos aparece en la documentación familiar y cuando figura lo es por razones ajenas al arte. Así, por ejemplo, en el primer testamento paterno, otorgado en 1567, poco antes de marchar con sus hijos Miguel y Juan a Italia, se le menciona como Pablo de Rojas²². Mientras en el segundo y último, otorgado en 1581, ya aparece con el apellido italiano castellanizado²³.

Por el primer testamento de su hermano Miguel (quien llegó a ser también un excepcional artista, logrando reunir una gran fortuna que, al morir soltero, repartió por un segundo testamento entre sus hermanos y sobrinos,

excluyendo a Pablo) sabemos que nuestro escultor renunció a su parte de la herencia paterna—unas casas en la alcaína calle Real—en su favor a cambio de 25 ducados y medio²⁴.

Hoy tal noticia, dada por Miguel, nos viene confirmada por el mismo Pablo de Rojas, quien, el 7 de julio de 1581, tras afirmar que era vecino de la parroquia granadina de Santiago, se expresaba en los mismos términos²⁵.

Así pues, dejando al margen quien fuera, en última instancia, su más inmediato y cercano maestro (la figura de Rodrigo Moreno, de la que se ha hablado tradicionalmente, sigue siendo documentalente aún un enigma), lo realmente cierto es que para tal fecha—7 de julio de 1581—, con 32 años de edad, ya estaba establecido en Granada, concretamente, como se ha dicho, en la céntrica parroquia de Santiago.

Aquí tenía su casa y su taller, que ampliaría con unas tiendas que, lindantes con su vivienda, le traspasaría con anterioridad a 1589, el clérigo Melchor de Illescas, rector del Hospital de la Caridad. Mas, como sobre dichas tiendas gravitaba un censo anual de 1.800 maravedís pagaderos a D^a Ana de Bazan, viuda, vecina de Coín, en Málaga, el 7 de febrero de ese año nuestro escultor se comprometía a abonárselos en esa localidad malagueña y a razón de un tercio cada cuatro meses²⁶.

Sería aquí, en este taller de la Parroquia de Santiago, donde tendría, durante los primeros años de la década de los ochenta, como aprendiz a su paisano Juan Martínez Montañés. Surgiendo entre ambos una amistad que no quedaría interrumpida con la marcha de Montañés a Sevilla, sino que cuando éste volviera a Granada, en más de una ocasión²⁷ a visitar a sus ancianos padres—Juan Martínez

Montañés, bordador y Marta González, a quienes tenemos documentados en esta ciudad hasta bien entrado el siglo XVII—, aprovecharía el momento para conocer las inquietudes artísticas y los trabajos de su amigo, paisano y sobre todo maestro. Esto es algo que nunca olvidó Montañés y prueba de ello es que, en 1620, cuando ya hacía varios años de la muerte en Granada de Rojas, el mismo Montañés, contando con 52 años de edad y estando en su plenitud profesional, afirmará—suponemos que con honda emoción como suele suceder en estos casos— que su maestro había sido Pablo de Rojas²⁸.

No creemos que cambiara de domicilio al menos durante el tiempo que lo tenemos documentando. Su óbito tuvo que producirse con anterioridad al 8 de octubre de 1611, pues en tal fecha sus sobrinos, avecindados en Alcalá la Real, es decir los hijos de sus hermanos Melchor y Nicolás, tras afirmar que su tío Pablo de Rojas había muerto en Granada sin descendencia, autorizaban por separado (los de Melchor por un lado y los de Nicolás por otro) a uno de ellos para que se personase en Granada y con su viuda D^a Ana de Aguilar, asistiera al inventario y partición de sus bienes²⁹. Precisamente por el testamento de un hijo de Nicolás, llamado también Pablo de Rojas como su tío, sabemos que cada sobrino heredó 50 ducados³⁰.

Respecto a su actividad fundamental, dentro del campo de las artes plásticas, podemos afirmar con toda seguridad que, si en el caso de sus hermanos Melchor, Pedro, Nicolás y Miguel, a los que en otras ocasiones hemos llamado "los alcañinos" por haber permanecido casi toda su vida en esta localidad, había alguna duda; en su caso está muy claro. Pablo de Rojas sería sólo y exclusivamente escultor y retablista, así, excepto un

encargo de todo menor: una cruz procesional de madera, en todos sus contratos se obligaba a entregar en blanco tanto las imágenes como los retablos.

Por último dentro de esta breve semblanza biográfica, debemos señalar su vinculación a una actividad económica que tuvo tanto arraigo y éxito en Granada como fue el cultivo de la seda. Así, por ejemplo, el 22 de agosto de 1582, el hilador de seda, Diego de la Chica, se comprometía a pagarle 3.698 reales por 1.138 onzas de seda en mazo que le había comprado³¹.

3.2.— Su producción artística.

Al igual que hemos hecho con su sobrino Pedro Raxis, presentaremos en primer lugar, siguiendo igualmente al Profesor Gómez-Moreno Calera, una breve relación de obras cuya paternidad no ofrece duda³². En segundo lugar, probamos documentalmente otra tradicionalmente tenida como suya y en tercer lugar, siendo sin duda lo más importante, ofrecemos otras totalmente nuevas y desconocidas, aunque en la actualidad o se han perdido o resulta muy difícil su localización por haber desaparecido su primitivo emplazamiento.

Dentro de las primeras tenemos que, en 1582, realizó unas andas de madera y una caja del mismo material para la iglesia de Illora. A finales de esa misma década colaboró con otros artistas—entre ellos, como se dijo, con su sobrino Pedro— en el desaparecido retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral. A comienzos de la siguiente década haría el crucificado de este mismo lugar y en 1599 talló unas imágenes para el Sacromonte.

En el segundo caso propuesto (obras aunque sin documentar tenidas como suyas),



Granada. Basílica de las Angustias.
Nazareno. Hojas.

sabíamos que hacia 1586 hizo una imagen de Jesús Nazareno para la Cofradía de la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, establecida en la iglesia del convento granadino, también desaparecido, de la Trinidad. Talla que seguía muy de cerca a otra del mismo tema hecha con anterioridad para la iglesia de las Angustias³³.

Tales supuestos hoy los podemos probar documentalmente, así pues, el 15 de enero de ese año, Pablo de Rojas se comprometía con el dorador Jerónimo de Salamanca y con Pedro de Morales, prioste y mayordomo, respectivamente, de la citada hermandad, a darles acabada de madera de pino y para la primera semana de cuaresma de ese año

"...una hechura de Cristo del paso de la cruz a cuestras... sin cruz ni tornillos ni colores ni pintura..."; especificándose a continuación que "...a de ser del mismo tamaño y hechura y obra quel paso de la misma significación questa en la yglesia de Nuestra Señora de las Angustias..." Por su parte los representantes de la hermandad se obligaban a pagarle, por su trabajo y por la madera empleada, 15 ducados³⁴.

En tercer lugar, como trabajos hasta ahora totalmente desconocidos y siguiendo un riguroso orden cronológico, tenemos documentados los siguientes:

a) Con anterioridad al 7 de marzo de 1583 había realizado un retablo para la capilla que el contador, D. Antonio Terrados, tenía en la iglesia del convento granadino de la Merced; pues en tal fecha lo autorizaba a cobrar, a cuenta del susodicho retablo, 100 ducados que le debía Antonio de Lebrija del alquiler de unas casas que le tenía arrendadas. Por su parte Pablo de Rojas, en este mismo documento, reconocía tener recibidos otros 100 ducados más por tal concepto³⁵.

b) El segundo trabajo aunque lo podemos considerar de tono menor no por ello carece de importancia y originalidad. Se trata, en concreto, de la obligación que contrajo, el 27 de septiembre de 1588, con el mercader Jusepe López de Santiago por la cual se comprometía a hacerle, para finales de noviembre, una cruz de madera para manga y un cetro del mismo material. Por todo ello recibiría 211 reales, dándole el comitente en concepto de adelanto 88. Por lo que respecta a la cruz, ésta llevaría por delante un Cristo crucificado y a sus pies una calavera con sus huesos; por detrás otro Cristo, pero ahora sentado bajo un arco representando el Juicio Final. Más abajo, en la manzana o nudo, irían cuatro ánimas de me-

dio relieve en sus respectivos encajamientos; en los cuatro ángulos, que forman los brazos de la cruz, pondría remates con sus cartones y en los extremos o cabos de los mencionados brazos se repetiría el mismo motivo.

El cetro por su parte tendría el varal torneado y en su coronación cuatro calaveras —una por cada lado— con sus respectivos huesos³⁶.

Por la descripción que acabamos de hacer se puede deducir que tal encargo (una cruz procesional y un cetro), aunque proceda de una persona muy concreta, sería en última instancia para el servicio de una cofradía de Animas o Penitencial de Semana Santa. Tipos ambos de hermandades que a partir del Concilio de Trento van a tener un enorme arraigo y difusión en nuestro país.

No termina aquí la documentación relativa a este encargo, ya que en el mismo contrato se especificaba que "...todo irá dorado o de colores o encarnado o estofado según convenga...". Es esta la única ocasión en que nuestro escultor incluyó tales labores en un contrato. Aunque tal vez lo haría pensando encomendárselas posteriormente a cualquier artista, amigo suyo, experto en tales cuestiones.

Por último y con el fin de completar la cruz procesional, el mismo día —el 27 de septiembre de 1588— el susodicho mercader, Jusepe López de Santiago, contrataba por 250 reales la manga de la cruz al bordador granadino Alonso de Molina, figurando como testigo en este contrato Pablo de Rojas³⁷.

c) El siguiente encargo reviste especial interés y no sólo porque en sí lleve aparejados dos trabajos totalmente distintos (un retablo y unas imágenes sueltas), sino también porque al ser el comitente o patrono un hombre vinculado al mundo del derecho, a saber D.



Granada. Parroquia del Corpus Cristi.
S. Juan Bautista.

Rojas, escultor. Raxis, ¿estofador?

Diego López de Dueñas, escribano del crimen, se registran en el contrato minuciosamente todos los pormenores externos del trabajo, tales como: tipos de maderas a emplear, fecha de la entrega del trabajo, penas en caso de no cumplirse, nombramiento de tasadores, etc. Mientras que nos resulta mucho más difícil el poder formarnos una cabal idea de su configuración, en especial del retablo ya que, aunque sabemos que lo diseñó nuestro artista, lo hizo en un papel aparte que no se incorporó al registro notarial en cuestión. No obstante, extrapolando las distintas noticias que se nos ofrece, podemos obtener una noción bastante aproximada del mismo.



Granada. Parroquia de S. Pedro y S. Pablo.
S. Pedro
Rojas, escultor. *Flaxis, ¿estofador?*

Así pues, el 24 de mayo de 1596, Pablo de Rojas, se concertaba con el mencionado escribano y con Fray Juan de los Reyes, procurador del desaparecido convento de Mínimos de Nuestra Señora de la Victoria a realizar para la capilla que el primero tenía en la iglesia de este convento dos imágenes —una de San Juan Evangelista y otra de la Virgen— y un retablo³⁸.

Las tallas serían para ponerlas junto a un crucificado que el comitente tenía en esta capilla —con lo que conseguiría un calvario completo— y el retablo constaría de un banco, un amplio cuerpo central, donde iría la pieza iconográfica más sobresaliente del mismo, a

saber la Salutación del Angel a Nuestra Señora —la Anunciación—, flanqueando este espacio irían un par de columnas a cada lado; sobre ellas, y en bulto redondo, a un lado la Fe y al otro la Caridad. En el centro de la cornisa, que remataría este amplio cuerpo central, se haría un pequeño recuadro para poner la Ascensión de Cristo a los cielos y, finalmente, en el frontispicio que lo coronaba pondría, como era tradicional, el Padre Eterno.

Vemos pues que se trata de un sencillo retablo compuesto de banco, una sola calle y piso, flanqueado por un par de columnas a cada lado, donde, desde el punto de vista iconográfico nos encontramos representados el primer y último momento de la vida terrenal de Cristo, así como las dos virtudes teologales más ensalzadas en su predicación. Y un simple ático por coronación.

Ambos trabajos, que serían de madera de pino seca, enjuta y limpia de nudos —a fin de que se pudiera policromar en su momento con facilidad—, los haría en el plazo de nueve meses, comenzando a contarse desde el momento en que el comitente le diese 50 ducados en concepto de anticipo —lo que tuvo lugar, según una nota marginal que aparece en dicho documento, el día 27 de julio de ese mismo año—. Igualmente, el susodicho Diego López de Dueñas se comprometía a darle otros tantos ducados para finales de septiembre y la misma cantidad para finales de enero del año siguiente (1597).

Si hasta aquí todas las condiciones creemos que están dentro del contexto de la época, a continuación exponemos algunas relacionadas con el retablo que responden, en nuestra opinión, a la especial formación jurídica del contratante. Así pues, una vez acabado el trabajo en blanco, Pablo de Rojas lo habría de armar en su casa a fin de que cuatro maestros

expertos en este arte —dos por cada una de las partes— dictaminaran: en primer lugar si se había hecho conforme a las trazas y condiciones establecidas de antemano; en segundo lugar fijarían su precio definitivo y por último evaluarían lo que, una vez que estuviese dorado, pintado y estofado, pues tales labores no corrían a cargo de Pablo de Rojas, costaría ensamblarlo en su emplazamiento definitivo. Esta última cantidad, el comitente la depositaría en el citado convento para que se la pagasen a Pablo de Rojas una vez que hubiese cumplido este último requisito, que sí era de su incumbencia.

Entre otras condiciones también se estipulaba que si el importe total del retablo —una vez incluido, incluso, el precio del ensamblaje— superaba los 150 ducados que Pablo de Rojas ya tenía recibidos de Diego López de Dueñas, éste se obligaba a pagarle la diferencia, pero si era al revés nuestro artista le devolvería la demasía cobrada. Acordaban igualmente que la Justicia nombrase a los tasadores si alguna de las dos partes no lo hiciese y, finalmente, convenían que si no hubiese acuerdo entre los tasadores, ambas partes, al unísono, elegirían a otro y lo que los cinco decidieran por mayoría ellos lo darían por bueno.

d) El último trabajo que presentamos ofrece también un gran interés por un doble motivo: primero, porque es un encargo para fuera de la diócesis granadina, concretamente unas imágenes para la localidad de Dalías, en Almería, lo que nos demuestra que su fama ya había llegado a estas tierras y en segundo, porque nos confirman y ratifican en la idea de que Pablo de Rojas fue ante todo y sobre todo escultor. Puesto que, una vez contratadas las tallas, el pintor Francisco Ruiz, avecindado en la Alhambra, se comprometía a policromarlas³⁹.



*Granada. Parroquia de S. Pedro y S. Pablo.
S. Juan Evangelista.
Rojas, escultor. Raxis, ¿estofador?*

Así pues, el 22 de septiembre de 1596, nuestro artista se concertaba con Gonzalo de Castañeda, beneficiado de la iglesia de Dalías, y con Alonso de Córdoba y Pedro de la Haya, alcalde ordinario y regidor, respectivamente, de esa localidad, a esculpir, para finales de febrero del año entrante y por 47 ducados, tres imágenes en blanco de madera de pino seca, limpia y sin nudos. Una de San Felipe y otra de Santiago Apóstol con cinco cuartas de alto —1,04 metros— y la tercera de Nuestra Señora de la Concepción "...a de ser plegadas las manos... con sus rayos alrededor... y de seys cuartas y media de alto..." (1,35 metros). Por su parte los comitentes se obligaban

a darle 20 ducados, en concepto de adelanto, para finales de octubre y los 27 restantes cuando tuviese terminado el trabajo.

Acto seguido, como se ha anticipado, el pintor Francisco Ruiz se comprometía con los tres vecinos de Dalías a que, si se le entregaban las tres imágenes en blanco para el último día de febrero –de 1597–, el "... las pintara todas doradas y grabadas de los colores que a cada una convenga... para veinte y cinco de abril... de manera que se puedan llevar a la dicha villa... para primero de mayo...". Por su trabajo se le abonarían 33 ducados, comprometiéndose los contratantes a darle 15 para finales de octubre, igual que a Pablo de Rojas, y el resto cuando concluyese su labor.

Finalmente debemos hacernos eco aquí de una noticia que, aunque no haga referencia a alguna obra contratada, sin embargo nos pone de manifiesto el enorme prestigio que para finales del quinientos ya había alcanzado Pablo de Rojas en su medio socio-profesional, pues de otro modo no se entiende el que se le encomendase la tarea de supervisar y tasar el escudo de las armas reales y los dos medallones con los trabajos de Hércules que, para la fachada occidental del Palacio de Carlos V, había labrado, en 1591, Andrés de

Ocampo, abonándosele a nuestro artista por este cometido, el 7 de septiembre de ese mismo año, la cantidad de 136 maravedís⁴⁰.

4.- CONCLUSION.

A través de este sencillo trabajo hemos intentado ofrecer una visión, lo más aproximada posible, de las primeras etapas de la vida de Pedro de Raxis y de su tío Pablo de Rojas.

Esperemos que no pase mucho tiempo en que por fin se acometa, bien por nosotros mismos o por otros estudiosos del arte granadino, la urgente y necesaria tarea de elaborar una detallada monografía de estos artistas, haciéndose, claro está, especial hincapié en el segundo. Y no sólo por la enorme difusión que su arte y sus ideas tuvieron en su medio artístico, sino también por la posible repercusión que, a través de su genial discípulo, Juan Martínez Montañés, pudieran tener en la escuela sevillana e, incluso, en el mundo hispanoamericano. Mientras en el caso de su sobrino habría que analizar con todo detalle su trayectoria como pintor, ya que ha sido, hasta ahora, la menos estudiada.

NOTAS

(1) Esta última faceta ha sido detenidamente estudiada por SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada. Universidad, 1971. Págs., 113 y ss.

artículo: "*Los Raxis singular familia de artistas del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas*". Madrid. Archivo Español de Arte. Núm. 238. 1987. Págs. 167-177.

(2) Para más datos sobre esta familia véase mi

(3) *Ibidem*. Pág. 177.

- (4) De no ser Melchor el que emigró a Nueva España, puede ser que fuera su tío Juan Raxis. El último de los hijos de Pedro Raxis, el Viejo, quien, a partir de 1567, en toda la documentación familiar siempre figura como ausente. Por desgracia los Catálogos de Pasajeros a Indias publicados hasta ahora no nos ayudan en nada a solventar este problema.
- (5) A.H.P.J. (Archivo Histórico Provincial de Jaén). Leg., 4675 Folios, 247-247 v^o.
- (6) A.H.P.J. Leg., 4782. Folios, 157-157 v^o.
- (7) Primer volumen de su Tesis Doctoral. Defendida el 12 de septiembre de 1987. Pág., 457. (Aunque se publicó, en parte, en 1989 por la Universidad de Granada con el título: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*. Nosotros en todo momento nos referiremos al primer trabajo señalado por ser mucho más completo.
- (8) A.N.Gr. (Archivo Notarial de Granada). Leg., 232. Folios, 48-48 v^o.
- (9) Respecto al apellido italiano Raxis, en la documentación normalmente aparece con esta grafía, aunque en algunos momentos aparece Ragis o Rages.
- (10) El contrato íntegro lo publicó D. Manuel PELÁEZ DEL ROSAL, "El retablo del altar mayor de la Parroquia de la Asunción". Priego de Córdoba. Rvt^a. Adarve. 1976. 4 págs.
- (11) A.H.P.J. Leg., 4676. Folios, 92 v^o- 93.
- (12) MORENO MENDOZA, A. Úbeda. *Guía histórico artística de la Ciudad*. Sevilla. Ayuntamiento de Úbeda. 1985. Pág., 183.
- (13) PÉREZ LOZANO, M. "Pinturas de Pedro Raxis en la Asunción de Villacarrillo". Córdoba. Rvt^a Apotheca. Núm., 5. 1985. Págs., 79-87.
- (14) Una buena descripción de este retablo la podemos encontrar en MADOZ, P. *Diccionario geográfico estadístico de España y sus posesiones de ultramar*. 15 volúmenes. Madrid. Establecimiento tipográfico literario universal. 1845-1850. Vol. I. Pág., 434.
- (15) Ver nota séptima. Págs., 453-458.
- (16) Suprimida esta parroquia en el siglo pasado, en la actualidad es la capilla del Servicio Doméstico.
- (17) A.N.Gr. Leg., 271. Folios, 1290-1291 v^o.
- (18) Para más información sobre este monasterio véase: BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. *Historia eclesiástica de Granada*. Granada. Edición facsímil de la Universidad y de la Editorial D. Quijote. 1989. Págs., 263-264.
- (19) A.N.Gr. Leg., 330. Folios, 800-802.
- (20) A.N.Gr. Leg., 328. Folios, 653-654 v^o.
- (21) MARTIN ROSALES, F. "Pablo de Rojas. Imaginero alcalaíno". Alcalá la Real, en "A la Patrona...". 1985. Págs. 963-965.
- (22) A.H.P.J. Leg. 4681. Folios, 28-30.
- (23) A.H.P.J. Leg., 4781. Folios, 18-21.
- (24) A.H.P.J. Leg., 4787. Folios, 379-385.
- (25) A.N.Gr. Leg., 234. Folios, 295-296.
- (26) A.N.Gr. Leg., 279. Folios, 38-38 v^o.
- (27) Una de ellas fue en julio de 1601 para asistir a la boda de su hermana Catalina, que casó con Baltasar de Avila, bordador, contribuyendo Montañés a la dote matrimonial que le dieron sus padres con 200 ducados en dineros. A.N.Gr. Leg., 354. Folios, 993-996.
- (28) PACHECO, F. *El Arte de la Pintura*. Sevilla. 1649. Edición, introducción y notas de Bue-

naventura Bassegoda i Hugás. Edit. Cátedra. Madrid, 1990. Pág. 725.

(29) A.H.P.J. Leg., 4840. Folios, 196-196 vr^o y 197-197 vr^o.

(30) A.H.P.J. Leg. 4871. Folios, 468-471.

(31) A.N.Gr. Leg., 329. Folios, 591 vr^o.-592.

(32) Ver nota séptima, págs., 469-70.

(33) *Ibidem*, Pág., 469.

(34) A.N.Gr. Leg., 262. Folios, 7-8.

(35) A.N.Gr. Leg., 246. Folios, 233 vr^o.-236 vr^o.

(36) A.N.Gr. Leg., 274. La numeración está perdida por la humedad.

(37) *Ibidem*. Sucede igual con la numeración de estos folios.

(38) A.N.Gr. Leg., 319. Folios, 609-612.

(39) A.N.Gr. Leg., 319. Folios, 1391-1392.

(40) A.AI. (Archivo de la Alhambra). Leg., 51.1. Esta noticia me ha sido generosamente facilitada por el Prof. Dr. D. Rafael López Guzmán.

A PROPÓSITO DE LA RESTITUCIÓN DE UNAS GUIRNALDAS A JUAN JOSÉ DEL CARPIO

Fernando QUILES

La limpieza a que han sido sometidos muy recientemente los dos cuadros de guirnaldas —una con San Nicolás de Bari y la otra con la Virgen y el Niño— del Museo de Bellas Artes de Sevilla¹, ha puesto al descubierto sendas firmas, idénticas, orillando las orlas florales: "Carpio". Ello me va a permitir restituirlos a su verdadero autor, Juan José del Carpio, un interesante y poco conocido maestro activo en Sevilla durante el último cuarto del siglo XVII y la primera década del siguiente. Las firmas están muy claras y evidentemente pertenecen al mencionado pintor. Con el mismo apellido sólo conozco a otro artífice más joven, José Francisco, quien está lejos de ser el autor de dichas obras, al nacer en torno a 1682².

Hoy por hoy Juan José del Carpio pasa por ser un maestro secundario de la escuela sevillana, de cuyo arte apenas hay testimonios, lo que inevitablemente le posterga a esa mediocre posición. No obstante, he de decir en su favor que su obra si bien no genial al menos posee cierto atractivo y originalidad. Aprovechando la presentación de los lienzos arriba citados voy a hacer una somera reflexión sobre el carácter de su obra conocida y sobre el papel jugado en el seno de la pintura sevillana.

Nació en Antequera (Málaga) entre 1654 y 1655³, donde viviría poco tiempo, puesto que dos décadas más tarde se encontraba afincado en Sevilla. Curiosamente va a establecerse en el seno de un barrio donde radica una notable comunidad de pintores y escultores, de entre los cuales pueden destacarse Francisco Felipe de Osorio, los Millán, los López o los Parrilla. Su aprendizaje por tanto no es extraño que lo hiciera con algún maestro de su ciudad de adopción, y más cuando sus primeros trabajos los realiza con menos de

veinte años. Apenas había comenzado a desenvolverse con el pincel, cuando en torno a 1671 —de no mediar un error de fechas⁴—, con una precocidad en verdad asombrosa para nuestro ámbito artístico, participa sin éxito en el concurso organizado para proporcionar el diseño de la urna del rey San Fernando⁵. Ejecuta dos dibujos en los cuales, a pesar de su juventud, da muestras de ser aficionado al dibujo y de sentirse atraído en concreto por la interpretación de temas arquitectónicos. En el 76 pinta para los filipenses sevillanos unos lienzos sobre la "Vida de la Virgen y San Felipe Neri", donde nuevamente prueba su interés por delinear las formas arquitectónicas y, lo más importante, el gusto por recrear los espacios implícitos entre sus muros. Sólo uno de los cuadros de la serie está firmado y fechado, pero la homogeneidad estilística induce a adjudicársela al completo⁶.

En 1693 toma parte en la policromía de las imágenes de la cofradía sevillana del Santo Entierro⁷. Más tarde, en el 96, colabora en la decoración del túmulo levantado en honor de doña Mariana de Austria, con lo cual se reafirma en sus tendencias artísticas vinculadas al ámbito arquitectónico⁸.

Tras el cambio de siglo se pierde el rastro de su labor, y tan sólo hay noticias referidas a su vida. En principio, cabe recordar que desde muy temprano está domiciliado en la collación de la Magdalena, en cuyas calles, como ya he adelantado, estuvieron localizados algunos de los más notables talleres artísticos de la ciudad, en especial los dedicados a las labores de escultura. Nuestro artista vivió en la calle de la Muela⁹ (al menos hasta 1710) y en la de San Eloy¹⁰ (a partir del 10).

Su situación era, hasta donde he podido descubrir, relativamente holgada, contando con que gozaba de cierto crédito entre sus

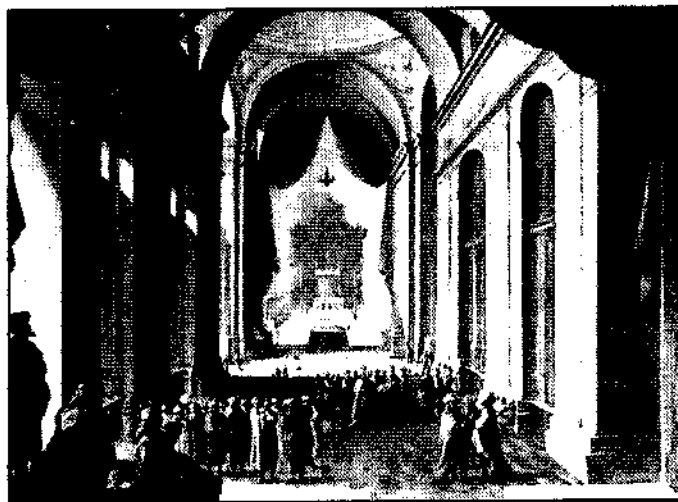
convecinos. De ahí las repetidas veces en las que recibió el encargo de apreciar colecciones artísticas privadas para la redacción de los respectivos inventarios de bienes. Por ejemplo, en 1704 por dos veces, primero la del capitán don Francisco de Retama, y segundo la de doña Mariana de Estrada. En el año 10 realiza un peritaje sobre unas láminas de cobre que iban a ser subastadas. Estas muestras de confianza en Carpio son una prueba inequívoca de su buen nombre. No obstante, también debió sufrir los embites de la crisis que la sociedad sevillana arrastró a lo largo del XVII, de ahí que no encontrara ningún reparo a la hora de dedicarse a otros menesteres menos convenientes a su buena estima: en 1710 le encontramos valorando los gastos realizados en la obra de un inmueble propiedad de Gaspar Moreno. Finalmente, en 1713 tiene lugar su fallecimiento, siendo enterrado en la parroquia a cuya sombra vivió durante años¹¹.

Tan oscura como gran parte de su carrera profesional, fueron sus circunstancias familiares. Sólo hay noticias de que estuvo casado con María Antonia (de la que había quedado viudo en 1701), y con quien tuvo tres hijos. Más arriba he mencionado a un José Francisco, personaje del que nada se sabe, y que quizá estuvo emparentado con él, lo mismo que una tal Josefa del Carpio, quien en 1705 consta en el padrón de vecindad como esposa de Bartolomé Casales, pintor sevillano¹².

Un análisis de la obra de Carpio, de cara a afrontar con mayores garantías de éxito el comentario de los lienzos del Museo, me lleva a resaltar la importancia del aporte flamenco en la misma. Es evidente que en el medio artístico en el que desarrolló sus habilidades pictóricas, circulaban algunos de

los temas esenciales de la pintura del barroco flamenco¹³. Ya se sabe que en Sevilla no faltaron las fuentes de las cuales fluyeron estas corrientes, hay abundantes testimonios de la presencia tanto de autores como de obras de esa procedencia. Fundamentales fueron sobre todo los primeros, entre los cuales cabe citar a Cornelio Schut, Pedro de Campolargo, Juan van Mol o Sebastián Faix, quienes se integraron en el medio sevillano, llegando a participar en las diversas facetas de la vida social de la comunidad artística¹⁴.

De los seis episodios de la "Vida de la Virgen y San Felipe Neri" (en San Alberto

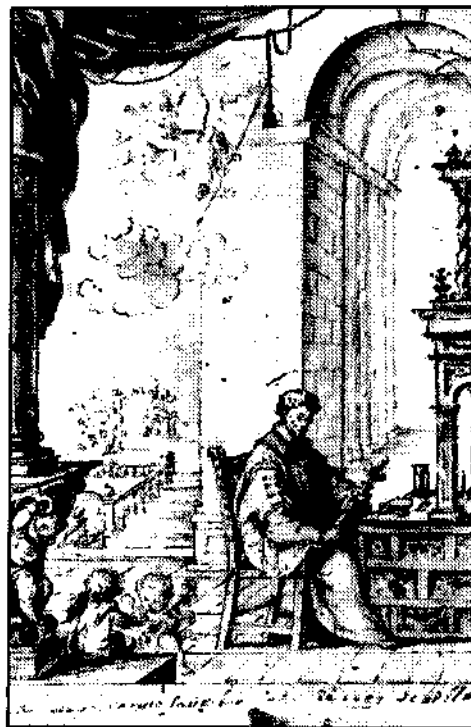


La presentación del Niño en el templo. San Alberto Magno (Sevilla).

Magno de Sevilla), sólo está firmado el de "La presentación del Niño en el templo", fechado en 1676. Tanto este lienzo como los demás ponen de manifiesto la habilidad de su autor al describir con detalle grandes conjuntos arquitectónicos, tanto en panorámicas interiores como exteriores. La visión de las fachadas de esos edificios de desmesuradas

dimensiones, a cuya sombra bullen grupos humanos con figuras que apenas son relevantes por su insignificante tamaño, tiene numerosos antecedentes, valga los ejemplos de Juan de la Corte¹⁵ o el más cercano Francisco Gutiérrez¹⁶. A todos ellos les mueve el mismo interés, el de mostrar sus habilidades en el tratamiento de perspectivas urbanas, que resuelven de un modo un tanto artificial. El mismo sentido poseen los interiores de Carpio, que están en la línea de los ejecutados por algunos maestros de la escuela flamenca. Tal como sucede en el caso de Peeter Neeffs II¹⁷, uno de los más notables representantes de los especialistas en esta tipología pictórica, hay que añadir al interés por jugar con los volúmenes tectónicos y los grupos humanos, el deseo de solucionar problemas derivados de las condiciones lumínicas del edificio. La visual lanzada en el templo desde los pies, en el cuadro de Carpio, tiene un gran paralelismo con la situación del espectador en los de Neeffs. No obstante, en Juan José del Carpio se da una inversión en la temática, al emplear como pretexto una historia religiosa; no es ni más ni menos que una forma de sacralizar un tema profano, en un deliberado intento de agradar al cliente sin dejar de complacerse en su subterráneo juego. Las coincidencias creativas apreciables en ambas producciones inequívocamente ponen de manifiesto la existencia de una fuente grabada. Por último, no hay que olvidar un detalle que no ha escapado a algunos historiadores, quienes han descubierto la influencia del maestro Valdés Leal, sobre todo, en la ejecución de los personajes que aparecen arracimados a los pies de las magnas construcciones¹⁸. Estos en efecto se expresan con unos ademanes y gestos familiares en las obras del maestro sevillano.

Más evidente, a mi modo de ver, resulta el



San Eloy Orfebre. Museo del Prado.

magisterio de Valdés en otra de las obras de Carpio, se trata del dibujo de "San Eloy orfebre", realizado en 1687¹⁹, un probable boceto o estudio preparatorio de algún lienzo hoy día desconocido. En él la arquitectura sigue ocupando un lugar preeminente. En un intento de crear un efecto teatral, una monumental columna soportada por una ménsula en forma de angelillo, se sitúa en primer plano y sirve de marco a la escena principal. Tan del agrado es este recurso para Valdés—lo mismo que para Murillo—, como el uso de una cortina enredada en el referido soporte. En el centro de la composición hay un gran machón sobre el que voltea una bóveda, que sirve de cobijo a un pasillo por el que se fugan las líneas de la

perspectiva. Al otro lado del pilar una escena apenas respunteada muestra a un grupo de ángeles alrededor de un yunque, supuestamente ocupados en labores plateriles. Entre esta composición de fondo y el primer plano hay una escalera con balaustrada que da un toque de riqueza escenográfica. El autor siguiendo un proceso lógico de progresión técnica, ha compuesto un interior de mayor complejidad por la profundidad del aparato escenográfico, ideado como en el anterior a propósito de una historia de carácter religioso. Pérez Sánchez advierte en esta obra un halo murillesco, que por mi parte pienso no excluye la influencia valdesiana. Si bien el tono general pudiera deberse a Murillo —próximo incluso a la obra de Schut—, hay numerosos rasgos de la producción de Valdés. Por ejemplo, los ángeles juguetones del suelo están próximos a los de este maestro, aunque son más murillescos los que revolotean por encima del santo. En este sentido resulta altamente indicativa la colección pictórica que poseía Juan José del Carpio, conocida por el inventario realizado a la muerte de su esposa en 1701²⁰. De ella formaron parte entre otras piezas "dos borrones del mismo tamaño [bara y cuarta], de la Pintura y Poesía, de mano de Juan de Baldez", indicio del seguimiento realizado por nuestro pintor de la obra del maestro. Atendiendo al referido documento podemos saber más sobre las posibles raíces de la producción de Carpio. En su casa guardaba, entre otros objetos artísticos, "zinc lienzos de tres baras de largo y dos y media de alto, el vno de el Arca de Noé y los otros burlescos", "dose laminitas flamencas de países, pintadas en cobre"; asimismo numerosos borrones, más o menos abreviados, tres paisitos, y, finalmente, algo verdaderamente significativo a la hora de considerar el carácter de su producción: "dose

lienzos de a dos terzias de largo y media bara de ancho, que el otorgante cambió por unas estampas que al presente tiene".

Creo que en primer lugar merece llamar la atención sobre los cuatro lienzos de más de dos metros de contenido "burlesco". El término empleado por el escribano es desde luego algo impreciso para nuestra comprensión, pero sin duda se refiere a pinturas de carácter profano. Como derivado del sustantivo "burla", posee una acepción inmediata que es la de pintura de tono festivo o zumbón, con la que se ridiculizan actitudes y comportamientos humanos. Sin llegar a lo bufo, se detecta una actitud proclive a la chanza, por ejemplo, en algunos cuadros de Murillo, como el de las "Dos mujeres en la ventana" (National Gallery, Washington) o el del "Grupo familiar" (Colección Berman, Michigan). En ellas es evidente el juego con lo ambiguo, al modo, como Brown ha observado, de las creaciones de los **Bambocianti**²¹, género oriundo de los Países Bajos. De todos modos aun pudiéndose establecer la identificación entre la pintura "burlesca" y las "bambochadas", resulta difícil precisar en la obra de Carpio la presencia de tal influjo, a la vista de su escasa producción conocida; no obstante, es indudable que nuestro autor poseyó pintura de género²². En cierto modo, la recreación escenográfica de la serie de San Felipe Neri podría arrancar de esta preocupación, dado el valor de los gestos y actitudes de los grupos humanos representados.

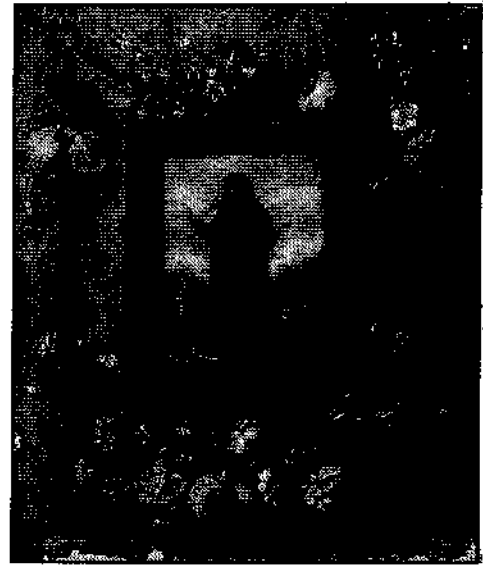
Por último, y por si no bastara lo dicho hasta ahora sobre las reminiscencias flamencas en la obra de Carpio, me permito señalar la presencia en su inventario de las láminas de cobre con países flamencos. En soportes de ese tipo trabajaron repetidamente algunos de los grandes pintores de flores nórdicos, no extraña pues que alguna de estas obras hubie-

ra tenido este paradero. Aunque la fuente más segura de Juan José del Carpio para orientarse fueron las estampas, instrumentos a los que tuvo acceso, como manifiesta en la señalada relación de bienes. Valdivieso se hace eco de este supuesto al destacar cómo fue artista "dedicado a un tipo de pintura vistosa y decorativa, basada en el empleo de grabados y estampas"²³. La impronta flamenca en la pintura de Carpio está en relación con el uso de esas estampas, así como en el de otras obras, como los países flamencos de los que tuvo varios ejemplares en su colección particular.

LAS GUIRNALDAS

La guirnalda, en consonancia con el género de la pintura de flores al que pertenece, tiene en principio un sentido decorativo, puesto que, como diría Marie-Louise Hairs, "on l'aime, surtout, en tant que chose belle, destinée à réjouir les yeux...", por el placer de contemplar algo precioso colgando de la pared, pero también como dirá la misma autora, "on l'estime en tant que curiosité", al representar con toda la fidelidad posible las flores apreciadas por los aficionados y las especies raras²⁴. No obstante, los especialistas sostienen que los cuadros de flores esconden una última inquietud oculta entre tanta belleza²⁵. Tiene su cuna esta temática tan particular en Flandes, pero se desarrolla por efecto del impulso de la escuela antuerpiense. El creador y uno de los más refinados pintores de guirnaldas es Jean Brueghel de Velours, le sigue muy de cerca su discípulo Daniel Seghers, quien a la postre se convierte en el máximo exponente del tema y en su gran difusor²⁶.

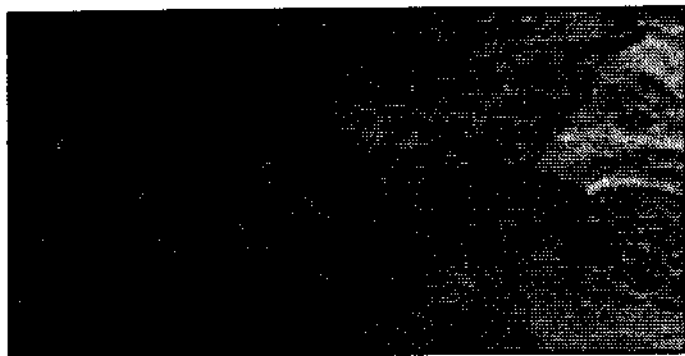
En nuestro país esta variedad de florero tuvo más aceptación de lo que en principio



*Guirnalda con San Nicolás de Bari.
Museo de Bellas Artes (Sevilla).*

cabría pensar. Aunque las primeras y sin duda las de mayor calidad son importadas de los Países Bajos, no faltaron las producidas en los talleres locales, a imitación de los modelos impuestos por los artistas nórdicos. Madrid es el centro artístico peninsular donde tuvo una mayor aceptación, merced sobre todo al peculiar carácter de una clientela aficionada a la demanda de obras de arte desvinculadas de lo religioso²⁷. De ahí la presencia de especialistas como Juan de Arellano o Bartolomé Pérez²⁸.

Incluso en Sevilla, ciudad donde arraiga con fuerza la nueva teología, fue introducida la guirnalda al menos desde mediados del XVII, en un ambiente de inspiración flamenca²⁹. No obstante, hay que esperar al XVIII para descubrir a un especialista de la talla de Andrés Pérez, cuya "Guirnalda de flores con San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña" del



Detalle de la guirnalda de San Nicolás. Firma del autor.

museo de Córdoba, es una excelente muestra del género³⁰. Es una obra de calidad, resuelta a imitación de las de Seghers, tanto por la composición de los ramilletes como por la cartela de enmarque empleada; incluso el acabado de las flores es propio del arte flamenco, aunque con reminiscencias de la paleta de Camprobín.

Por fortuna, el hallazgo de las guiraldas del Museo sevillano permite en parte llenar un vacío incomprensible, puesto que entre la obra de Pérez y la de Campolargo no había otra pieza de estas características. Los cuadros de Carpio, que establecen ese nexo necesario, pueden situarse en torno a la década de los ochenta. Las firmas que llevan así lo permiten suponer, son de trazos secos y esquemáticos, próximas por lo tanto a las aparecidas en sus obras más tempranas.

Los cuadros no se pueden clasificar exclusivamente dentro del género de la guirnalda, al estar resueltos con la técnica del "trampantojos". En efecto, como ya notara Pérez Sánchez³¹, el empleo en estos lienzos de los fondos de madera los emparenta con una importante serie que describe lo que se ha dado en llamar el "rincón del estudio". Este

resorte ilusorio a tenor de lo conocido tuvo más fortuna en nuestra ciudad que el de la guirnalda. Las obras de Marcos Correa, Pedro de Acosta y Bernardo Germán Lorente así lo ponen de relieve. Su éxito se debió en buena medida al agrado con que fueron recibidos en nuestros ambientes artísticos las soluciones propuestas por la escuela flamenca, pues este artificio tiene su origen en Flandes y las Provincias Unidas. Francisco Gys-

brechts pudo ser su principal impulsor en tierras sevillanas, al menos hay noticias de la presencia de algunos de sus cuadros en la ciudad³². Pero Juan José del Carpio ha ido más lejos que todos ellos al dar protagonismo a un cuadro, y no como sucede en los demás "trampantojos" conocidos, en los que se describe un apartado del taller. Es posible que las guiraldas de Carpio escondan un significado más profundo de lo que de inmediato sugieren. Estaríamos de este modo ante un tema recurrente en nuestra pintura barroca, el del "cuadro dentro del cuadro": la lectura acertada de la obra sólo será posible si se logra descifrar estos aspectos en apariencia secundarios de la misma³³. En nuestro caso, el cuadro fingido llena de contenido todo el lienzo, y tan sólo depende del festón para completar su información. Quizás no sea así y la presencia de las flores sólo haya que entenderla como una forma de ornamentación y un gesto amable con la figura que envuelve. Sin embargo, si esos ramos de flores ocultan algo más que una simple nota de color, lo que pienso puede ir más acorde con el carácter último de la producción de nuestro barroco, sería una manifestación en

clave alegórica. Estaríamos a la postre ante, parafraseando a Malier, "el rincón del oratorio", donde cuelgan los cuadros de San Nicolás y la Virgen festoneados con flores diversas, como representó Valdés Leal en los "Jeroglíficos del Arrepentimiento y la Vanidad"³⁴. Las flores, por otro lado, no son exóticas: pueden reconocerse perfectamente rosas, lirios, campánulas, jazmines, hortensias y claveles; más comunes las pintadas en el lienzo de San Nicolás. La diferencia claramente visible entre ambos cuadros de las especies vegetales está en relación con la variedad iconográfica. También hay que tener presente el emparejamiento de los cuadros, habitual en esta clase de pintura, difícil de captar en nuestro caso por haber sido resuelto por criterios muy particulares del desconocido patrocinador, y, sobre todo, por estar desligados del lugar elegido para su exposición.

Las orlas, similares en los dos casos, están compuestas con equilibrio, contrapesando el volumen y posición de cada uno de los ramos. Bajo el marco se sitúan sendos ramilletes organizados en bandeja, reuniendo grandes flores con estirados tallos. Es sorprendente la lozanía y la fuerza del color de aquéllas y la viveza y brío de estos últimos. Junto a los verdes de las ramas y brotes, destacan los blancos, los rojos y los rosas, creando un brillante efecto, y entreverados con esta masa aparecen discretos toques de amarillo y azul. Los ramos que reposan sobre los marcos son más ligeros, formados por minúsculas florecillas, algunas de ellas ejecutadas con gran sutileza pero sin apresuramiento. Algunos brotecillos se sitúan delante del marco y refuerzan el efecto ilusorio, más vigoroso, si cabe, por una adecuada manipulación del sombreado y de las opacidades del color. El



*Guirnalda con la Virgen y el Niño.
Museo de Bellas Artes (Sevilla).*

lazo que, en cada uno de los cuadros cuelga de las anillas de la pared tiene una doble función, pues de un lado amplía el efecto de relieve de toda la composición —al igual que Seghers usaba con esta intención la enredadera—, y de otro sirve para llenar posibles vacíos. Entiendo que Juan José del Carpio —a quien desde luego hay que adjudicar toda la obra— ha planeado al detalle la composición, y prestado, en suma, más atención al elemento vegetal y efectista que al iconográfico. Por lo que atañe a esta parte, la representación de San Nicolás, lo mismo que la de la Virgen y el Niño, no dejan notar ningún alarde técnico, ni siquiera atisbos de originalidad iconográfica. Están resueltas ambas escenas con una factu-

ra simple (no tanto la de la Virgen), parece como si de nuevo el tema sacro fuera un pretexto para jugar con aquéllo que debiera ser accesorio. El santo de Bari, más torpe que su pareja, es una réplica de un modelo un tanto arcáico que circula por Sevilla a fines del XVII³⁵. Por otra parte, la representación de

María creada por Carpio, como en su momento describiera Angulo, copia a la de Murillo que posee el Dulwich College de Londres³⁶.

Estamos pues ante dos obras tan interesantes por sus cualidades técnicas como por ser sensibles aportaciones al conocimiento de la pintura sevillana del XVII.

NOTAS

- (1) Uno de ellos, el de San Nicolás, con motivo de la Exposición que se celebrará en Japón sobre "Los bodegones españoles". Tienen ambos cuadros idénticas dimensiones, 97 x 81 cms, están realizados en óleo sobre lienzo, y poseen los números de inventario 294 –el de la Virgen y el Niño– y 295 –el de San Nicolás–. Forman parte del grupo de obras depositadas en el Museo en concepto de "desamortización", ingresadas el 1 de enero de 1840. Se desconoce su origen. V.: Rocío IZQUIERDO y Valme MUÑOZ: *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas* (Sevilla, 1990), pág. 158.
- (2) Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Escribanías de Cabildo, sec. 5^a, Padrón de Vecindad (año 1705), legajo 261, s. fol. "En la casa de este número [77], Joseph Francisco Carpio, pintor, de veinte y quatro años. Soltero." Es posible que uniera a ambos artistas algún lazo de tipo familiar; no de padre e hijo puesto que el hijo mayor de los tres que tenía Juan José en la referida fecha era de quince años. Referencia tomada de la misma fuente.
- (3) No hace mucho di a conocer referencias documentales de las que pude extraer la primera fecha. V.: *Noticias de pintura (1700-1720)*, t. I de las "Fuentes para la Historia del Arte Andaluz" (Sevilla, 1990), págs. 58 y 248. En el mismo Archivo Histórico Municipal, en los Padrones de 1705 (Escribanías de Cabildo del siglo XVIII, legajo 261, s. fol.) aparece registrado del siguiente modo: "Juan del Carpio, pintor, de cinquenta años, casado, con tres hijos, el mayor de quinze; escopeta y espada."
- (4) Es difícil creer que antes de los veinte años un pintor hubiera superado su status de oficial, ejerciendo por su cuenta el oficio. La documentación publicada no asegura la participación de este maestro en esa fecha, sólo que el 20 de mayo de 1671 se resolvió acometer la obra, a lo respondieron diversos artistas próximos a la Corte. Cfr. Heliodoro SANCHO CORBACHO: "Historia de la construcción de la Urna de plata que contiene los restos de San Fernando". *Estudios de Arte Sevillano* (Sevilla, 1973), pág. 96.
- (5) El primer estudio realizado acerca de los distintos avatares ocurridos con la urna de San Fernando, es el de Heliodoro SANCHO CORBACHO: "Historia..., o. c., págs. 93-139. El contrato de la urna fija finalmente el seguimiento de las trazas de Herrera el Mozo (Contrato publicado por Rosa PERALES:

- "Aportación documental para el estudio de la urna de San Fernando: el contrato inicial". *Revista de Arte Sevillano*, nº 1 (Sevilla 1982) pp. 60-61). Por su parte M^a Jesús SANZ en su monografía sobre el platero Pina (*Juan Laureano de Pina* -Sevilla, 1981-, pp. 66-70), analiza los dibujos conocidos sobre el monumento.
- (6) Cfr. Enrique VALDIVIESO y Juan Miguel SERRERA: "La época de Murillo". *Antecedentes y Consecuentes de su Pintura* (Sevilla, 1982), pp. 158-159.
- (7) V.: Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX* (Sevilla, 1986), pp. 239-242.
- (8) V.: José GESTOSO: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla, desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, t. II (Sevilla, 1900), pág. 24. A través de una orden de pago se le saldan a Carpio los 1500 reales comprometidos por los 16 escudos de armas para el mencionado túmulo.
- (9) V.: José GESTOSO: *Ensayo...*, o. c., pág. 24.
- (10) Fernando QUILES: *Noticias...*, o. c., pág. 60.
- (11) Estos apuntes biográficos han sido sacados de la documentación de mi trabajo *Noticias...*, o. c., pp. 58-60.
- (12) Estos apuntes sobre la familia proceden de los Padrones de vecindad de 1705-1706. Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Escribanías de Cabildo, sección 5^a, s. XVIII, legajo nº 261.
- (13) Al hilo de este comentario viene bien la opinión de Jonathan BROWN: "Hacia los últimos años de este reinado [el de Felipe IV] se estaba produciendo una revolución en los gustos artísticos en la que la pintura flamenca representaba el principal polo de atracción de los pintores de Madrid y Sevilla, únicos centros que mantenían una actividad artística importante." (*La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, pág. 17. Como introducción al conocimiento del influjo del arte nórdico en nuestra pintura, consúltese: Enrique VALDIVIESO: *Pintura holandesa del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1973.
- (14) Sobre este punto ha recogido bastante documentación Ducan T. KINKEAD: "Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo", *Archivo Hispalense*, nº 195 (Sevilla, 1982), pp. 37-54.
- (15) Sobre Juan de la Corte consúltese: Antonio MARTÍNEZ RIPOLL: "Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón". *Goya*. ns. 161-162 (Madrid, 1981), pp. 312-321.
- (16) Vid.: Enrique VALDIVIESO: "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas". *Boletín del Museo del Prado*, nº 9 (Madrid, 1982), y del mismo: "Dos nuevas pinturas de Francisco Gutiérrez". *Revista de arte sevillano*, nº 2 (Sevilla, 1982), pp. 71-73.
- (17) La serie que este pintor realizara sobre el interior de la catedral de Anvers, tiene un inmediato antecedente en la creada por su padre, Neefs I. Vide el Catálogo de la Exposición *Le siècle de Rubens* (Bruselas, 1965), pág. 144.
- (18) Así lo entienden Enrique VALDIVIESO y Juan Miguel SERRERA: "La época...", o. c., pág. 158.
- (19) Publicado por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Nuevos dibujos en el Prado: la donación Zóbel". *Boletín del Museo del Prado*, nº 20 (Madrid, 1986), pp. 107-117. Está reproducido en la página 110.

- (20) El inventario que fuera dado a conocer por M^a del Carmen HEREDIA ("Noticias sobre pintores sevillanos de comienzos del siglo XVIII", en *Homenaje al prof. dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pág. 430), se encuentra descrito en: *Noticias de pintura...*, o. c., págs. 58-59.
- (21) Los *Bamboccianti* eran los seguidores de Pieter van Laer, el *Bamboccio*. Su pintura es muy descriptiva y profana, empeñada en el estudio de los tipos humanos y la plasmación de las escenas de la vida cotidiana. Murillo ha sido comparado con uno de estos maestros, Michael Sweerts, por las coincidencias en la composición de algunas obras. En opinión de Jonathan Brown esta identidad creadora debe explicarse por el conocimiento de las mismas fuentes. Vid.: Francis HASKELL: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca* (Madrid, 1984), pp. 141 y ss.; Jonathan BROWN: "Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra". *Goya*, ns. 169-171 (Madrid, 1982), pp. 35-43.
- (22) A Sevilla llegaron estas obras, si bien en cantidades muy reducidas. Eso al menos se desprende del estudio realizado por Kinkead sobre 159 colecciones sevillanas—entre 1655 y 1665—, donde salió a relucir este hecho. En nuestra ciudad, desde luego, el poder de la opinión de la iglesia y más aún el vigor de los dictámenes de sus censores del decoro, casi erradicaron la presencia de esta temática. Vid. Duncan T. KINKEAD: "An analysis of sevilian painting collections of the mid-seventeenth century: the importance of secular subject matter", *Hispanism as Humanism* (Madrid, 1982); una versión en español se encuentra en la revista de la Academia sevillana de Santa Isabel, editada en 1989. López Cepero, virtual heredero de estos coleccionistas privados, en el siglo XIX, logró reunir al menos seis de estas pinturas. En el inventario de sus posesiones quedaron registrados de este modo: "Dos bambochos" (nº 91) y "Cuatro bambochos pequeños" más (102). Regla MERCHAN CANTISAN: *El Deán López Cepero y su Colección Pictórica* (Sevilla, 1979), pp. 94 y 96.
- (23) Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana* (Sevilla, 1986), pág. 242.
- (24) Marie-Louise HAIRS: "Les spécialistes de la fleur au «Siècle de Rubens»". *Bulletin des Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruselas, 1964-66), pág. 99.
- (25) Acerca del valor alegórico de bodegones y cuadros de flores, vale la pena leer los comentarios de Julián GALLEGU: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1987), pp. 196-204.
- (26) De la misma escuela, aunque menos especializados, son Van Balen el Viejo, Daniels, Franken II, Van Thielen, Van Verendael, Verbruggen II, De Marlier, y un largo etcétera, pues en ella se concibieron miles de guirnaldas y floreros, "amorosamente realizados por un centenar de especialistas". Cfr. Marie-Louise HAIRS: "Les spécialistes...", o. c., pág. 100. La bibliografía sobre este tema es amplísima y constantemente se va engrosando. Aparte de la síntesis de Hairs (*Les peintres flamands de fleurs au XVIIe. siècle*, París-Bruselas, 1955), creo interesantes algunas obras generales: E. GREINDL: *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe. siècle*, Bruselas, 1956; F. C. LEGRAND: *Les peintres flamands de genre au XVIIe. siècle*, Bruselas-París, 1963; Catálogo de la Exposición *Le siècle de Rubens*, o. c.; Y. MOREL-DECKERS: "Catalogus van de «Bloemenguirlandes omheen een middentaferaal» bewaard in het Koninklijk Museum te Antwerpen". *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen* (Amberes, 1978), pp. 157-203; J. P. de BRUYN: "De samenwerking van Daniël Seghers en Erasmus II Quellinus". *Jaarboek*

van... *Antwerpen* (Amberes, 1980), pp. 261-329; Matías DÍAZ PADRÓN: "Anotación a tres guirnaldas de la pinacoteca ambrosiana de Milán y Galería del Palacio Pitti". *A.E.A.*, nº 210 (Madrid, 1980), pp. 203-207.

- (27) Son bastantes los hogares madrileños decorados con guirnaldas. Así como el de Dionisio de la Mota, donde había en 1687 nueve pinturas "de zercos de flores del Nazimientto y otros géneros"; en la casa de don José Fernández de Velasco y Tobar, condestable de Castilla, permanecían colgadas en 1713 "dos pinturas... de vnos niños con guirnaldas de flores". También en el medio eclesiástico había adeptos al género, como, por ejemplo, el doctor don Francisco Martín del Campo y Carvajal, párroco de Santos Justo y Pastor y San Millán de Madrid, guardaba en su morada algunos de estos cuadros, de los cuales hizo donación a través de su testamento (redactado el 1 de marzo de 1735): "Mando a mis dos yglesias de Santo Justo y San Millán quatro pinturas ricas, originales, que tengo, la vna de Rubenes, otra de Murillo, y las otras dos con sus cercos de flores, vna de Nuestra Señora y la otra de vn prezioso ángel, para que se coloquen en cada vna de dichas mis yglesias dos de dichas pinturas, a elección de los señores mis testamentarios". Vid. Mercedes AGULLÓ Y COBO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII* (Madrid, 1981), pp. 181, 185 y 230 respectivamente.
- (28) Sobre la obra de estos autores véase, entre otros estudios: J. CAVESTANY: *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936; I. BERGSTROM: *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970; Ramón TORRES: *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona, 1971; Enrique VALDIVIESO: "Palacio Real de Aranjuez. Floreros y Bodegones. II. Escuelas Holandesa, Italiana y Española". *Reales Sitios*, nº 52 (Madrid, 1977),

pp. 12 y ss.' Idem: "Una Vánitas de Arellano y Camilo". *B.S.A.A.* (Valladolid, 1979), pp. 479-482; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983; Matilde DUQUE OLIART: "Pintura de flores. La obra de Juan de Arellano". *Goya* (Madrid, 1986), pp. 274-279; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *La nature morte espagnole du XVIIe. siècle à Goya*, Fribourg, 1987.

- (29) Esa es la fecha de una cenefa firmada por Pedro de Campolargo. V. Fernando QUILES: "Pedro de Campolargo, pintor flamenco". *Laboratorio de Arte*, nº 3 (Sevilla, 1990), pp. 265-270. Aparte de estos dos grandes polos de creación, Madrid y Sevilla, hay otros donde también se trabajó el festoneado floral. He ahí el caso de Navarra, con un tal Matías Guerrero dedicado a pintar flores en sus cuadros. Suyo es el San Francisco Javier contorneado por una guirnalda de 1673, guardado en el convento de Araceli de Corella. V. Mercedes de ORBE SIVATTE: "Algunos cuadros de flores en Navarra". *Primer Congreso General de Historia de Navarra* (Pamplona, 1988), pp. 387-397.
- (30) Valdivieso señala la existencia en una colección privada de otra guirnalda de semejante estilo. Cf.: Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX* (Sevilla, 1986), pág. 299.
- (31) En su catálogo *Pintura española...*, o. c., pág. 132. Sobre la pintura engañosa véase, aparte de este trabajo: C. MARLIER: "C. N. Gysbrechts l'illusionniste". *Connaissance des Arts*, nº 145 (1964); M^a Luisa CATURLA: "La Santa Faz de Zurbarán trompe l'oeil «a lo divino»". *Goya*, ns. 64-65 (Madrid, 1965), pp. 202-205; A. P. de MIRIMONDE: "Les peintres flamands de trompe l'oeil et de natures mortes au XVIIe siècle, et les sujets de musique". *Jaarboek van... Antwerpen* (Anvers, 1971), pp. 223-272; Alberto VECA:

Inganno e Realtá. Trompe-l'oeil in Europa XVI-XVII, Bergame, 1980.

- (32) Opina Pérez Sánchez (*Op. cit.*, pág. 133) que el ejemplo de Gysbrechts sería definitivo en el reconocimiento del género en Sevilla.
- (33) V.: Julián GALLEGO: *El cuadro dentro del cuadro* (Madrid, 1978), cap. IX.
- (34) V.: Julián GALLEGO: *El cuadro...*, o.c., pág. 170.
- (35) El San Nicolás pintado por Meneses Osorio en 1692 está ejecutado bajo un mismo modelo. V.: Sofía SERRA GIRÁLDEZ: *Francisco*

Meneses Osorio, discípulo de Murillo (Sevilla, 1990), pág. 76, lám. 3.

- (36) Diego ANGULO: *La escuela de Murillo* (Sevilla, 1975), pág. 25.

* Quiero dejar constancia del trato amable y de las facilidades que ha tenido conmigo el personal del Museo de Bellas Artes para la realización del presente estudio, y sobre todo agradecer el apoyo de don Arsenio Moreno, director de la Pinacoteca, d^a María Domínguez, su jefa de restauración, d^a Rocío Izquierdo, conservadora, y d^a Mercedes Vega, encargada de la restauración del S. Nicolás. Asimismo quiero manifestar mi gratitud a d. Juan Miguel Herrera por su valiosa orientación.

EL HOSPITAL DE MAREANTES DE TRIANA: ARQUITECTURA Y PATRONAZGO ARTÍSTICO

Francisco OLLERO LOBATO

Uno de los elementos que contribuyen a definir la mentalidad del español durante toda la edad moderna es su religiosidad. La fe cristiana matiza todos los aspectos de la vida del hombre de la época de forma ilimitada; lo temporal y lo espiritual son manifestaciones de un poder absoluto que tiene su última causa en la divinidad. Esta cercanía de lo trascendente se expresa consecuentemente en la creación colectiva del paisaje urbano.

El crecimiento demográfico y económico que la ciudad de Sevilla experimenta durante el siglo XVI en su condición de puerto de las Indias supone también la aceleración de los factores que permiten la sacralización de la urbe. Al igual que la antigua Roma se convirtió en cabeza espiritual del mundo cristiano, la Nueva Roma hispana del XVI se preparó para convertirse en puente de la evangelización del nuevo mundo recién descubierto. El establecimiento en Sevilla de nuevos cenobios y el engrandecimiento de otras fundaciones ya establecidas en la ciudad en época medieval son consecuencia del relevante papel que adquieren las órdenes regulares para la introducción del credo cristiano en el nuevo continente. La expresión arquitectónica de este hecho en el entramado urbano de la ciudad terminó convirtiendo a la capital andaluza en una ciudad conventual.

Por otra parte, el siglo XVI es testigo de la proliferación de las asociaciones gremiales en la ciudad. La formación de estas entidades garantizó la constitución reglamentada de cada oficio, estableciendo las competencias del mismo y evitando las injerencias en su campo laboral de otros profesionales de similar dedicación. Sus ordenanzas particulares quedaron integradas en las del municipio, editadas en 1527. La existencia de estas agrupaciones, de finalidad económica y so-

cial, lleva emparejada la creación de otras asociaciones, las hermandades, de carácter religioso. A pesar de la aparente separación formal que existe entre sus funciones y organización interna, una y otra recogen, complementándose, las aspiraciones de un mismo grupo de hombres unidos por su profesión¹.

Un ejemplo de ello nos lo ofrecen los oficios relativos a los hombres del mar, instalados tradicionalmente en el arrabal trianero. La potenciación que las actividades mercantiles gozaron por la apertura del comercio con los territorios americanos permitieron la extensión de estas asociaciones. Al menos doce hermandades de diversas advocaciones, surgidas en el XVI o principios del XVII se crean en este barrio por los hombres cuya actividad laboral se relaciona con la carrera de Indias².

La identificación real del gremio con la cofradía se explica por la aceptación que toda la sociedad entiende de los valores promovidos por la iglesia cristiana. Por ello, cualquier agrupación que pretenda desarrollar la completa sociabilidad de sus miembros debe atender también la inquietud religiosa de los mismos. La expresión física de estas colectividades, en caseríos y capillas donde se reúnen los integrantes de estas asociaciones y celebran sus cultos, contribuyen a acentuar el carácter sacro de la fisonomía urbana en la capital hispalense.

La Cofradía y Hospital de Mareantes de Sevilla, corporación que reunía a los hombres de la mar "maestros, e pilotos, e capitanes, e señores de naos de la navegación de las Indias"³ se organizó en el barrio de Triana durante la primera mitad del siglo XVI. Sus orígenes son confusos, habiendo constancia documental de su existencia desde el año 1555; aunque los navegantes se sintieran he-

rederos de los privilegios del Colegio de los Cómities, lo cierto es que ambas asociaciones debieron tener una existencia paralela durante algunos años del mencionado siglo, sin que se pueda considerar la cofradía como sucesora directa de la épica corporación bajomedieval⁴. Para su constitución y funciones debieron elaborar una primitiva normativa, con la que comenzó a regirse hasta la presentación de unas reglas que fueron corregida por los Oficiales Mayores de la Casa de la Contratación y aprobada por el provisor arzobispal el 13 de marzo de 1561. Poco después, el 28 de Diciembre de 1562, los mareantes, constituidos como universidad para la defensa de sus intereses profesionales, elaboraron una segunda regla también examinada por el personal de la contratación. Ambas reglas se sometieron a la aprobación real, que se verificó en la Real Provisión dada el 22 de Marzo de 1569. Las dos reglas son reflejo certero de la división de funciones que asume la asociación marinera, por cuanto exponen la división existente entre el carácter religioso-asistencial y el estrictamente laboral que la define⁵.

La primera de estas reglas recoge los aspectos directamente relacionados con la faceta espiritual de la cofradía; junto a los capítulos que establecen las condiciones de pertenencia a la hermandad, las fuentes de sus ingresos, y el régimen interno de la misma, existen otros que expresan la finalidad de la asociación⁶. Estos objetivos responden a los explícitos de las hermandades andaluzas: Por un lado, la faceta devocional de la cofradía, concretada en dar culto y honrar a los patronos de la hermandad, que son "bienaventurada Virgen de Santa María del Buen Aire y de los bienaventurados santos San Pedro y San Andrés..."⁷. Por otro, el aspecto asistencial,

que se resume en la ayuda material a los hermanos, por medio de subsidios otorgados a aquellos que han sido asaltado por corsarios o cautivados por moros, en dotes que se ofrecen a las hijas huérfanas o pobres de los asociados y en la atención de los enfermos en el hospital. Esta actitud caritativa se completa en el plano espiritual con el acompañamiento de los hermanos a la agonía y entierro de cada uno de ellos, y la participación en las misas ofrecidas por la salvación de sus difuntos. Todas estas actitudes tienen como meta la obtención de beneficios para la salvación del creyente.

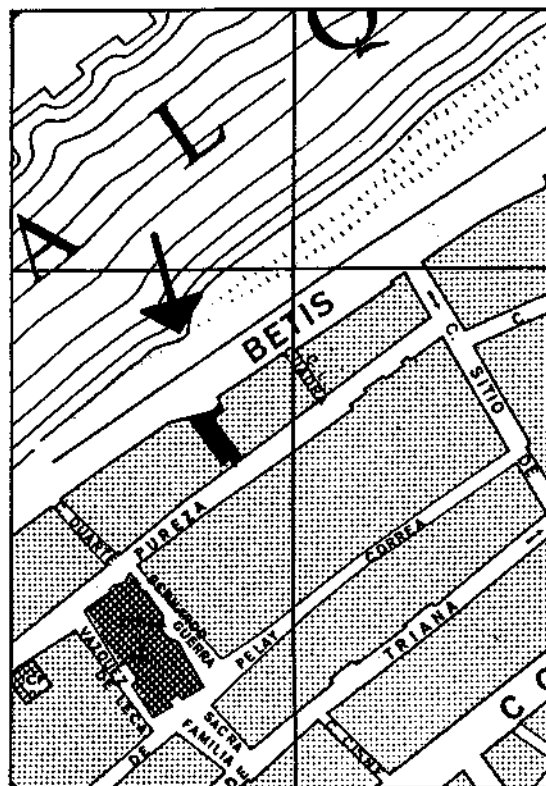
Estos aspectos condicionan la arquitectura de la sede de la hermandad. En cumplimiento de la vocación cristiana y comunitaria para la que se había constituido, la asociación precisa de un ámbito sagrado en donde participar de la liturgia eucarística y de los actos culturales. Por otra parte, el buen gobierno de la corporación hace necesaria la existencia de un espacio que facilite las reuniones de los hermanos, o al menos de aquellos que detectan los cargos de la entidad. Por último, el carácter asistencial que determinan sus reglas, induce al establecimiento de un local reservado al recogimiento de los mareantes enfermos. No obstante, la denominación de "hospital" no implica una necesaria dedicación específica hacia lo sanitario, sino que alude al cumplimiento de un aspecto más de lo asistencial íntimamente relacionado con lo religioso: la solicitud al necesitado como imagen de Cristo, que la iglesia hace norma de obligación en las obras de misericordia⁸.

La andadura del hospital y cofradía de los mareantes durante los siglos XVI y XVII se refleja en las actas de sus cabildos: En ellos se denota la flexibilidad en la aplicación de las reglas, explicable si tomamos en cuenta la

autonomía de la hermandad para la elección de sus dirigentes y la exención de jurisdicción eclesiástica para este tipo de hermandad corporativa. La inestabilidad en la captación de ingresos y la fusión en la práctica de los representantes de la hermandad y de la propia universidad se manifiesta en la única mención en los cabildos de mayordomos y diputados, salvo en excepcionales ocasiones.

Esta independencia de actuación acentúa el carácter popular en la religiosidad de la hermandad; pese a sus limitaciones y los intentos que surgen en el seno de la corporación para potenciar la defensa de los intereses profesionales, la finalidad espiritual que señalan las reglas permanece como característica fundamental definitiva de la Universidad.

De esta manera, el conjunto constituido por el caserío, capilla e iglesia propiedad de la hermandad de los mareantes, conformó parte de la fisonomía de Triana durante más de dos siglos. El aprecio y plano que realizaron los maestros albañiles Sabino Gutiérrez y Francisco de Escacena el 24 de Julio de 1778, justo antes de la pérdida del edificio, nos ofrece valiosos datos para conocer su distribución⁹. Se alzaba el hospital en la calle de la Orilla del Río, actual calle Betis, sobre un parcelario irregular "de quatrocientas veinte y nueve baras quadradas", con fachada a la mencionada ribera y salida trasera a la entonces denominada calle Larga, que corresponde con la que hoy conocemos como Pureza. El conjunto centraba una manzana de casas limitadas por dos calles transversales que unían las otras dos citadas anteriormente¹⁰. La iglesia, levantada en 1520 e inaugurada en el día de la festividad de Nuestra Señora de la O de 1573¹¹, se orientaba en dirección Este-Oeste, ocupando la mayor parte de la propiedad. Fue cons-



En negro la situación del edificio.

truida en tapial, y se organizaba en planta con una única nave rectangular y capilla mayor de testero plano, cubiertas por una armadura de lazo. Tras el altar se situaba una pequeña sacristía.

Las actas de la corporación nos ofrecen algunas noticias de reparos realizados en la iglesia mencionada. Así, el 16 de Febrero de 1648 se acordó costear con 2.500 reales obras de conservación apreciadas por el maestro albañil Sebastián Quintero y el maestro carpintero Diego Hernández. El 30 de Septiembre de 1652 se decidió a su vez, descubrir los tejados del edificio, para que "se reconozcan

las maderas en el estado en que están y se quiten las malas y se pongan buenas"¹².

El ámbito secular del edificio se situaba paralelo a la orilla del río, y contiguo al lateral de la iglesia. En el piso bajo había dos salas sobre las cuales se alzaba una tercera, cubierta por colgadizo y alfarje. De espaldas al mismo, y paralelos a la nave del templo, se abrían un patio y un corredor por el que se accedía al recinto desde la calle trasera. En este lugar se efectuaron las reuniones del cabildo, con las interrupción de los años en que se realizaban en una habitación de la Lonja, entre 1629 y 1631. Para su exorno se decidió dotar a la sala de juntas con colgaduras en 1598. También correspondía una parte de la edificación a la vivienda del casero y muñidor, que más tarde sería ocupada por los administradores y capellanes de la hermandad, a veces con la discrepancia de la junta de la corporación. También en esta zona se atendía a los mareantes enfermos, tal como queda estipulado en las reglas. La hermandad realizó esta asistencia de forma continuada al menos hasta 1630, y para mejorar el servicio situó la enfermería en el lugar que ocupaba el cabildo en 1596. Los cofrades pagaban sueldo a un plantel de médicos, cirujanos y barberos que atendían la curación de los acogidos¹³.

Sobre la puerta principal del conjunto se abría una capilla abierta, que guarecía un retablo con una imagen de la virgen en la advocación del Buen Aire, y pinturas de los apóstoles San Pedro y San Pablo*. La institución cuidó de mantener en buen estado estas representaciones expuestas a la interperie, acordando su restauración en 1648. Se utilizaba como altar al aire libre en donde se celebraba la eucaristía, señalando Matute que con ello podían cumplir con el precepto dominical los marineros embarcados y los galeotes¹⁴.

La poca cuantía de los ingresos y la intermitencia en su captación dificultó la dotación de la iglesia con los necesarios objetos de culto y mobiliario litúrgico. Las actas del cabildo reflejan los esfuerzos de la corporación para lograr este objetivo. En este sentido, la empresa artística de mayor envergadura que acometió la corporación marinera fue la construcción de un retablo que albergase las imágenes de los santos patronos. El día 6 de mayo de 1596 se acordó por el cabildo la realización de la obra, encargando a los diputados de la cofradía y a su administrador la elección de las trazas y el modelo del mismo. Para acomodar el espacio del altar mayor del templo se decidió el traslado del Crucificado que presidía el presbiterio a otro lugar, que resultó ser el lateral de la iglesia. La contratación del mismo se retrasó cuatro años ante la falta de capital. Por fin, el 16 de mayo de 1600, se encargó la obra al polifacético artista Juan de Oviedo, en precio de 550 ducados. El espacio central del retablo lo ocupó una imagen sedente con el niño de Nuestra Señora del Buen Aire, que ya en el siglo XVIII sería transformada por Duque Cornejo en una talla de bulto redondo. A los lados de la virgen se situaron los patronos San Pedro y San Andrés, y en un segundo cuerpo una representación de la Asunción flanqueada por las figuras de San Francisco y San Juan¹⁵.

Las actas de la corporación señala alguna otra adquisición de muebles litúrgicos, entre los cuales destaca el fascistol sobre cuya pérdida se reclama al administrador en 1631. El hospital mandó hacer algunas piezas de orfebrería, como las que recibió en 1570 el mayordomo Juan del Barrio del diputado Canelas en "un cáliz con paterna labrado y asimismo una lámpara toda de plata". Más tarde, en 1648 se ordenó que se entregase a un

platero unas cuantos objetos de metal para que fabricara "una lámpara de plata de cien marcos, poco más o menos". En 1652 se decidió hacer un cáliz dorado y un sol "que encaje en el mismo cáliz para descubrir el Santísimo Sacramento". Junto a los muebles y la orfebrería, la hermandad compró otra serie de bienes sutuarios para el servicio de la iglesia; con este motivo se adquieren unos velos de tafetán para las imágenes de la Virgen y del Cristo, y se adorna la capilla mayor con una colgadura de brocado y frontales para los altares en el año 1663¹⁶.

El conjunto de edificios que constituían el hospital e iglesia de los mareantes revelan la ausencia de ordenación sistemática que caracteriza a las sedes de las hermandades en la Edad Moderna. Tanto el escaso potencial de medios como los propios objetivos de la cofradía determinan ese hecho. El carácter asistencial de la corporación subordinado a la finalidad religiosa global de la hermandad, no determina la inclusión en el edificio de espacios funcionalmente adaptados a este fin; por ello es ajeno a los esquemas que surgen de forma paralela a la consolidación del poder real en el campo de la arquitectura hospitalaria, planificación que sí es aceptada dentro de la arquitectura del renacimiento sevillano, al menos parcialmente, en el caso del Hospital de las Cinco Llagas¹⁷.

El único elemento centralizador del conjunto es la iglesia, en tanto que es el lugar donde se confirma la definición de la hermandad: Allí se celebra la liturgia eucarística, se dirige la devoción iconofílica de los hermanos a las imágenes de los patronos, y se desarrollan los ritos cristianos que señalan la existencia de los miembros de la corporación. Su tipología responde al modelo gótico-mudéjar de planta longitudinal muy extendido en la baja Andalucía.

Ya hemos indicado cómo la capilla abierta hacia la ribera del río posibilitaba la participación en la misa de los trabajadores que permanecían a bordo de sus barcos. Recordemos que el puerto de la ciudad ocupaba una amplia extensión en la dos orillas del Guadalquivir, siendo los fondeaderos trianeros más importantes los de la Muela y el de Camaroneros, próximos al convento de los Remedios¹⁸. El profesor Palomero Páramo, en su detallado estudio sobre las capillas abiertas andaluzas¹⁹, ha mostrado otros ejemplos de similar funcionalidad litúrgica levantados en el XVI: la capilla de Nuestra Señora de la Estrella, que se abría a la entrada de la ría de Huelva, y las dos capillas que afrontaban al puerto malagueño, una situada en la Puerta de la Mar y otra en el oratorio del muelle viejo, todas ya desaparecidas.

La capilla abierta de los mareantes contribuía también a la sacralización del espacio externo del edificio, sirviendo de emblema para la identificación de la propiedad como pertenencia de la cofradía. Por ello, cuando se determinó en 1711, asentada ya la universidad en el colegio de San Telmo, que se donase el hospital a los frailes terceros franciscanos, guardándose la corporación el patronato sobre la iglesia, se impuso entre otras condiciones, "que la ymagen de nuestra señora que esta sobre la puerta se ha de mantener siempre en el mismo sitio"²⁰.

El patronazgo artístico que protagoniza la hermandad se completa, como ya hemos indicado, con la adquisición de diversos bienes sutuarios. Estos objetos son expresión de la religiosidad que profesan los cofrades y su junta rectora. La motivación fundamental que estimula la adquisición de estos objetos es el decoro que debe presidir el espacio sagrado. Esta promoción de la decencia del

culto se relaciona a una espiritualidad que tras la reforma luterana y la respuesta trentina, pretende la adhesión emocional de los fieles a través de los sentidos²¹. La devoción al Jesús sacramentado, estimulada extraordinariamente como respuesta de la iglesia católica a la teología reformista, ocupa el primer lugar de la inquietud de la hermandad por convertir a su modesto templo de un espacio visual lo suficientemente digno para que pueda remitir en su contemplación a la trascendente presencia física que encierra. Por ello, se ordena dotar a la iglesia con vasos litúrgicos, expositores para la adoración de la eucaristía y colgaduras en el altar. Esta preocupación determina la celeridad de la hermandad para los nombramientos de capellanes administradores, pues con ello se evita que quedara "...la iglesia sin persona que asista al culto y veneración del Santísimo Sacramento"²². Junto al culto eucarístico, la devoción a las sagradas imágenes es otro aspecto que estimula a los miembros de la corporación. La conformación de la hermandad bajo la protección de Nuestra Señora del Buen Aire y de los Santos apóstoles San Pedro y San Andrés ejemplifica un aspecto religioso de importancia en la religiosidad de la Edad Moderna como es el carácter intercesor de María y de los Santos; junto a ello, el criterio con que se adquieren algunos de estos bienes por la hermandad sugieren cómo este aspecto cultural de la cofradía hacia las imágenes trae consigo un olvido del carácter simbólico de las ofrendas para convertirlas en gestos formales probablemente propiciatorios²³. En este sentido, es revelador como se ordena por el cabildo de la cofradía la construcción de una lámpara que alumbrara a su titular, pues parece poco honroso que siendo la cofradía de "los navegantes de la carrera de indias, de

donde de ordinario se trae tanta plata" no existiera ya una que representara "la majestad y grandeza con que se debe servir esta Santa imagen de Nuestra Señora de Buenos Aires"²⁴.

Ambas devociones tienen su centro en el retablo mayor, cuya estructura acoge tanto la presencia eucarística como las imágenes de los patronos de la hermandad. Junto al cumplimiento de esta misión devocional, en el retablo se elabora también un discurso visual de carácter pedagógico. Su repertorio temático hace del mismo un "sermón permanente" para el que lo contempla²⁵. De esta manera el conjunto a través de su iconografía, convierte la particular advocación mariana en una exaltación de la Virgen como Madre de la Iglesia, glorificada en su Asunción y rodeada por destacados santos.

La decadencia del edificio se inició con la fundación del colegio seminario y el traslado de la corporación a su nueva sede. En enero de 1682 se celebró el primer cabildo de la universidad en la estancia del barrio de San Telmo. Con ello, la iglesia y el hospital trianero, cuyo mantenimiento había costado tanto esfuerzo a la corporación, cayeron en desuso. Al alejamiento de sus fieles siguió el traslado de las imágenes de su devoción y sus objetos de culto, que fueron alojados en un salón habilitado como capilla del colegio en construcción²⁶.

Los hechos se hubiesen desarrollado de otra manera de haberse mantenido lo establecido en la primera cédula de fundación, que establecía la edificación del colegio para huérfanos en la finca ocupada por el hospital en Triana, contigua a la iglesia de Nuestra Señora del Buen Aire. Para la adopción de las trazas que se proponían se hacía necesaria una ampliación del conjunto; se desestimó el mencionado emplazamiento a petición de la

propia corporación²⁷, que era consciente de las dificultades para llevar a cabo la empresa. La limitada extensión de la parcela, la mala calidad de los materiales que componían la iglesia y la alta amortización que pudieran pedir los vecinos cuyas viviendas fueran a expropiarse fueron las causas aducidas por los mareantes para sugerir la edificación del colegio en los terrenos del antiguo arrabal de Marruecos, en la orilla sevillana del Guadalquivir.

Durante la primera mitad del siglo XVIII la universidad pretendió que perdurara el uso sagrado de su antigua iglesia, cediéndola a varias órdenes religiosas bajo condiciones que aseguraran el patronato de la corporación marinera sobre el templo: un fallido acuerdo en 1704 con los clérigos menores determinó que permaneciera por espacio de seis años cerrada al culto. Por fin, en 1710, se traspasó la finca a los terceros franciscanos del convento de San Juan de Aznalfarache, que la gozaron durante algunos años. Pero en 1757, la corporación decidió retomarla en propiedad, "porque faltando a hacer los reparos que necesitaban, vino a tal decadencia que se hallaban ya en mucha parte ruinoso"²⁸; la demanda correspondiente sufrió un dilatado auto que acabó en 1766, con fallo favorable a los de San Temo. Finalmente la corporación acordó la venta de sus posesiones en Triana,

para paliar con su beneficio una deuda contraída con el arca del seminario. En el protocolo de venta fechado el 9 de junio de 1779, el maestro carpintero Antonio Camargo se compromete al pago de 12.500 reales por la iglesia, ya profanada por el ordinario eclesiástico, y el caserío colindante²⁹.

Es probable que la finca fuera pronto revendida, ateniéndonos al dato señalado por Matute que explica cómo el presbítero D. Fernando Narbona, hacia 1780, "edificó una hermosa casa con puertas y balconaje a la orilla del río y á la calle Larga", en el solar que fue antes iglesia, "habiendo colocado una cruz de madera en el lugar que ocupaba el sagrario, consideración respetuosa á su anterior destino"³⁰.

Hemos tratado de ejemplarizar, ateniéndonos al estudio del patronazgo artístico de una hermandad ya desaparecida, como la religiosidad, indisolublemente unida a la vida cotidiana del habitante de la ciudad, actuó como factor clave en la articulación de los espacios internos y externos en la Sevilla de la Edad Moderna. Para ello, no sólo hemos tratado de describir los elementos que conformaban el ámbito físico de la mencionada asociación, sino que hemos pretendido analizar las motivaciones que la generaron, y su contribución a la definición del paisaje urbano.

NOTAS

- (1) La fusión que en la práctica experimentaban ambas asociaciones ha sido destacada, entre otros, por Juan Ignacio Carmona en *Los hospitales en la Sevilla moderna* (Sevilla, 1980) y por Isidoro Moreno en *Cofradías y Hermandades andaluzas* (Sevilla, 1985).
- (2) López Martínez, Celestino. "La Hermandad de Santa María del Buen Aire de la Universidad de Mareantes". *Anuarios de Estudios Americanos*, (Sevilla, 1944). Págs. 701-721.
- (3) Navarro, Luis y Borrego, María del Carmen:

Actas de la Universidad de Mareantes (Sevilla, 1972) pág. XI

- (4) Investigadores como M. Serrano y Ortega, en su *Noticia Histórica del Seminario de Mareantes y Real Colegio de San Telmo de Sevilla*. (Sevilla, 1901), pág. 17 o Celestino López Martínez (Op. Cit.) pág. 705 y 706, han insistido en la independencia de ambas corporaciones.
- (5) Navarro, Luis y Borrego, María del Carmen (Op. Cit.) págs. XIII-XIV.
- (6) Moreno, Isidoro (Op. Cit.) Págs. 22-23.
- (7) Navarro, Luis y Borrego, María del Carmen (Op. Cit.) págs. 295-308.
- (8) Defourneaux, M. *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Madrid, 1983, pág. 110.
- (9) Véase Apéndice Documental.
- (10) Los números de las fincas urbanas que aparece en el aprecio, y su analogía con los ofrecidos en la división administrativa del barrio de 1821, (Manuel Macías: *Triana, el caserío, Calles, plazas, sitios y lugares*. Sevilla, 1982) permiten situar el desaparecido edificio en la manzana de la calle Betis limitada por las transversales Duarte y Luis de la Cuadra. Recientemente se ha publicado un plano de 1728 que recoge con gran detalle una parte del arrabal de Triana. (José Manuel Rodríguez Gordillo: "La Real Fábrica de Tabacos", en *La Sevilla de las Luces*. Sevilla, 1991). En él se señala el espacio ocupado por la iglesia del Hospital de Mareantes. Véase Apéndice Documental.
- (11) La fecha de inauguración quedaba recogida en una lápida del templo que fue trasladada al Colegio de San Telmo tras la venta de la propiedad. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 14, Libro único de 1779. Fol. 389-399.
- (12) Navarro, Luis y Borrego, María del Carmen (Op. Cit.) pág. 250.
- (13) Idem, pág. 70.
Aunque documentalmente consta así, (Navarro, Luis, y Borrego, María del Carmen. Op. Cit. pág. 248) es probable que fuese San Andrés, patrono de la Cofradía, el apóstol representado en la mencionada capilla.
- (14) Matute, Justino. *Aparato para escribir la historia de Triana y de su iglesia parroquial*. (Reedición Sevilla, 1988) pág. 17-128.
- (15) Palomero, Jesús Miguel. *El Retablo sevillano del Renacimiento*. (Sevilla, 1983). Págs. 352 y 359.
- (16) Navarro, Luis y Borrego, María del Carmen. (Op. Cit.)
- (17) Chueca, Fernando, *Arquitectura del XVI* (Madrid, 1953) págs. 42-45.
- (18) García-Baquero, Antonio. "El Río y el comercio con América", en *El Río. El Bajo Guadalquivir*, (Sevilla, 1985). Pág. 35.
- (19) Palomero, Jesús Miguel. "Antecedentes andaluces de las Capillas de Indios", en *Los Dominicos y el Nuevo Mundo. Actas del I Congreso Internacional* (Sevilla, 1987) Págs. 927-929.
- (20) Archivo General de Indias, Indiferente General. 1637.
- (21) Checa, Fernando y Morán, José Miguel. *El Barroco* (Madrid, 1985). Pág. 252.
- (22) Navarro, Luis y Borrero, María del Carmen. (Op. Cit.) Pág. 270-71.
- (23) Defourneaux, M. (Op. Cit.) pág. 115.

- (24) Navarro, Luis y Borrego, María del Carmen. (Op. Cit.) pág. 249. Real Colegio Seminario de San Telmo I" en *Archivo Hispalense* (Sevilla, 1958) pág. 254.
- (25) Pérez Escolano, Víctor, *Juan de Oviedo y De la Bandera* (Sevilla, 1979) pág. 24.
- (26) Herrera, Antonio. "Estudio histórico del Real Colegio seminario de San Telmo II" en *Archivo Hispalense* (Sevilla, 1958) pág. 53.
- (27) Herrera, Antonio. "Estudio histórico del
- (28) A.P.N.S., Of. 14, Libro único de 1779. Fol. 389-399.
- (29) Idem.
- (30) Matute, Justino. (Op. Cit.) pág. 127.

APENDICE DOCUMENTAL

24 de Julio de 1778.

Los maestros albañiles Sabino Gutiérrez y Francisco de Escacena hacen el aprecio y levantan plano de las casas e iglesia propiedad de la Universidad de Mareantes en el barrio de Triana.

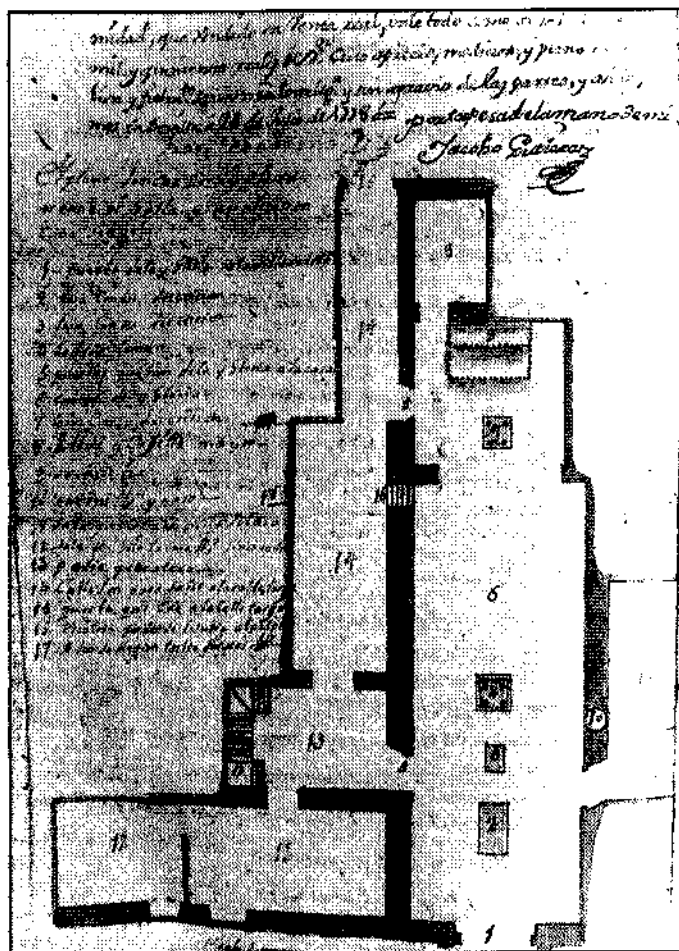
Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 14, Libro único de 1779. Fol. 391-92v.

"Sabino Gutiérrez, maestro del albañil, y Francisco de Escacena el menor, maestro de albañil y alcalde alarife que he sido, ambos vezinos de esta ciudad decimos y certificamos, que habiendo sido nombrado yo el dicho Sabino Gutierrez por parte de los Señores Diputados de la Universidad de Mareantes del Real Colegio Seminario de San Telmo, yo el referido Francisco Escacena por la de Antonio Camargo, vezino de esta ciudad, para efecto de apreciar, medir, sacar plano y dar linderos de una Yglesia y casa que esta en Triana a la orilla de el rio, con puerta tambien que cae a la calle Larga, que es propia del dicho Real Seminario, y se conserva con el nombre de los Mareantes; y estando en dicha casa e yglesia hicimos su medicion y sacamos el plano, que es el que esta a continuacion de este escrito, que por maior compone quatrocientos veinte y nueve baras quadradas, y por la orilla del rio por la partee de esta acia el puente, linda con casas del convento de monjas de la Asunsion de esta ciudad, que tiene el numero

siete de gobierno; y por la parte que esta acia los Remedios linda con casas numero cinco, propias de Doña Ynes Maria de Caseres, viuda de Don Diego de Figueroa. Y por la puerta que cae a la calle Larga acia Señora Santa Ana, linda con casas del convento de los padres terceros de San Juan de Alfarache, numero diez de gobierno. Y por la parte que cae // (391v) cerca del arquillo de Don Manuel Sanchez es un solar que no se saben quien es el dueño, ni tiene azulejo, aunque le toca el numero onze, pues la casa de junto tiene el numero doze. Empezamos a medir sus paredes, y registrar su calidad, y hallamos que las paredes de la yglesia son de tierra, y el cuerpo de la yglesia, y la capilla maior esta cubierta con una armadura de laso, la qual con las continuas goteras que ha tenido, esta toda ruinosa, que no puede servir mas que bien maltratada y tiene palos de pino de la tierra y de castaño, y sus paredes de tapias. En dicha yglesia ai quatro losas, que no apreciamos, porque nos advirtieron que no se vendian, y que se hallaban y trasladaban al dicho Real Seminario de San Telmo. Y habiendo la losa comun numero quatro, vimos un cañon, que no se pudo medir su tamaño, poque estaba todo maziso de fango de continuacion de las arriadas. Tambien en el patinillo de la yglesia ai un pozo de uso. Despues pasamos a reconocer la vivienda de la casa, que se halla tambien muy maltratada: la sala baja tiene palos de castaño, pero los mas maltratados, y

hechados cinchos de hierro. Mas II(392r) adentro de esta sala ai otra que eseñala el numero doze, que la casa de mediania numero cinco pisa sobre ella. El patio de la casa esta todo mui maltratado, los corredores caidos, y mas adentro sigue el callejon que ha de salir a la puerta que cae a la calle Larga, todo destruido por falta de reparos. La sala alta acia la orilla del rio tiene un colgadizo de palos de pino de la tierra, que amenazaba ruina; tiene un alfarge debajo de dicho colgadizo, que con la continuacion de las goteras esta todo podrido. Seguimos al callejon, y una sala que cae a la calle Larga, que pisa sobre la sacristia, todo lo qual las maderas que tiene la sala son de castaño, y de pino de la tierra esta tambien mui maltratado, como la anterior, a causa de no haberlo reparado; toda la vivienda estatejada canal por solera y teja morisca por cobija. Pasamos a reconocer el portage que tiene que consiste en las puertas de la yglesia, que no pueden servir de maltratadas que estan, ni tiene clavos; dos puertas que ban de la yglesia a la vivienda, y las puertas de la casa que cae a la calle Larga; tambien reconosimos el hierro que ai, y se compone de cinco rejas pequeñas, y habiendole ido dando su va-

lor a cada cosa, asi de puertas, rejas, canal, maderas y material, y medido lo que valen las medianias, el pozo, como el valor de las 429 varas quadradas de que se compone dicho sitio de yglesia, y casa, decimos de confor- II(392v) midad, que vendido en venta real, vale todo como oi se halla, dose mil y quinientos reales de vellon cuio aprecio, medicion y pllano hemos hecho bien y fielmente, segun nuestra inteligencia y sin agravio de las partes, y así lo firmamos en Sevilla a 24 de julio de 1778="



Plano del Hospital e
Iglesia de los
Mareantes. Sevilla.
Francisco Escacena y
Sabino Gutiérrez. (1778)

NUEVOS DATOS SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DEL ESCULTOR JOSÉ MONTES DE OCA

Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA
FERNANDEZ

José Montes de Oca es una de las personalidades más atractivas de la escultura dieciochesca sevillana, fundamentalmente a causa de la peculiar afirmación personal que mantuvo frente a los modelos estéticos vigentes en su época, adoptando una actitud claramente retardataria que resucita en la primera mitad del siglo XVIII los conceptos estéticos que imperaron en la misma escuela escultórica justo un siglo antes. Si bien la historiografía le ha permitido escapar del anonimato en el que han caído algunas personalidades que aún en nuestros días permanecen inéditas¹, hasta fechas muy recientes no ha sido objeto de un estudio sistemático, mediante trabajos que nos van descubriendo interesantes parcelas que van aclarando el panorama de la plástica sevillana durante la etapa barroca del siglo XVIII².

Nuestro objetivo es el de aportar una serie de datos sobre la vida y obra de este escultor, centrados en Cádiz y localizados en distintos archivos de esa ciudad, que, como veremos, tuvo una especial significación en su vida. Si bien algunas de las obras de las que nos ocuparemos ya han sido relacionadas con Montes de Oca anteriormente, las fuentes documentales nos permiten por un lado confirmar su autoría y puntualizar datos biográficos y estilísticos mediante los testimonios de su época, lo que posibilita el poner ciertos límites a las inconcretas fronteras de las conjeturas. Por otra parte la localización de la que hasta ahora es su obra más temprana, la Inmaculada que realizó para la capilla de la V.O.T. de los descalzos de San Diego en 1719, nos aproxima también a la problemática de su formación artística, mientras que la documentación del retablo de la Epifanía de San Felipe permite plantear su hasta ahora desconocida faceta como retablista.

La relación de Montes de Oca con Cádiz parte de su infancia y está motivada por la marcha de su padre, Cristóbal de León, a Indias desde esa ciudad en 1684, fecha desde la que su familia dejó de tener noticias suyas. Así lo recoge la madre de José, Teresa Torrenueva, en un memorial redactado con motivo de los trámites sobre la herencia de su suegra en 1692, en el que declara cómo tras la marcha de su marido se vio sola y tuvo que sacar adelante por sí misma a sus tres hijos, Pedro que entonces contaría unos trece años, Tomasa de diez y José, el más pequeño, de ocho³. Aún no sabemos con seguridad si la familia de José, que residía en Sevilla, se trasladó a Cádiz con motivo del viaje de su padre en 1684 o más tarde, pero podemos afirmar que su madre se declara vecina de dicha ciudad en 1692 y que allí residió con gran escasez de medios hasta su muerte, acaecida en 1717⁴. Su hermano Pedro también permaneció en Cádiz y aparece como su fiador en el contrato de la Inmaculada de los descalzos⁵.

En primer lugar obtenemos de estos datos una aproximación al año de nacimiento de Montes de Oca, que debió ser muy cercano al de 1676, puesto que, como afirma su propia madre, en 1684 contaba unos ocho años de edad. En consecuencia debemos revisar la fecha propuesta por Ceán—1668—retrasándola unos ocho o nueve años como ya planteó Antonio Torrejón⁶. También hemos de tener en cuenta que este autor utilizó al menos hasta 1719 el apellido paterno—León— con el que firma su primer contrato conocido, circunstancia que ha contribuido al desconocimiento de una parcela muy amplia de su vida y ha dado lugar a que no se haya identificado con Montes de Oca a un escultor del siglo XVIII, localizado por Gestoso, llamado José de León

y residente en la sevillana calle Francos, cuando en realidad se trata de la misma persona⁷.

Esta relación temprana con Cádiz debió extenderse hasta su ingreso como aprendiz en algún taller de escultura, muy probablemente el de Pedro Roldán, y posterior establecimiento definitivo en Sevilla como maestro escultor. Durante el resto de su vida mantuvo un frecuente contacto con Cádiz, a donde suele desplazarse para concertar las obras, aunque siempre las ejecutaba en su taller sevillano⁸. Sus numerosos trabajos para esta ciudad, centro económico de primer orden por aquellas fechas, pueden agruparse cronológicamente del siguiente modo:

- 1719. Inmaculada para la capilla de la V.O.T. de los descalzos de San Diego.

El 11 de enero del año 1719 José Montes de Oca contrató con la V.O.T. de los descalzos de Cádiz la hechura de una talla de la Concepción destinada a presidir el retablo mayor de su capilla, donde se mantuvo hasta el tercer cuarto del siglo, cuando debió ser trasladada al ático de dicho retablo para ceder su sitio a una imagen del Ecce-Homo⁹. Tras la completa destrucción del convento en 1868 pasó junto con dos de los ángeles lampareros del presbiterio a la iglesia de la Conversión de San Pablo, donde aún se conservan¹⁰. Estos ángeles formaban conjunto con otros dos que actualmente se encuentran en la parroquia del Rosario y presentan unos rasgos muy semejantes a la Inmaculada que permiten plantear su posible autoría común.

La Inmaculada es una obra de pequeño formato —seis cuartas y media— realizada en madera de cedro y ciprés, cuya policromía no parece la original, pues debió ser renovada



*Inmaculada de la V.O.T. de los Descalzos, 1719.
(Iglesia de la Conversión de San Pablo)*

cuando se procedió a la remodelación del retablo¹¹. A simple vista la resolución de esta imagen nos remite directamente a la producción de Pedro Duque Comejo, tanto por su composición, de marcada tendencia romboidal, como por el agitado movimiento de los paños, recogidos sobre los brazos formando los picos tan característicos en las tallas de Duque. Concuerda en este sentido con muchas de las obras de dicho autor, como la Inmaculada que realizó en 1743 para la capilla de los burgaleses del convento de San Francisco de Sevilla —hoy en el Santo Ángel— y más directamente, aunque con la composición invertida, con la imagen de igual iconografía que se conserva en la iglesia de

los jesuitas de Cádiz, que relacionamos con la producción de Duque¹². A pesar de ello tanto en el rostro de la Virgen como en el de los ángeles que aparecen en el trono hay un tratamiento diferente, ajeno al barroquismo del conjunto, que enlaza directamente con los criterios vigentes en la escultura sevillana de las primeras décadas del siglo XVII, lo que nos indica la presencia en ésta, que por el momento es la más temprana escultura de Montes de Oca, de esa evocación de modelos manieristas y realistas que le es característica¹³.

El conocimiento de esta obra nos ofrece una base material para confirmar la supuesta



Angel Lamparero procedente de la V.O.T. de los Descalzos, H. 1719. (Iglesia de la Conversión de San Pablo)

vinculación profesional de José Montes de Oca con Duque Cornejo, la cual, teniendo en cuenta que el primero era algo mayor que Duque, debió ser fruto, de su formación en común en el gran taller de Pedro Roldán. Incidiría en esta posibilidad el hecho de haber colaborado Montes de Oca con Duque Cornejo en la iglesia de San Luis de los franceses de Sevilla, realizando la imagen de San Francisco Javier para uno de los retablos menores¹⁴. Pero si este dato incide en la relación laboral de ambos escultores, no es menos cierto que en su trabajo para esta iglesia – fechable en torno a 1730– Montes de Oca se muestra ya con una personalidad plenamente formada, realizando una imagen estática y grave, cuyo rostro se inspira en el del mártir jesuita San Juan de Foto que talló Juan de Mesa en 1627 para la iglesia sevillana de la Anunciación¹⁵.

- 1728. Retablo para la capilla de Gaspar Jiménez en el oratorio de San Felipe Neri.

El día 21 de marzo de 1728 la congregación del oratorio de San Felipe Neri de Cádiz vendió al clérigo Gaspar Jiménez una de las capillas de su nueva iglesia, la primera del lado del Evangelio según se entra en el templo, por cuya posesión pagó la cantidad de 250 pesos destinados a los gastos de la iglesia, aún falta de muchos detalles, obligándose también a construir por su cuenta el retablo que debía presidirla. En el mismo protocolo se recuerda que la mencionada congregación estaba muy agradecida al nuevo propietario, quien con anterioridad había financiado la barandilla de gateado y caoba del presbiterio, la solería del coro y diversos ornamentos¹⁶.

El 2 de octubre del mismo año Gaspar Jiménez contrató con el escultor José Montes de Oca la hechura del retablo para la capilla,



Retablo de la Epifanía, 1726. Oratorio de San Felipe Neri.

que contendría un gran altorrelieve en el que se representase la Epifanía, siguiendo un modelo que el escultor había entregado al contratante. Además se hizo cargo de la hechura del retablo con su adorno, mesa de altar y credencias, ajustado todo a un dibujo adjunto¹⁷.

Si bien el relieve de la Epifanía ha sido atribuido a Montes de Oca, la localización de su contrata nos permite tanto la precisión de su autoría como de la cronología¹⁸. Podemos considerar esta obra de grandes dimensiones —seis varas y media de alto por cuatro y media de ancho— como la de mayor empeño y la más lograda en la producción de su autor. La composición, de clara tendencia diagonal,

dispone tres grupos de esculturas —los reyes, la Sagrada Familia y los ángeles que rodean la estrella— y el fondo se resuelve mediante un paisaje pintado que representa el cortejo de los reyes y una gran estructura arquitectónica tras la Sagrada Familia, siendo este último motivo muy frecuente en la pintura sevillana del siglo XVIII. El conjunto deriva claramente de grabados muy utilizados en la escuela sevillana y más en concreto responde a los que sobre este mismo motivo iconográfico realizó Alberto Dürero (adoración de los pastores de 1511). Este esquema dureriano es recogido por Rubens, cuya adoración de los magos de 1620 fue ampliamente conocida en el núcleo sevillano a través del grabado realizado por Lucas Vosterman¹⁹.

La Epifanía de San Felipe evidencia con toda claridad la evocación de Juan Martínez Montañés, relacionándose con el relieve de igual tema realizado por dicho maestro hacia 1610 para el retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce²⁰. Aunque Montes de Oca ha sustituido los ejes verticales paralelos del relieve de Montañés por otros marcadamente diagonales, hay una clara inspiración en los tipos y sobre todo en la disposición y rasgos formales del grupo de la Virgen y el rey que se arrodilla ante el Niño.

De gran interés resulta el hecho de que el mismo escultor se haga cargo también de la construcción del retablo, lo que nos descubre su faceta de retablista. Desgraciadamente el marco exterior original fue reemplazado en la segunda mitad del siglo XVIII por la actual estructura rococó y la mesa y credencias, que seguramente son las originales, no presentan ningún rasgo significativo que las diferencie de las obras comunes de su género en aquellos años. En cambio sí se conserva la zona interior del marco, resuelta mediante una moldura

decorada por casetones con sencillos motivos geométricos, que parece apuntar hacia una labor retabística basada, al igual que las esculturas, en la reinterpretación de los modelos propios de las primeras décadas del siglo anterior.

• 1729. Imágenes para el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo.

La relación de Montes de Oca con la imaginería del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Cádiz procede de las investigaciones realizadas en el archivo de dicha parroquia por César Pemán y fue publicada por Martínez del Cerro²¹. Si en principio este autor sólo hizo referencia a la hechura de las imágenes de Santiago y San Andrés, que son las únicas que constan en la data de las cuentas de fábrica de 1729, trabajos posteriores ha extendido su labor a la totalidad de las imágenes del retablo e incluso a los ángeles lampareros que flanquean el presbiterio²². Todo ello hace necesario precisar que la obra documentada de dicho autor para este retablo se limita exclusivamente a los dos apóstoles. La talla de San Lorenzo fue realizada por el hasta ahora desconocido escultor Miguel Taramas, a quién le fueron pagados el 4 de agosto de 1725 por su hechura "estofada y del todo acabada" la cantidad de 1950 reales de vellón²³. Aunque no sabemos nada sobre Taramas parece que esta obra indica un posible origen italiano, quizás genovés, por cuanto la imagen coincide estéticamente con otras obras de dicho origen que se conservan en Cádiz. En lo que respecta al relieve de la Trinidad que preside el ático, aunque no está documentado tampoco resulta posible su relación con Montes de Oca, puesto que sus rasgos coinciden claramente con los de otras obras de filiación italiana.



Santiago, 1729. Retablo Mayor de la Iglesia de San Lorenzo.

La disparidad de autores en las esculturas de un mismo retablo en espacio de tiempo no muy amplio responde a la propia dinámica de construcción de la ayuda de parroquia de San Lorenzo, la cual contó desde 1725 con un retablo provisional procedente del convento de la Candelaria donde fue instalada la imagen de San Lorenzo realizada por Taramas²⁴. El retablo actual empezó a construirse en 1727 y dos años más tarde ya estaba lo suficientemente adelantado como para instalar en él, además del santo titular, las imágenes de los apóstoles Santiago y San Andrés de nueva hechura, pero lo dilatado de su construcción motivó que para el relieve del ático se recurriese a otro escultor. Los ángeles lampareros



Arcángel San Miguel, H. 1730. Retablo Sacramental de la Iglesia de San Lorenzo.

tampoco ofrecen duda sobre su autoría, pues fueron realizados en 1753 por el escultor genovés afincado en Cádiz Antonio Molinari²⁵.

Las imágenes de los apóstoles Andrés y Santiago muestran ya la reafirmación de Montes de Oca en su estilo personal, siguiendo esquemas de gran aplomo y monumentalidad que proceden de modelos grabados por Durero. En esta misma iglesia hay otra imagen atribuida a Montes de Oca, la Virgen de los Dolores que desde 1939 se encuentra en una hornacina abierta a la calle Sagasta²⁶. Es una obra de candelero muy en la línea de las dolorosas creadas por este autor, que gracias a la data de las cuentas de la parroquia pode-

mos fechar en 1729, año en el que se libraron por su hechura 50 pesos escudos el día 6 de mayo²⁷. Si bien fue en principio una imagen adquirida para la iglesia, pronto sirvió de titular a la V.O.T. de servitas que allí se fundó, orden que a su vez la reemplazaría por la actual dolorosa en los años centrales del mismo siglo. También puede relacionarse con el estilo de este escultor otra imagen de la iglesia de San Lorenzo, el San Miguel arcángel que ocupa el ático del retablo sacramental, obra de carácter procesional para vestir, aunque de talla completa, que sigue la iconografía tradicional. Su tratamiento formal responde a los trabajos de Montes de Oca, que debió realizarla hacia 1730, cuando se encontraba en su etapa de plena madurez, como lo evidencia la coincidencia formal de su rostro con el de la Virgen del relieve de la Epifanía de San Felipe²⁸.

- **1738-1739. Imágenes para el retablo de la capilla de Blas Díaz en el oratorio de San Felipe Neri.**

La imaginería del retablo de la Encarnación del oratorio de San Felipe Neri, frontero al de la Epifanía, también se ha relacionado con José Montes de Oca, pero una declaración de Luisa de Paredes, viuda del alarife Blas Díaz que era el propietario de dicha capilla, permite establecer definitivamente su autoría y cronología²⁹. Esta noticia se recoge con motivo de la reclamación que el rosario público de la Encarnación hace a Luisa de Paredes de cierta cantidad recogida por su marido en una alcancía del arrecife, a lo que ésta responde, entre otras razones, lo siguiente:

"... que desde luego los ciento y Cinquenta ps. los tengo destinados para satisfacer quatro Efigies de talla que el difunto mando hacer en Sevilla a el mro. Montes de Oca con animo de

colocarlas en el retablo de la Capilla propia con título de la Encarnación cita en el oratorio de San Felipe Neri...³⁰

El tema central del retablo es un altorrelieve que representa el misterio de la Encarnación, en el que Montes de Oca reafirma su admiración por los modelos manieristas, inspirándose en este caso fielmente una estampa de igual iconografía realizada por Antonie Wierix³¹. Tanto el Padre Eterno del ático como el San Juan Bautista situado en una de las hornacinas laterales conectan también con los modelos montañesinos, a pesar de lo cual en la cabeza del Bautista encontramos un tratamiento claramente dieciochesco, mientras que el San José que ocupa el otro lateral deriva de modelos roldanescos.

Existe otra importante obra relacionada con Montes de Oca en Cádiz, la imagen del Ecce-Homo de la iglesia de la Conversión de San Pablo que coincide con su producción más madura —hacia 1730—, inspirándose su iconografía en el Varón de Dolores de Durero (1512) y en los modelos montañesinos el tratamiento formal³². Con su nómina puede relacionarse también la imagen de la Divina Pastora que preside el retablo mayor de la capilla de su mismo título, talla de candelero realizada en Sevilla en 1734 y donada a su cofradía por Jerónimo Rabaschiero³³. A pesar de los daños que ha sufrido, aún puede observarse cómo su fisonomía es coincidente con la que presentan las obras de Montes de Oca, sirviéndonos de apoyo la reciente documentación de la imagen de la misma advocación existente en la iglesia de Santa María Magdalena de Dos Hermanas, que realizó dicho escultor en 1743, siendo policromada por José Nodola³⁴.

De estos datos podemos deducir que Montes de Oca fue un escultor plenamente



Relieve de la Encarnación, 1738-39. Oratorio de San Felipe Neri.

integrado en la corriente roldanesca propia de la Sevilla de principios del siglo XVIII durante sus primeros años de actividad, evolucionando hacia una afirmación personal próxima a los modelos de las primeras décadas del siglo anterior en torno a 1728, cuando realiza la Epifanía de San Felipe, pues en el grupo de Santa Ana y la Virgen de La Puebla de Cazalla, fechado en 1726, aún se advierten fuertes dependencias del estilo roldanesco³⁵. Si bien es cierto que la evocación de algunos rasgos del manierismo es una característica de la plástica sevillana en el siglo XVIII, podemos considerar este caso como singular dada la intensidad de su asimilación, que lleva a una posición muy

cercana al revival. A su vez se trata de un fenómeno algo tardío en la obra de Montes de Oca, pues hemos de tener en cuenta que al realizar el relieve de la Epifanía de San Felipe contaba unos 52 años y que su primera obra conocida, la Inmaculada de los descalzos, la

realizó con 43 todavía muy en la línea de las corrientes de su tiempo. Queda por tanto todo un largo período aún desconocido, que debe iniciarse en torno a los primeros años del siglo XVIII, en los que José de León Montes de Oca debió alcanzar la maestría.

NOTAS

- (1) Montes de Oca es citado por Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*), Madrid, 1800, y recogido también por los más significativos autores que se ocuparon del arte sevillano en los siglos XIX y XX.
- (2) Antonio García Rodríguez y José González Isidoro, *Las imágenes titulares de cofradía carmonense de la Humildad y Paciencia*, Carmona, 1983. Antonio Torrejón Díaz, *José Montes de Oca, escultor*, Sevilla, 1987.
- (3) Ver apéndice documental nº 1.
- (4) Archivo de la Parroquia de Santa Cruz, Cádiz. Defunciones, 1717, fol. 195. Sobre el origen sevillano de Montes de Oca parece que existen ya muy pocas dudas, pues tenemos constancia de que su padre era vecino de esa ciudad, de la que el mismo escultor se declara natural en el registro de su matrimonio y testamentos (Antonio Torrejón Díaz, *José Montes de Oca...*, *op. cit.*, pp. 15-31).
- (5) Ver apéndice documental nº 2.
- (6) Antonio Torrejón Díaz, *José Montes de Oca...*, *op. cit.*, p. 18.
- (7) José Gestoso Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII, inclusive*, tomo III, Sevilla, 1908, p. 152. Estas variaciones en el uso de los apellidos que se aparecen incluso entre los hermanos de Montes de Oca es relativamente frecuente, Jorge Bernales llamó la atención sobre este aspecto, que dio lugar a ciertas confusiones en torno a Francisco Antonio Gijón (*Francisco Antonio Gijón*, Sevilla, 1982, pp. 17-43).
- (8) Antonio Torrejón Díaz supone su estancia en Cádiz entre 1729-31 para realizar los diversos encargos que allí se le hicieron (*José Montes de Oca...*, *Opus cit.*, pp. 21-22), pero en los contratos localizados parece claro que siempre los ejecutaba en su taller de Sevilla.
- (9) Ver apéndice documental nº 2. La capilla de la V.O.T. de los descalzos era una construcción adosada a las dependencias conventuales de los descalzos, pero concebida a modo de pequeño templo independiente, como es usual en las de su género. La modificación de su retablo mayor en la segunda mitad del siglo XVIII obedece a la ampliación del busto de Ecce-Homo realizado por Luisa Roldán en 1684 para configurarlo como talla completa. De todo el conjunto de los descalzos sólo ha llegado hasta nosotros parte de su imaginaria, hoy dispersa por diversos templos de la diócesis de Cádiz.
- (10) Archivo histórico diocesano, Cádiz, sección Varios. Leg. 1879. *Razón de los objetos extraídos de la Capilla de la Orden Tercera de los Descalzos el día de la revolución y derribo de ella día 2 de Octubre de 1868.*

- (11) También hemos de tener en cuenta que el rostro y las manos de esta imagen han sido objeto de diversas intervenciones, debido a varios percances sufridos durante nuestro siglo.
- (12) Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, *Guía artística de Cádiz*, Cádiz, 1987, pp. 90. Creemos que también deben relacionarse con Duque Cornejo los cuatro ángeles lampareros del presbiterio de esta misma iglesia, muy semejantes a los que flanquean el presbiterio de la iglesia de San Luis de Sevilla.
- (13) De las cinco cabezas infantiles que actualmente presenta dicho trono, sólo tres son originales y éstas presentan una clara conexión formal con otras representaciones del mismo motivo realizadas por Montes de Oca, como es el caso de las que aparecen a los pies de la Virgen de la Merced de la capilla del Museo de Sevilla.
- (14) Torrejón Díaz, Antonio. *José Montes de Oca...*, op. cit., p. 34.
- (15) José Hernández Díaz, *Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla, 1983, pp. 79-80. Es posible que la producción de Montes de Oca para dicha iglesia sea más amplia, como parecen indicarlo los pequeños ángeles de las tribunas y una de las imágenes menores del retablo de San Francisco de Borja.
- (16) Archivo Histórico Provincial, Cádiz. Protocolos Notariales, of. 15, 1728, fols. 111-117 vto.
- (17) Ver apéndice documental nº 3.
- (18) José González Isidoro, «El Ecce-Homo de San Pablo», *Diario de Cádiz*, Cádiz, 1-3-1986. Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, *Guía artística...*, op. cit., pp. 114. Antonio Torrejón Díaz, *José Montes de Oca...*, op. cit., pp. 71-72.
- (19) Enrique Valdivieso, y Juan Miguel Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 260-303. El influjo de Rubens en la pintura española es analizado por Alfonso Pérez Sánchez («Rubens y la pintura barroca española», *Goyans*. 140-141, Madrid, 1977, pp. 86-109). La presencia de estos modelos impresos estuvo muy generalizada en los talleres andaluces, como consta en el caso de Montes de Oca, y buen ejemplo de ello es la amplia colección que poseían los Sardo Raxis, familia de artistas afincados en Andalucía oriental de la que procede la figura de Pablo de Rojas, clave en el desarrollo de la escultura sevillana, por cuanto con él se formó Martínez Montañés (Lázaro Gila Medina, *Arte y artistas de renacimiento en torno a la real abadía de Alcalá la Real*, Granada, 1991, pp. 243-265). Ya Antonio García Rodríguez y José González Isidoro (*Las imágenes titulares...*, op. cit., pp. 47-53) plantean la dependencia de modelos grabados por Durero en la obra de José Montes de Oca al atribuirle el Cristo de la Humildad y Paciencia de la iglesia de San Pedro de Carmona.
- (20) José Hernández Díaz, *Martínez Montañés*. Sevilla, 1987, pp. 158.
- (21) Miguel Martínez del Cerro, *Un paseo por Cádiz*, Cádiz, 1966, p. 184.
- (22) Ver apéndice documental nº IV. Tanto el relieve de la Trinidad del ático como el San Lorenzo del Camarín han sido asignados a Montes de Oca por Antonio García Rodríguez y José González Isidoro (*Las imágenes titulares...*, op. cit., pp. 85-86), atribución que recoge Antonio Torrejón (*José Montes de Oca...*, op. cit., pp. 69-70), incluyendo también los ángeles lampareros.

- (23) Archivo de la Parroquia de San Lorenzo, Cádiz. *Cuentas de Fábrica* (1722-1730), fol. 16 vto.
- (24) Archivo de la Parroquia de San Lorenzo, Cádiz. *Cuentas de Fábrica* (1722-1730), fol. 15.
- (25) Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, «Antonio Molinari, escultor genovés en Cádiz», *Boletín del Museo de Cádiz IV*, Cádiz, 1983-84, pp. 123-127.
- (26) Antonio García Rodríguez, y José González Isidoro, *Las imágenes titulares...*, op. cit., pp. 90.
- (27) Archivo de la Parroquia de San Lorenzo, Cádiz. *Cuentas de Fábrica* (1722-1730), fol. 17 vto.
- (28) Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra, *Guía artística de Cádiz*, op. cit., pp. 174. No es seguro que esta imagen se encontrase desde un principio en la iglesia de San Lorenzo, pues pertenece a la cofradía sacramental y hemos de tener en cuenta que las corporaciones de esta advocación en Cádiz se unieron en el mismo siglo XVIII y en consecuencia se creó una cierta circulación de sus enseres comunes entre las diferentes parroquias.
- (29) Blas Díaz dirigió las obras de construcción del mencionado oratorio entre 1688 y 1719, y le fue cedida por la congregación de dicho oratorio una capilla para su panteón familiar en 1720. (María Pemán Medina, «La iglesia de San Felipe Neri. La arquitectura del templo y su significación a la luz de nuevos datos», *Boletín del Museo de Cádiz II*, Cádiz, 1979-80, pp. 89-100. Sobre las imágenes de dicho retablo ver: José González Isidoro, «El Ecce-Homo de San Pablo», *Diario de Cádiz*, Cádiz, 1-3-1986. Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, *Guía artística...*, op. cit., pp. 114. Antonio Torrejón Díaz, *José Montes de Oca*, op. cit., pp. 72-73.
- (30) Archivo Histórico Diocesano, Cádiz. Sección Varios, legajo 1868. *Autos a pedimto. de la Compañía Espiritual del Sto. Rosario de nra. Sra. de la Encarnazon. con Da. Luisa de Paredes Viuda de Blas Diaz Mro. qe. fue de Albañileria* (1739).
- (31) Marie Mauquoy Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, tomo I, Bruselas, 1978, pp. 34 (nº 232 del catálogo).
- (32) José González Isidoro, «El Ecce-Homo de la iglesia de San Pablo», *Boletín del Museo de Cádiz III*, Cádiz, 1981-82, pp. 101-105.
- (33) Archivo de la parroquia de la Divina Pastora, Cádiz. *Relación histórica del origen, progreso y estado actual de la Archicofradía del Stmo. Rosario de María Santísima con el dulce título de Pastora de las Almas...* (1831).
- (34) Germán Calderón Alonso, «Antigua hermandad del Santísimo Sacramento, de la Divina Pastora de las Almas y Animas Benditas. Parroquia de Santa María Magdalena. Dos Hermanas», *Tabor y Calvario*, 13, Sevilla, noviembre de 1990, pp. 21-31. La coincidencia del apogeo de esta nueva advocación, introducida por el capuchino Fray Isidoro de Sevilla, con el periodo de mayor actividad de José Montes de Oca, explica el hecho de que existan otras tallas de esta misma iconografía que se han relacionado con dicho autor (capuchinos de Málaga y San Antonio de Sevilla).
- (35) Alfredo Morales y otros, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, pp. 630.

(Agradecemos al Dr. Juan Miguel Serrera su asesoramiento sobre las fuentes iconográficas).

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

1692. Cádiz.

DECLARACIÓN DE TERESA TORRENUEVA.
ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, CÁDIZ.
PROTOCOLOS NOTARIALES, OF. 3, 1692,
FOL. 227.

Da. teresa de torrenueba vezina desta Cuid. Lexitima muger de Xtobal de Leon, ausente en los Reynos de Indias en la mejor forma que aya lugar Paresco ante Vm. Por medio de la persona de mi (xxx)= Y digo que mi dro. conviene Provar y averiguar que el dho Xtobal de Leon mi marido, hizo viaje a los Reinos de Indias en los Galeones que fueron a cargo del general Dn. Gonzalo Chacon, abra mas tiempo de ocho años; I aviendose el susso dho. quedado en dhos. reynos sin que en dho. tiempo se aya tenido noticia de su persona, abiendome dejado con tres hijos, el uno Pedro de Leon que fuera de edad de treze años poco mas o menos= el otro Thomasa de Torrenueba que fuera de hedad de mas o menos de diez años= Y Joseph de Leon que fuera de hedad de mas de ocho años, Padeziendo muchas calamidades y trabajos en su educazon. y crianza, I aora por parte de Pedro de Leon mi suegro Padre leximo. del dho. Xtobal de Leon mi marido se trata de dibidir I partir los bienes que por la fin I muerte de Ines del espiritu santo su muger quedaron en sus hijos herederos...

DOCUMENTO II

1719. Enero, 11. Cádiz.

OBLIGACIÓN: LA ORDEN TERCERA DE LOS
DESCALZOS DE S. DIEGO CONTRA JOSEPH
DE LEÓN Y FIADOR.
ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, CÁDIZ.

PROTOCOLOS NOTARIALES, OF. 21, 1719,
FOLS. 4-4 vto.

Sepase comonos Joseph de Leon y Montesdoca vezino de la Ciudad de Sevilla residente en esta de Cadiz como principal y Pedro de Leon vecino della como fiador y principal pagador que salgo y me constituyo (...) otorgamos y decimos que yo el dho. principal me obligo en favor de la venerable orden ercera de penitencia del Sor. S. franco. sita en el convto. de religiosos Descalzos de esta dha. Ciud. y de Dn. Juan Bernardino de Molina presbitero como ministro de ella de hacer y que traere de mi quenta y riesgo de la dha. Ciudad de Sevilla (donde como Mro. escultor que soi la e de labrar) una Imagen de ntra. Sra. de la Concepcion de madera de Zedro y Cipres, de alto de seis quartas y media y su peana de zerafines, acabada y estofada perfectamente de todo punto, la cual tengo ajustada con dha venerable orden tercera y con su ministro en noventa ps. escs. de plata, por cuiu cantidad la e de traer y poner en su propia Capilla, sin pedir más precio, cuiu Imagen a de ser a satisfaccion de dha orden tercera y de la persona que se nombrare por ella, a que se me a de apremiar en Virtud de la presente y sin otra prueba de que le relevo aunque por derecho se requiera, Y declaro de consentimto. de mi el dho fiador me an entregado cinquenta pos. excs. por quenta de dhos. noventa y de ellos por tenerlos en nro. poder nos damos vajo de dicha mancomunidad por contentos y entregados (...) Y en caso de que la dha. Imagen no sea de la perfesion que se requiere en su hechura nos obligamos vajo de dha mancomunidad a volverlos y retribuirlos a dha. orden tercera en esta Ciud. y a su fuero con las costas de la cobranza a que se nos a de poderlo executar en virtud de esta escritura y el juramto. simple qn. fuere parte para presentarla en que queda referido quanto se ofresca para hacerla exsequible, sin otra prueba de que le relevamos aunque por dho. se requiera, Y a la primera obli-

gamos nrs. personas y vienes presentes y futuros=
Y Yo el dho. Dn. Juan Bernardino de Molina
Presbitero Ministro de la dha. Venerable orden
tercera que soi presente a este otorgamto., otorgo
q. me obligo en su nombre a pagar a el dho. Joseph
de Leon y Montesdoca los quarenta ps. excs. que
faltan para el cumplimto. de los dhos. noventa en
que esta ajustada la hechura de dha. Imagen y
siendo esta del gusto de dha. orden tercera me
obligo a darle diez ps. excs. mas que en todos son
cinquenta, a que se a de premiar a dha. orden
tercera y a mi en su nombre en virtud de esta
escripra. y el simple juramto. de el referido, sin otra
prueba de que le relevo aunque por derecho se
requiera, esto con tal de que la dha. Imagen este en
esta ciudad dentro de seis meses contados desde oi
dia de la fha., Y a la primera obligo los vienes de
la dha. orden tercera presentes y futuros= (...) Y
asi lo otorgamos en la Ciud. de Cadiz en onze de
Henero de mil setecientos diez y nueve Y los
otorgantes (a quenes. yo el esno. doi fe conosco) lo
firmaron testigos Diego Ramirez Manuel Arias y
Juan de Morales Vecinos de Cadiz=

José León Montes de Oca (rubricado).
Pedro de León (rubricado).
Fco. Pérez Angulo (rubricado).
Juan Bernardino de Molina (rubricado).

DOCUMENTO III

1728. Octubre, 2. Cádiz.
OBLIGACIÓN DE RETABLO. DN. GASPAR
XIMÉNEZ CONTRA JOSEPH MONTES DE
OCA.
ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, CÁDIZ.
PROTOCOLOS NOTARIALES, OF. 15, 1728,
FOLS. 513-513 VTO.

Sea notorio Como Nos Dn. Gaspar Ximenez
Parrado Presvitero de esta Ciudad de Cadiz; de una
parte; Y de otra Joseph Montes de Oca Artífice de

escultura residente en ella y vecino de la de Sevilla;
dezimos estamos combenidos y ajustados, y por
esta escriptura nos ajustamos y combenimos en la
ereccion de un retablo para la capilla que yo el dho.
Dn. Gaspar tengo en la Iga. del Sr. Sn. Phelipe Neri
de esta Ciudad a mano izquierda como se entra por
la puerta principal, y lo hemos contratado en la
forma precio tpo. y condiciones siguientes-

Yo el dicho Joseph Montes de Oca me obligo
a que en el tiempo de un año con poca diferencia
que empezara a correr desde oy dia de la fecha hare
el retablo para la referida Capilla qe. contenga el
Misterio de la benida de los Reyes de escultura de
medio relieve con su trono de seraphines en el sitio
donde a de estar la estrella con seis varas y media
de alto desde la Messa del Altar; y quatro y media
y una pulgada de ancho en la misma forma de un
modelo de madera que tengo entregado a el dicho
Don Gaspar en una tablita de media vara, y con el
adorno a su lado derecho de un dibujo que le tengo
mostrado en un papel, con su pie de Altar, y
Credencias la Mesa de Altar de tres varas de largo
al modo que se acostumbra hazer acojinetadas, y
las Credencias a correspondencia con el largo que
diere el ancho de la Capilla, todo a satisfacion de el
expresado Dn. Gaspar, y no estando a su gusto me
obligo a hazerle todos los retoques que fueren
presisos para conseguirlo, y lo entregare a el tiem-
po prefinido poniendolo en la Playa de esta Ciud-
dad, cuiu ereccion enteramte. tengo ajustada en
seiscientos pesos de a quinze reales de vellon y a
quenta me a entregado cien pesos para la compra
de madera y del susodicho confieso haverlos
recivido en dinero de contado Y por tenerlo en mi
poder realmente y con efecto me doy de ellos por
contento y entregado (...) y con los otros quinien-
tos pesos me a de yr haziendo (roto) hasta en
Cantidad de quatrocientos dejando los ciento res-
tantes darmelos hasta de aia entregado dicho reta-
blo en la conformidad de mi obligacion-

(...). Y asi lo otorgamos en la Ciud. de Cadiz
a dos de octubre del año de mil setecientos veinte
y ocho; Y los otorgtes. a quienes yo el escrivano
puco. Doy fee Conosco lo firmaron en este rexistro

siendo testigos Dn. Henrique Moreno Preposito de
dha. Iga. de Sn. Phe. Dn. Jph. Grondona Presvitero
y benito Jph. Melendez Vezs. de Cadiz.

Joseph Montes de Oca (rubricado).
Dn. Gaspar Ximenez Parrado (rubricado).
Ante my Joseph Ant. Camacho escrivno. puco.
(rubricado).

DOCUMENTO IV

1729. Cádiz.
DATA DE LAS IMÁGENES DE SANTIAGO Y
SAN ANDRÉS.
ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN LO-
RENZO, CÁDIZ. CUENTAS DE FÁBRICA (1722-
1730), FOL. 34 vto.

It. trescientos pesos he pagado por tres papeles
del dho. dn. Pedro a saver dos de a cinquenta pesos
con fhas. de 20 de Junio y 14 de Agto. de este Año
y uno de doscientos pesos con fha. de 9 de Diciem-
bre la qual Cantidad es el precio en que se ajustaron
con el mro. Dn. Joseph Montesdoca las dos hechur-
ras de los Santos Apostoles Sn. Andres y Sn. tiago
acabadas doradas y estofadas y puestas en la Igle-
sia de Sn. Lorenzo: Son Rs. de Vn. quatromil y
quinientos.

DOCUMENTOS DE INTERÉS BIOGRÁFICO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: DISPOSICIONES DE ÚLTIMA VOLUNTAD EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVIII. EL TESTAMENTO DE SEBASTIÁN VAN DER BORCHT.

Yolanda FERNÁNDEZ CACHO

ATRIO 4 (1992). Págs. 85-94

En más de una ocasión hemos dado cabida en estas páginas a las últimas investigaciones que, desde hace unos años, están perfilando el panorama arquitectónico del siglo XVIII sevillano. Estudios estos forjados a partir de documentación inédita que nos están permitiendo ahondar en esta faceta del arte hispalense a través de dos vertientes fundamentales: por un lado, aportando capítulos dedicados a la práctica constructiva de dicha centuria; y, por otro, recomponiendo la gran laguna biográfica que padecen la mayoría de sus protagonistas, arquitectos, canteros y maestros de obras de albañilería.

El presente estudio constituiría un eslabón más en esta segunda línea de investigación, al ser nuestro propósito ampliar las noticias que tenemos de artífices del último barroco andaluz, tomando como única fuente documental un tipo concreto de texto notarial: las disposiciones de última voluntad por ellos otorgadas. Documentos de puño y letra del paciente amanuense del XVIII que, debidamente autorizados por el escribano, han llegado a nuestras manos custodiados en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla.

Variada y completa tipología al retroceder dos siglos en materia jurídica, pues junto al común testamento por todos conocido, encontramos una serie de declaraciones de última voluntad que se vieron modificadas o incluso suprimidas a raíz de la promulgación del vigente Código Civil (1888). Así, al *testamento otorgado en nombre propio* ("*Testimonio de la voluntad del ome... que lo haze, estableciendo en él ser heredero e departiendo lo suyo en aquella manera que él tiene por bien que finque lo suyo después de muerte*", nos dice el autor de las Partidas), se unen el *testamento por comisario*, especialmente el otorgado en nombre del cónyuge fallecido,

donde se siguen generalmente las mismas pautas de aquél si bien, remitiéndose al poder concedido a su favor antes del óbito (*poder para testar*), queda redactado en tercera persona; y el *testamento mancomunado* o *conjunto*, de resultas de su otorgamiento por más de una persona en un mismo acto, que aunque no autorizado en el antiguo Derecho, era conocido en la práctica¹.

La cuestión se complica al aceptar posteriores modificaciones en la voluntad del testador: "*La voluntad del ome—se expresa en las Partidas—es de tal naturaleza que se muda en muchas maneras, e por ende ningún ome non puede fazer testamento tan firme que lo non pueda después mudar quando quisiere, fasta el día que muera*". Suprimir, añadir o aclarar disposiciones recogidas en el testamento requería la redacción de un nuevo texto en presencia del escribano: el *codicilo*, institución que se remonta al Derecho romano: "*Minus sollempnis testatorum intestatorumve voluntas*". Se podía otorgar uno o varios codicilos, siempre que no se contrariasen entre sí, y, sobre todo, que respetasen la institución de herederos dispuesta en el testamento².

Poderes para testar, codicilos, testamentos en nombre propio, mancomunados o por comisario...³, complejos esquemas jurídicos que nos permitirán como fuente de primera mano, acercarnos a la sociedad sevillana del setecientos, e introducimos silenciosamente en la desconocida intimidad del más modesto albañil, del más cotizado arquitecto.

En una sociedad plenamente imbuida de prácticas religiosas, las declaraciones testamentarias constituían un paso de especial relevancia en el camino hacia la muerte. Para el hombre del XVIII dejar constancia de sus últimas voluntades era un ritual obligado, que

cumplía motivado por conseguir la salvación de su alma. De ahí que buena parte del contenido de estos documentos sea abarcado por un convencional preámbulo, extenso formulario de carácter estrictamente espiritual que, formalmente mecanizado por el escribano, era asumido por el testador. A pesar de las ligeras variantes que solemos encontrar dentro de este grupo de protocolos (diferencia que puede verse más acusada entre un codicilio y un testamento), el esquema del texto se mantiene con uniformidad en todos ellos, sobre todo en el inicial formulario. Después de la primera expresión religiosa del tipo "*En el nombre de Dios Todopoderoso. Amén.*", pocas veces sustituida por un "*Sepase cuantos esta carta vieren...*" o "*En la ciudad de Sevilla...*", el discurso testamentario continúa con los datos referentes a la naturaleza y estado físico-mental del otorgante, la encomendación del alma a Dios, y disposiciones acerca de la sepultura, entierro, petición de misas rezadas o cantadas, fijación de limosnas y mandas destinadas a iglesias, conventos, cofradías o hermandades, concluyendo con una serie de cláusulas de carácter jurídico, entre las que destacan la institución de herederos, el nombramiento de albaceas y la revocación o ratificación de otras posibles declaraciones testamentarias otorgadas con anterioridad; el lugar y la fecha del otorgamiento (excepto si se refirieron al comienzo del texto) y la comparecencia de testigos, ponen fin a estas escrituras notariales⁴.

Por razones de espacio, centraremos exclusivamente nuestra atención en aquellos datos recogidos por el escribano que hagan referencia a cuestiones familiares, de salud, económicas y profesionales del otorgante. Es evidente que el dato aislado, extraído de este conjunto de protocolos, puede resultar insig-

nificante para el historiador del arte pero convertirse en pieza clave de la investigación cuando se logra enlazar y conectar con otro tipo de fuentes.

En las declaraciones de última voluntad, la *información familiar* adquiere especial interés porque contribuye a paliar las lagunas biográficas de nuestros testadores o a matizar algunas de las noticias que sobre ellos tenemos. Apuntes en torno a los padres, lugar de nacimiento, domicilio, estado civil, matrimonio, hijos, dotes..., de los que no se prescinde, siendo, al contrario, en muchas ocasiones, la principal aportación, sino única, que del contenido notarial obtenemos.

Otro punto de atención es el referente al *estado físico* del otorgante en el momento del acto jurídico. Observamos al respecto que, si bien la Iglesia aconsejaba no esperar a una situación extrema para testar, muchos son los que disponen sus últimas voluntades a una edad avanzada y ya enfermos, a veces incluso incapacitados para firmar la escritura, según nos consta expresamente⁵.

Por otra parte, y aunque en estos protocolos no queda reflejado el estatus socioeconómico del que otorga la escritura, información que obtenemos de los inventarios post-mortem, hemos podido extraer en la mayoría de los casos, diferentes noticias de los más dispares *asuntos económicos*: desde declaraciones de solemne pobreza, frecuentes en los legajos notariales del XVIII, situación de la que no escapan maestros de obras de este período—como veremos—, hasta apuntes de deudas, préstamos, herencias o gastos diversos, que nos dan una ligera idea de la posición que gozaban nuestros testadores. En ocasiones, aparecen muy conectados con *temas profesionales* (deudas contraídas por obras, sueldos del oficio que se invierten en

adquirir determinados bienes...), apartado éste que también forma parte de algunos de los discursos testamentarios analizados.

Textos de variado y jugoso contenido entre los que seleccionamos algunos de especial interés. Quedarán incluidos en este capítulo reconocidos nombres para la Historia del Arte andaluz, pues no sólo dejaron huella en nuestro entorno arquitectónico, sino constancia documental de sus vidas privadas, al final de las cuales encontramos estas sus últimas voluntades protocolizadas⁶.

De Ambrosio de Figueroa, miembro de una fructífera saga de arquitectos que inaugurara su padre Leonardo, recogemos el testamento que hace en nombre de su mujer fallecida, cuyo interés radica exclusivamente en diversos detalles en torno a su familia. El 14 de octubre de 1756, María Ruiz, sin duda gravemente enferma, otorga poder para testar a su marido Ambrosio de Figueroa, que declara ser maestro de obras de albañilería y vecino en la calle Pescadores, en la collación sevillana de San Lorenzo⁷. Pocos días después, el 27 del mismo mes, y en virtud de dicho poder en su favor conferido, Ambrosio de Figueroa acude a la escribanía con el propósito de hacer testamento en nombre de la difunta. En él declara que *"haviendo la susodicha fallecido en esta ciudad el día quinze de este presente mes y año, su entierro se hizo en el siguiente en dicha Yglesia de Señor San Lorenzo"*. Treinta y siete años de matrimonio los unieron, fruto del cual tuvieron tres hijos: María del Coral, casada con Esteban Rodríguez, Leonarda, doncella y mayor de veinticinco años, y Antonio de Figueroa, de veintidós años de edad, quienes quedaron instituidos como únicos y universales herederos de todos los bienes de su difunta madre⁸.

Otro arquitecto del siglo XVIII, el sevilla-

no Francisco Sánchez de Aragón. Vecino en la calle de las Armas, collación de San Vicente, ostentó el cargo de Maestro Mayor de la Real Audiencia de Sevilla, quedando además vinculado a la familia del también arquitecto hispalense Bartolomé Martínez de Aponte, cuya actividad desarrolló en la primera mitad de la centuria como Maestro Mayor de obras del Hospital de la Misericordia⁹. En esta ocasión la fuente documental es un poder para testar que se otorgan mutuamente el referido Francisco Sánchez y Ceferina Martínez, su mujer, en marzo de 1747 *"para el que de nos -manifiestan- quedare vivo dentro del termino del derecho o fuera del o durante nuestras vidas en cualquier tiempo que nos paresiere, podamos hazer y disponer el testamento y última voluntad del que primero falleciere en la forma y modo que nos tenemos comunicado"*, rígida fórmula que vemos repetirse en este tipo de declaraciones conjuntas, y que nos informa del propósito legal del texto. Del comienzo, extraemos los datos de sus progenitores: los padres del otorgante fueron Miguel Sánchez de Aragón y María Jiménez (ya difuntos), y los de su mujer, el ya nombrado Bartolomé Martínez de Aponte y Ana Ortiz. En diez años de matrimonio, declaran haber tenido dos hijos, de nombres Joaquín y Ramona, sus legítimos y universales herederos¹⁰.

Ciertos detalles de salud nos transmite un codicilo que con fecha 8 de diciembre de 1747 otorgara el arquitecto barroco Diego Antonio Díaz cuando ya sus días estaban contados. Natural y vecino de Sevilla, en la parroquia de San Lorenzo por estos años, hijo que fuera de Fabián Díaz y de María Marín de Campos, Diego A. Díaz ratifica por vía de codicilo el poder para testar que tenía conferido a su segunda mujer Micaela Ruiz y a sus hijos, en

once de enero de 1737. En varios momentos del referido codicilo queda reflejada la gravedad física de nuestro otorgante al declarar en primer lugar que el texto se formaliza "estando enfermo de achaques habituales y en su acuerdo, juicio, memoria y entendimiento", concretando más adelante que "por quanto mediante su enfermedad y achaques habituales que han sido graves y a muchos días que los padece y que por su prolixidad para su curazion le han sobrevenido muchos gastos que de tal forma que para subbenir en parte a ellos le ha sido presiso vender hasta aora diferentes alajas de plata...". La situación económica en que quedaría su esposa tras su muerte es motivo de especial preocupación de Diego A. Díaz, según nos deja curiosamente manifestado en cláusula que transcribo en su integridad: "Ytt que por quanto la dicha su muger cumpliendo con su obligacion ademas de la buena compañia que le ha hecho y haze le ha asistido y asiste en la dicha su enfermedad con mucho amor y caridad y por no tener como no tiene el otorgante con que remunerarle este travaxo y reciproca correspondencia que le ha tenido en todo el tiempo de su matrimonio pedía y suplicaba a los dichos sus hijos y de su primera muger le atiendan como a madre pues de tal les ha servido y sirve no desposellendola de nada de quanto se rreconociere ser suio como de ropa y demas de su uzo amparandola en todo lo demas que le sea posible". Su firma, que debiera poner fin al acto notarial, es sustituida por las de unos testigos comparecientes, y de ello da fe el escribano: "no firmó porque aunque sabe se lo ympidió el accidente compulsivo que padese"¹¹.

Mala salud que paraliza la actividad de un arquitecto poniendo fin a sus días, con los

consiguientes problemas económicos que este estado ocasiona en el seno de la familia. Lo hemos comprobado en la última voluntad que conservamos de Diego A. Díaz, y volvemos a encontrarnos con una situación similar en el caso de otro maestro albañil que trabaja en Sevilla en la primera mitad del XVIII, José de San Martín. José de San Martín murió abintestado el día veinte de marzo de 1744 bajo poder para testar que le tenía concedido a su mujer, Tomasa de Lara, autorizado el 13 de mayo de 1727. En virtud de este poder, Tomasa de Lara realiza testamento en nombre de su difunto marido, del cual extraemos diversos datos de interés que analizamos a continuación. La viuda, en primer lugar, nos deja constancia de la fecha del fallecimiento de José de San Martín, antes referida, añadiendo que "su cuerpo amortaxado con avito del convento descalzos de la Santissima Trinidad, fue sepultado el dia veinte y dos de dicho mes en la tarde, en la Parrochial de Señor San Yldefonso, su Parrochia, en la Boveda de las cofradias del Santissimo Sacramento y animas de ella de que era hermano". A través de este protocolo notarial, que lleva fecha 6 de mayo de 1744, conocemos además la precaria situación económica que padecía José de San Martín en el momento de su muerte, tal como se refleja en la siguiente declaración: "por hallarse en edad abansada, enfermo, pobre y con algunas deudas, fue presiso para curarse y pagar algunas deudas venderse todo lo que podía ser de valor y a el tiempo de su fallecimiento no havia mas que un corto menage y ropa... moria pobre de solemnidad y sin vienes ni hacienda de que poder hacer su testamento, ni con que mandar decir ningunas missas por su alma, por lo que le pidio pidiese a sus acreedores le perdonasen lo que les estubiere

deviendo". Nos detenemos también en aquellas partes del discurso testamentario que nos informan sobre su entorno familiar. Hacía más de cuarenta años que contrajeron matrimonio en la parroquia de Santiago el Viejo de esta ciudad, del cual José de San Martín y Tomasa de Lara habían tenido cinco hijos llamados Pedro, Margarita, Ramón, Antonia y José, este último ya difunto. El primero de ellos, Pedro de San Martín, siguió los pasos profesionales de su padre, desarrollando su actividad como Maestro Mayor de obras del Cabildo de esta ciudad a mediados de la centuria; y el referido Ramón de San Martín destacó en el quehacer del arte de la platería también por estos años. Destacada descendencia de la que el escribano dio fe en este documento¹².

Señalamos más arriba que es frecuente encontramos con declaraciones de solemne pobreza entre miembros de este oficio. Tal es el caso, por ejemplo, de Juan José Rodríguez, maestro albañil, natural de Sevilla y de estado soltero, según nos consta en memoria testamentaria que legaliza con fecha 17 de diciembre de 1749. Documento de corta extensión en el que, según apuntábamos, declara ser pobre de solemnidad por que *"abra tiempo de seis años que no puede trabajar en su ejercicio sin tener caudal ni vienes mas que la ropa de su uso que es de mui poco valor"*, hasta tal punto que los propietarios de la casa donde habita, en la collación de San Andrés, *"por caridad le estan alimentando de lo nesezario"*¹³.

Extremo al que llegó igualmente Pedro José Rodríguez, que por estos años ostentaba el cargo de Maestro Mayor de obras de la Catedral, con el agravante de una carga familiar mayor. Casado en el año de 1723 con Josefa Ortega, nos informa veinte años más

tarde, que siete son los hijos tenidos en el matrimonio: Pedro, Alonso, Manuel, Rosa, Mateo, María y José, este último clérigo de menores; una familia numerosa vecina en la collación del Sagrario de esta ciudad. Sin duda impedido en su actividad por una enfermedad corporal que dice tener, confiesa expresamente *"ser pobre de solemnidad y no tener caudal ni hacienda de que hacer testamento, mas que los cortos bienes muebles de casa"*, suplicando al señor Dean y al Cabildo de la Santa Iglesia que concurriesen con una limosna para el entierro como acostumbraban hacer con sus ministros¹⁴.

Ciertamente una gran distancia los separa de un arquitecto valenciano que llegó a Sevilla como Maestro Mayor de obras del Cabildo hispalense, Pedro Juan Laviesca de la Torre. Según el poder para testar que en 1741 otorgara conjuntamente con su esposa Josefa María Bellido, también natural de Valencia, gozaba de una buena posición económica, manifestando que al tiempo de contraer matrimonio, treinta y cuatro años atrás, tenía por caudal cuatrocientos pesos, que aumentaron con otros tres mil que les correspondieron a la muerte de sus padres. El fallecimiento de su padre, Domingo Laviesca, lo pone además en posesión de *"el Maiorazgo del Valle del Liendo en las Montañas de Burgos"*, que disfrutaba aquél en vida¹⁵. Confirmamos esta excelente posición económica con otro documento notarial del que incluimos tan sólo una breve reseña: la partición de bienes que su mujer e hijos realizan (siguiendo las cláusulas del citado poder) en 1752, tres años después de su fallecimiento. Destaca el documento por su gran extensión e interesante contenido, especialmente el capítulo dedicado a su biblioteca, donde se nos informa que era poseedor, entre otros, de una importante colección de

libros de arquitectura y aritmética (los tratados de Fray Lorenzo de San Nicolás, tres Vignolas en italiano, de Palladio...); y el apartado donde se encarga a Pedro Macías, de su misma profesión, del aprecio de las herramientas del oficio que tenía en su poder al tiempo del óbito¹⁶.

Recogió también el escribano curiosos detalles biográficos en la escritura de última voluntad que otorgara Fernando Jordán, miembro de una reconocida estirpe de canteros de ascendencia cántabra. El protocolo, fechado en el año de 1756, siendo por entonces Fernando Jordán vecino en la parroquia de Santa Ana de Triana, nos pone al corriente de la separación matrimonial que sorprendió a este maestro cantero pocos años después del casamiento; singular relato que dejamos de su mano: "...declaro que en el año de mil setesientos y treinta poco mas o menos contraí matrimonio legitimo segun lo dispuesto por nuestra santa madre Yglesia con Doña María de Zarate y Noguera... de cuió matrimonio no e tenido hijos; y habiendose hecho el casamiento a su gusto y voluntad sin violencia y haver estado asiendo vida maridable serca de tres años, a el cabo de los quales no aviendo motivo para ello, se separo la susodicha de mi compañía retirandose a el expresado convento de Nuestra Señora de la Paz, donde se llevo todo lo que havia en mi casa sin mi consentimiento de que conservo memoria y fueron la ropa y alajas ...cuiá ropa y alajas importaron mucho mas de su dote; y siendo ynjusta la tropella que hiso me vi presiado a ponerle demanda ante el señor juez y vicario general de la Santa Yglesia de esta ciudad sobre que bolbiere a su casa y expresase los motivos que havia tenido para semejante resolucion y seguidose los autos sin haver la susodicha podido justificar cosa

alguna contra mi buen proceder y queriendo permanecer en el citado convento se me dio por libre la separación de dicho matrimonio... asi lo manifiesto y declaro en descargo de mi consiensa y no tenerle odio ni mala voluntad, perdonandole como le perdono la calumnia que me hiso". Fernando Jordán no volvería a contraer matrimonio, quedando al cuidado de Isabel Sánchez, vecina del barrio de La Calzada, quien le asistió en este tiempo "con toda legalidad". Por otro lado, extraemos la alusión que se hace a unas obras de cantería que estuvieron a su cargo. Explica Fernando Jordán cómo cierto beneficio obtenido por labrar las losas del trascoro de la Catedral sevillana, lo invirtió en la compra de dos casas en Triana, único caudal adquirido con su trabajo personal fuera del matrimonio; las cuales dejó en herencia, la una a su sobrino Manuel Jordán, y la otra a su hermana María Jordán. Las herramientas correspondientes a "el arte de la cantería", era su voluntad pasaran a disposición de otro hermano residente en Cádiz, Francisco, si le sobreviviere. Una gran actividad profesional la que dejaba atrás este maestro cantero, quien en este año de 1756 declaraba ya no poder ir a trabajar a causa de su edad y no tener fuerzas para ello¹⁷.

Con un último protocolo firmado por Sebastián Van der Borcht daremos por concluido este breve recorrido testamentario. Ya comentábamos más arriba cómo estos documentos nos acercan de alguna manera a sus otorgantes, objetivo que, no en menor medida, vemos cumplirse en este caso concreto. Si bien contamos con diversos estudios que analizan la obra de Van der Borcht, aún son muchos los interrogantes que salpican la vida de este ingeniero, que llega a Sevilla encargado de las obras de la Real Fábrica de Tabacos¹⁸. El tercero y menos conocido de los

ingenieros que dirigen los trabajos de este edificio, después de Ignacio de Sala y de Diego Bordick. Sirva de nuevo como acercamiento a su persona el documento clave que ha venido hilando este artículo, el testamento que dejara en Sevilla. Su análisis se verá, además, completado con otras aportaciones documentales.

La expresión religiosa "*En el nombre de Dios. Amén.*", tantas veces repetida, nos introduce en el texto notarial que formalizara Sebastián Van der Borcht conjuntamente con su esposa en 13 de enero de 1760¹⁹. El primer dato de interés que de él obtenemos corresponde a su gradación dentro del Cuerpo de Ingenieros: por estas fechas era Capitán de Infantería e Ingeniero Ordinario de los Reales Ejércitos, grado al que había accedido en el año de 1753²⁰. Igualmente, nos deja constancia de los trabajos que por entonces realizaba esta ciudad, al referirnos en el texto que estaba encargado por Reales Ordenes en la dirección de las obras de la nueva Fábrica de Tabacos y de los Reales Alcázares sevillanos²¹.

Pero la mayor parte de las cláusulas recogidas en el documento nos transmiten apuntes familiares y de naturaleza económica, entre los que extraemos los siguientes datos.

Sebastián Van der Borcht, hijo de Lamberto Van der Borcht y de Cornelia Langaert (ya difuntos), era natural de Bruselas, en el ducado de Brabante. En esta ciudad tenía su residencia un hermano presbítero, Antonio Manuel, a quien se cita en el testamento. Su mujer, la sevillana Antonia Josefa Sánchez de Aguilera, compareciente también en el acto del otorgamiento de esta escritura, declara por su parte, ser hija de Alonso Sánchez (difunto) y de María de Aguilera. Hemos comprobado documentalmente, que la referi-

da familia de los Sánchez Aguilera pertenecía a un estatus acomodado de Sevilla. Sabemos que el dicho doctor Alonso Sánchez era ministro titular de la Santa Inquisición y natural de Carmona; y María Dionisia de Aguilera Tolezano, sevillana de nacimiento²².

Sebastián Van der Borcht y Antonia J. Sánchez habían contraído matrimonio "*en secreto*" en la parroquia del Sagrario diez años atrás, justo un domingo 15 de marzo de 1750²³. Como era costumbre, este acto fue precedido por la concesión de la dote, de la que se hace mención en el testamento. En este caso, Antonia J. Sánchez aportó al matrimonio 38.000 reales de vellón, de los cuales 28.866 reales y 3 cuartillos de vellón le fueron entregados por sus padres; otros 3.200 reales de vellón pertenecían al legado de su tío Dionisio Martín Tolezano; y 5.000 r.v. le correspondieron por la herencia de Juan Francisco de Aguilera; el resto, en concepto de regalos y alhajas. Por su parte, Sebastián Van der Borcht aportó la cantidad de 1.000 ducados de vellón en ropa y dinero, sin que de ello dejara hecha escritura notarial²⁴.

Curiosamente se nos informa también en la referida carta dotal que Antonia J. Sánchez, casada ya, siguió viviendo por algún tiempo con sus padres "*hasta publicar el casamiento y hacer vida maridable con el expresado Don Sebastián*", si bien cuando otorgan el testamento ya tienen fijada su residencia en el barrio de Triana. Al año siguiente de celebrarse el casamiento tuvieron a su primera hija, María Josefa, a la que siguieron dos hijos más, Antonia Juana y Manuel Antonio, los tres naturales de Sevilla, según extraemos del contenido notarial.

Anticipábamos, por otra parte, que detalles de carácter económico están presentes en este documento protocolizado. Era voluntad

de Sebastián Van der Borch que diferentes cuentas que tenía pendientes por entonces quedasen clarificadas, y así fueron anotadas en la correspondiente escribanía. Declara a este respecto tener en su poder 4.621 r.v. y 4 m.v. de los sueldos de ingeniero de Bartolomé Vialett, que había fallecido en San Roque; y prestados a su hermano, el referido Antonio Manuel, 30 doblones de oro, equivalentes a 2.258 reales y 28 maravedis de vellón.

Las cláusulas jurídicas ponen fin a este testamento conjunto, por las que Sebastián Van der Borch y Antonia J. Sánchez de

Aguilera nombran herederos de todos sus bienes a sus tres expresados hijos, a la vez que revocan otras disposiciones testamentarias que hubiesen otorgado con anterioridad.

Declaraciones de última voluntad que, sutilmente, enlazan vida y muerte. Comprobamos que todas ellas, en el fondo y en la forma, responden a una idea que ya apuntaba María José de la Pascua: "...la resignación ante la muerte no consiste sólo en aceptar el destino personal, sino también y especialmente en ser conscientes que el mundo y la vida siguen existiendo sin nosotros"²⁵.

NOTAS

- (1) MOUTON, Luis y otros: *Enciclopedia jurídica española*. Tomo XXIX. Barcelona, 1910.
BONO, José: *Los archivos notariales*. Sevilla, 1985.
- (2) La Ley de las Partidas trata de los codicilos en el título XII de la Partida 6ª. La Ley 1ª del referido título nos dice: "*Codicilus en latín quiere dezir en romance como escritura breve que fazen algunos omes despues que son fechos sus testamentos o ante. E tal escritura como esta tiene gran pro porque puede ome en ella crecer o menguar las mandas que oviesse fechas en el testamento*". La Ley 2ª del mismo título ordena que en los codicilos "*non pueden ser establecidos herederos derechamente*" (MOUTON, L.: Op. cit., pág. 919).
- (3) El Código Civil suprimió el testamento mancomunado, las memorias testamentarias, las cláusulas ad-cautelam, los codicilos y los testamentos por comisario, al declarar en su art. 670, que el testamento es un acto personalísimo, sin que pueda dejarse su formación, ni en todo ni en parte, al arbitrio de un tercero, como no puede dejarse tampoco en manos de un mandatario el nombramiento de herederos (Ibidem, pág. 783).
- (4) Las fórmulas religiosas en las declaraciones testamentarias del siglo XVIII son objeto de análisis pormenorizado en dos sugerentes estudios sobre el tema de la muerte: el de José A. Rivas, quien llega a afirmar que es tal el contenido religioso de estos documentos, que más que un instrumento jurídico, es una manifestación clara de fe (RIVAS ALVAREZ, J.A.: *Miedo y piedad. Testamentos sevillanos del s. XVIII*. Sevilla, 1986); y el de Mª José de la Pascua, que considera, basándose en el contenido de estas disposiciones, al testamento como el medio más eficaz, después de los Santos Sacramentos, de dejar al alma libre de preocupaciones, en espera de la divina salvación (PASCUA, M.J.: *Actitudes ante la muerte en el Cádiz de la primera mitad del XVIII*. Cádiz, 1984).

- (5) La declaración del otorgante sobre el estado en que se encuentra en el momento del acto jurídico se reduce exclusivamente a ciertas consideraciones sobre su salud física, que varían lógicamente de unos documentos a otros. Observamos, sin embargo, que el estado mental es siempre óptimo, debido a que desde el antiguo Derecho se contempla (Ley de las Partidas, ley 13, título I, Partida 6^a; arts. 662 y 663 del Código Civil) la incapacidad y terminante prohibición para testar a quienes no se hallasen en su cabal juicio (MOUTON, L.: Op. cit., pág. 648). De esta forma, en las disposiciones testamentarias analizadas encontramos diferentes combinaciones del tipo: *enfermo con achaques habituales y en su juicio, memoria y entendimiento; enfermo de cuerpo y sano de voluntad; estando con salud y juicio; estando con entera salud...*
- (6) Los protocolos incluidos en este artículo aparecen transcritos en el Trabajo de Investigación inédito de Yolanda FERNÁNDEZ CACHO: *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Noticias de Arquitectura en el A.P.N.S. (1741-1760)*. Sevilla, 1988.
- (7) A.P.N.S., Oficio 15, 1756, folio 607.
- (8) A.P.N.S., Of. 15, 1756, fol. 595.
- (9) Bartolomé Martínez de Aponte era también vecino en la collación de San Vicente (A.P.N.S., Of. 1, 1741, fol. 377) (Of. 6, 1743, fol. 692).
En un protocolo fechado en el año de 1748 dice tener más de sesenta años de edad (A.P.N.S., Of. 16, 1748, fol. 390).
En diversas ocasiones aparece como fiador de Francisco Sánchez de Aragón (A.P.N.S., Of. 21, 1745, fol. 222; Of. 13, 1747, fol. 94; Of. 18, 1753, fol. 376).
En el testamento que en 1756 otorga conjuntamente con su mujer Ana Ortiz, declara, refiriéndose a sus hijos, que Juana Ceferina está casada con Francisco Sánchez de Aragón, a cuyo matrimonio llevó una dote valorada en 15.468 r.v. (A.P.N.S., Of. 16, 1756, fol. 110-112).
- (10) A.P.N.S., Of. 3, 1747, fol. 57.
- (11) A.P.N.S., Of. 9, 1747, fol. 754. Citado por SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo VII. Sevilla, 1934 (pág. 87).
- (12) A.P.N.S., Of. 6, 1744, fol. 213.
- (13) A.P.N.S., Of. 6, 1749-Libro 2^o, fol. 883.
- (14) A.P.N.S., Of. 19, 1743, fol. 1567.
- (15) A.P.N.S., Of. 20, 1741, fol. 1159.
En virtud de este poder, Josefa M^a Bellido hace testamento en nombre de su difunto marido (A.P.N.S., Of. 20, 1749-L.2^o, fol. 1060).
- (16) A.P.N.S., Of. 20, 1752, fol. 1246 y ss. En él manifiesta la viuda que Pedro J. Laviesca murió el día 17 de junio de 1749.
- (17) A.P.N.S., Of. 19, 1756, fol. 1130-1131.
- (18) Una gran incertidumbre marcó la procedencia de este ingeniero militar. Amador de los Ríos apuntaba que las trazas de la Fábrica de Tabacos se debieron a un "arquitecto flamenco o alemán llamado Wandemberg" (AMADOR DE LOS RÍOS: *Sevilla pintoresca*. Sevilla, 1844, pág. 17). En la misma línea, José Gestoso, quien al referirse a la terminación de la parte principal de dicho edificio, en 1757, hace mención al autor del plan, Don Juan Wandemberg (GESTOSO, J.: *Sevilla monumental y artística*. Tomo III. Sevilla, 1984, pág. 503). Cuevas Alcober, por su parte, aunque con un mayor conocimiento de su carrera profesional, no se aventura demasiado al señalar su origen,

atribuyéndole sólo una procedencia extranjera "casi seguramente flamenca" (CUEVAS ALCOBER, L.: *Un ejemplar español en la arquitectura industrial del siglo XVIII*. Madrid, 1946, pág. 45).

(19) A.P.N.S., Of. 5, 1760, fol. 7-10.

(20) Los ingenieros aparecen en España ya en el siglo XVI, cuando la necesidad de perfeccionar los medios de defensa requirió una serie de conocimientos que no poseían los arquitectos. Sin embargo, habría que esperar al s. XVIII para que se constituyera el Cuerpo de Ingenieros (CUEVAS ALCOBER, L.: Op. cit., pág. 29). Por entonces, la mayoría procedía de los países del norte de Europa o, como mucho, del norte de España (BONET CORREA, A.: *Andalucía barroca*. Barcelona, 1978, pág. 261).

Sebastián Van der Borch ingresa en este cuerpo por Real Orden de 7 de marzo de 1745 como Ingeniero Delineante, siendo destinado a Andalucía. El 18 de agosto de 1749 asciende a Ingeniero Extraordinario, con grado de Teniente, siendo Habilitado de los Ingenieros de la Dirección de Andalucía. En promoción normal de 2 de febrero de 1753, pasa a Ingeniero Ordinario con grado de Capitán, ascendiendo de nuevo a Teniente Coronel de Infantería e Ingeniero en Segundo en agosto de 1760, y a Coronel seis años después. (Véase CUEVAS ALCOBER, L.: Op. cit., págs. 43-45, y CAPEL, Horacio y otros: *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII*. Barcelona, 1983, pág. 471).

(21) Van der Borch fue nombrado director de las obras de la Real Fábrica de Tabacos por Real Orden de 9 de agosto de 1750, al frente de las cuales estuvo durante dieciséis años. Por otra parte, dejó también huella de su estilo en el Alcázar sevillano, al realizar diversas intervenciones tras el terremoto de 1755 (FALCON, T., VALDIVIESO, E., BERNALES, J., SANZ, M^a J.: *Universidad de Sevilla. Pa-*

trimonio monumental y artístico. Sevilla, 1986).

(22) Según consta en el testamento otorgado por Alonso Sánchez en el año de 1759, ante el escribano público Antonio de Madariaga, habían contraído matrimonio en 1713 en la parroquia de San Ildefonso. Fueron sus hijos: Agustín (nacido hacia 1718 y dedicado al comercio), María, Antonia, Miguel (presbítero), Dionisio y Gertrudis (nacida hacia 1735). En 1750, tienen su domicilio en la c/ Bayona, collación de Santa María la Mayor (A.P.N.S., Of. 19, 1750, fol. 986-989).

Alonso Sánchez falleció el día 18 de enero de 1759, dejando a sus hijos los bienes que poseía, entre los que destacan una interesante biblioteca con libros de medicina, filosofía, teología y obras clásicas de Quinto Curcio, Ovidio, Horacio, etc., valorados todos en 4.283 reales y medio de vellón por José Padrino, impresor y mercader de libros en la calle Génova; y otras diferentes partidas de china, pintura, oro y plata, según nos consta del aprecio que hicieron sus albaceas testamentarias en 11 de agosto de 1759, ante el escribano Antonio de Madariaga.

(23) Archivo del Sagrario, Libro de casamientos, año de 1750, fol. 102 vuelto.

(24) A.P.N.S., Of. 19, 1750, fol. 986-989.

Con motivo del fallecimiento de Juan Francisco de Aguilera en la Nueva Veracruz, Sebastián Van der Borch otorgó un poder a Carlos Luján, Coronel de Infantería e Ingeniero Jefe de los Reales Ejércitos, residente en Nueva España, para que pudiese cobrar a Joaquina de Soto, viuda de aquél, los trescientos treinta y tres pesos escudos que tocaron a Antonia J. Sánchez de la herencia que le dejó el referido tío materno (A.P.N.S., Of. 19, 1757, fol. 40).

(25) M^a José de la PASCUA: Op. cit., pág. 230.

LOS RETABLOS COLATERALES DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO DE SEVILLA

Francisco de P. CUELLAR
CONTRERAS (†)

No hay duda alguna de que los dos Retablos colaterales del crucero de la Iglesia Parroquial del Sagrario de Sevilla, junto con el de la Capilla de Ntra. Sra. de la Antigua, de la Catedral sevillana, éste de más amplias proporciones, son los exponentes más preclaros de este tipo de pieza arquitectónica en piedra del período barroco sevillano del siglo XVIII, e incluso de la anterior centuria.

Siempre se ha considerado, desde los tiempos del analista Matute, pasando por Gestoso y continuando hasta nuestros días, que las obras de los dos Retablos colaterales del Sagrario, era debida al célebre arquitecto y escultor dieciochesco D. Pedro Duque Cornejo, continuador en la jefatura del taller y de la obra de su esclarecido abuelo Pedro Roldán; quizás, y debido en parte, a que un ilustre ocupante de la Silla Arzobispal hispalense, D. Luis de Salcedo y Azcona, fue el gran mecenas de importantes obras de arte arquitectónicas encargadas, por lo que a Retablos y esculturas se refiere, a este nieto de Pedro Roldán, como, por ejemplo, el Retablo Mayor de la I. Parroquial de la población sevillana de Umbrete, el Retablo pétreo, ya mencionado, de la Capilla catedralicia de la Antigua, y el sepulcro del mismo Prelado, sito en este último recinto sagrado¹. Y como dicho Sr. Arzobispo dejó encargado en su testamento la realización de estos dos Retablos que nos ocupan, la crítica de arte, sin más fundamento, los identifica con la producción de Duque Cornejo.

Pero, he aquí, que el Arzobispo Salcedo fallece el día 3 de Mayo de 1741, y se entierra el día 6 del mismo mes² en el sepulcro de la Antigua, ya preparado para el efecto, que encargara a Pedro Duque siete años antes. En la mente, pues, de los encargados de la testamentaria del Arzobispo Salcedo quedaba la

obligación de ordenar la realización de estos dos Retablos del Sagrario, ¿quizás con ánimo e intención de que los ejecutara Duque Cornejo?, no lo sabemos. Lo cierto es que, por causas desconocidas, se va demorando la puesta en práctica de la voluntad del Prelado difunto; y a los siete años de su fallecimiento, o sea, en el año 1748, por documentos que ahora ven la luz pública por vez primera, y encontrados por el que esto escribe, en el Archivo de Protocolos sevillano, se concierta la obra de los Retablos del Sagrario.

Y es, precisamente, esta fecha de 1748 la reveladora de que Duque Cornejo no pudo intervenir en la construcción de los mismos, porque un año antes, en 1747, consta ya la estancia de Duque en Córdoba para efectuar la obra cumbre de su fértil genio creador: el Coro de su Catedral, y que le ocupó los diez años que le quedaban de vida, falleciendo en dicha ciudad y enterrándose en el mismo Templo el día 5 de Septiembre de 1757³.

Una vez obviadas las posibles demoras para la ejecución de la voluntad del Prelado testador, el Canónigo D. Miguel Antonio Carrillo, uno de sus albaceas, fue el encargado de poner en práctica su última voluntad: los dos Retablos que en su memoria erigió en los colaterales de la I. Parroquial sevillana del Sagrario. Estas obras de arte, como hemos mencionado más arriba, fueron comenzadas en el año de 1748 y concluidas en el de 1753.

Y, a partir de esa primera fecha, empiezan las sorpresas que nos deparan las tres escrituras de concierto que hicieron falta para llevar a feliz término tan espléndida empresa. Pues sorpresa, y grande, es poder comprobar los verdaderos artífices que laboraron en tan hermosos Retablos.

La primera de ellas fue el encontrar la escritura de concierto de la obra de los dos

Retablos otorgada por el albacea del Arzobispo, el Canónigo D. Miguel Antonio Carrillo ante el escribano público Pedro Leal el 19 de Febrero del referido año de 1748⁴, por la cual se concertaba dicho Canónigo con D. Manuel Gómez, arquitecto de piedra, en que éste se obligaba a la construcción de ellos, según y conforme a la traza que para los susodichos Retablos diseñó (aquí nos encontramos con el primer gran descubrimiento), el maestro platero, Tomás Sánchez Reciente. Es decir, que al parecer, y el que esto relata no lo ha visto nunca en los papeles antiguos, un orfebre es el autor y creador de trazas de retablos: en este caso concreto, el de los retablos colaterales del Sagrario sevillano. Y si nos fijamos bien en los detalles que los adornan, según muestran las fotografías que acompañan a estas líneas, concretamente, los referidos a los bancos, las dos hornacinas principales, tanto en su interior como en el exterior; las hornacinas de los áticos, y las entrecalles de los cuerpos principales, éstos revelan la mano maestra, la traza fina y delicada en su concepción artística, de un maestro platero de elevada categoría, como lo era Tomás Sánchez Reciente, quien se examinó de maestro en 1728 y fue Veedor del Gremio de los Plateros en 1742⁵. Integrante de una destacada familia sevillana, su hijo Eugenio fue también platero, y su hermano Francisco fue un notable impresor, en cuyo taller se dieron a la luz pública notorios libros e impresos de la época barroca. Fue autor Tomás Sánchez Reciente de espléndidas obras de orfebrería, como la Cruz Parroquial de la Iglesia de Sta. Ana, de Sevilla, construida en 1747, en la que se confirma lo que anteriormente hemos mencionado, pues los adornos casi rectangulares de los tres brazos de dicha Cruz Parroquial, son los mismos que vemos en los dos frontales y

bancos de los Retablos objeto de este trabajo. Fue también el inspirado autor del frontal de plata situado delante de la Urna que guarda el cuerpo de S. Fernando, en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla; restauró el frontal de plata del Altar Mayor de la Parroquia del Salvador, y diseñó el también frontal de plata de la Capilla Sacramental, o de Pasión, de la misma Parroquia sevillana; obras todas de mediados de la decimoctava centuria; entre otras, éstas ya desaparecidas.

De Manuel Gómez, el constructor de estos dos Retablos, que así mismo se denominaba "maestro arquitecto de piedra", poco podemos añadir, por la falta de datos que existe sobre el mismo; tan sólo he podido encontrar una escritura de recibo en arrendamiento del Hospital de Venerables Sacerdotes, de una casa, en la que vivía, frente al Pópulo, en el año de 1722, denominándose por aquel entonces maestro cantero, por tiempo de un año, en precio de 30 rs. de vn. al mes. Fue su fiador el gran maestro de dicho oficio, Juan Fernández de Iglesias, el 21 de Abril de ese año; y cancelándola un año después⁶. Según Romero de Torres⁷ construyó Manuel Gómez la hermosa portada de la Iglesia de S. Pedro, en Arcos de la Frontera, diseñada, según se cree, por el arquitecto Diego A. Díaz en 1728.

El tenor de esta primera escritura, la del concierto de la obra de los dos Retablos, que como hemos referido, se efectuó el 19 de Febrero de 1748, es el siguiente:

"Sepan cuantos esta carta vieren cómo yo D. Manuel Gómez, maestro arquitecto de piedra, vecino de esta ciudad de Sevilla, Parroquia de Santa María Magdalena, otorgo que soy convenido y ajustado con el Sr. D. Miguel Antonio Carrillo, Presbítero, Canónigo en la Santa Iglesia Patriarcal de esta ciudad, albacea testamentario insolidum del Excmo. Señor D. Luis de Salcedo y Azcona,

Arzobispo que fue de esta ciudad, en tal manera que sea obligado, como por la presente carta prometo y me obligo a hacer dos Retablos de piedra jaspe encarnada y negra, y mármol blanco para los Colaterales del Sagrario de dicha Santa Iglesia, que dejó mandados dicho Excmo. Señor Arzobispo por su testamento, de los tamaños, forma, figura y colocación de piedras que demuestra el diseño que está en un pliego de marca mayor, delineado por D. Tomás Sánchez Reciente, artista platero y de Cámara de su Majestad, firmado de dicho Señor D. Miguel, del dicho D. Tomás, y de mi el dicho D. Manuel, donde está dibujado la mitad de uno de los dichos dos Retablos que para en mi poder, para que conforme en un todo a él, dé hechos dichos Retablos de piedra jaspe encarnada, negra y mármol blanco, según su figura y colocación, a excepción de algunas colores de piedras que pareciere mudar para su mayor vista y lucimiento, poniendo unas colores en lugar de otras, de las tres mencionadas y expresada calidad de jaspe encarnado, negro y mármol blanco; poniéndome de acuerdo para esta mutación de colores de piedras con el dicho D. Tomás Sánchez Reciente, o con el sujeto que dicho Señor D. Miguel Carrillo nombrare y corriere en reconocer la obra. Y para hacer dicha mutación en cosa mayor, a excepción de cuatro embutidos, se me ha de prevenir con tiempo, antes que yo tenga hecha la prevención de la mayor parte de la piedra que necesitare, dándole al todo de la obra las entradas en el muro o pared del respaldo o arrimo a donde se han de erigir dichos Retablos, que serán expresadas; y cumpliendo lo demás prevenido en las condiciones siguientes:

Lo primero, que el socovo de los dichos Retablos del Altar Mayor del dicho Sagrario de la Santa Iglesia, con sus embutidos moldados y frisados, con media tercia de entrada en la pared.

Yt. La Mesa del Altar de cada Retablo ha de ser con los embutidos moldados y frisados con la figura del dicho diseño.

Yt. El banco de dichos Retablos ha de tener de entrada en el muro media tercia en todo él, con la salida que demuestra el diseño, y con los mismos embutidos moldados y frisados.

Yt. El Sagrario o nicho del banco de cada

Retablo ha de ser ejecutado en la conformidad que el diseño demuestra con sus juguetes de talla.

Yt. Las molduras altas y bajas del banco de dichos Retablos y pedestales han de tener una cuarta de entrada en la pared.

Yt. Las pilastras, traspilastras y muros han de tener media cuarta de entrada, siendo las pilastras.

Yt. Las entrecalles han de tener cuatro dedos de entrada, embutidas, moldadas y frisadas, tanto en los nichos como en el todo de ellas, según demuestra el diseño.

Yt. La jamba del nicho principal de cada Retablo ha de tener media tercia de entrada, y el arco, la misma.

Yt. El respaldo del nicho principal de dichos Retablos ha de tener cuatro dedos de entrada, embutido, moldado y frisado, como demuestra la figura del diseño; a excepción de algunos embutidos de magnitud que llevarán otros dentro, mudándose de labor a la que tiene dicho diseño, si se discurriere otra mejor; conformándose para ello yo el dicho D. Manuel con el dicho D. Tomás Sánchez Reciente, o con el sujeto que nombrare dicho Señor D. Miguel Carrillo.

Yt. Los capiteles han de tener media cuarta de entrada con la figura que demuestra el diseño.

Yt. El arquitrabe ha de tener una cuarta de entrada.

Yt. El friso ha de tener cuatro dedos de entrada, embutido, moldado y frisado.

Yt. Las cornisas han de tener una tercia de entrada.

Yt. Los banquillos han de tener media cuarta de entrada, embutido, moldado y frisado.

Yt. Las molduras alta y baja de dichos banquillos han de tener una cuarta de entrada.

Yt. El zócalo de encima ha de tener media cuarta de entrada.

Yt. El tambanillo ha de tener una cuarta de entrada, tallado y embutido como demuestra el diseño.

Yt. Las pilastras del segundo cuerpo de cada Retablo han de tener media tercia de entrada, y su basa ha de tener una cuarta de entrada, embutidas, moldadas y frisadas; y su arquitrabe y friso han de

tener una cuarta de entrada, moldado, embutido y frisado.

Yt. La cornisa alta ha de tener de entrada una tercia.

Yt. Las volutas han de tener media tercia de entrada.

Yt. El banquillo de las volutas ha de tener cuatro dedos de entrada.

Yt. La moldura del banquillo alto ha de tener media tercia de entrada.

Yt. Los arbotantes han de tener cuatro dedos de entrada, embutidos, moldados y frisados.

Yt. La jamba del nicho alto ha de tener media cuarta de entrada.

Yt. El respaldo de dicho nicho ha de tener cuatro dedos de entrada, con sus embutidos moldados y frisados.

Yt. Los cuatro remates de cada Retablo han de ser de medio relieve, y de algo más fondo los dos bajos, si la salida de la obra lo permitiere; cuyo fondo ha de ser más que el medio círculo, y algo mayores, si fuere conveniente para la mayor perfección de la obra; pero los dos remates altos no han de tener tanta salida o avanzamiento (sic).

Yt. Todos los ocho remates de ambos Retablos en su embutido han de ser en la forma que demuestran con arreglo al dicho diseño, o según fueren conveniente, puestos de acuerdo ambas partes.

Yt. Que las garras que se necesitaren para la seguridad y firmeza de dichos Retablos han de ser de bronce.

Yt. Que los dichos dos Retablos los he de trabajar a un tiempo, y en la misma forma los he de poner en sus sitios.

Yt. Que los aparejos que fueren necesarios para poner dichos dos Retablos ha de ser de cargo de dicho Sr. D. Miguel Carrillo facilitarlos que se entreguen, luego que fuere preciso.

Yt. Que si la bóveda necesitare de algún reparo o calzo para su mayor seguridad, lo que en esto se gastare ha de ser de cargo de la disposición de dicho Excmo. Señor Arzobispo costearlo, por no comprenderse en el precio de la obra.

Yt. Que los oficiales que hubieren de trabajar igualmente conmigo en la construcción de dichos

dos Retablos han de ser hábiles y suficientes, de la mayor inteligencia, para que en caso de yo caer malo, o fallecer, puedan seguir hasta su conclusión, según el diseño y cláusulas estipuladas.

Con cuyas condiciones y según está declarado en el contexto de esta escritura, yo el dicho D. Manuel Gómez me obligo de hacer los dichos dos Retablos de piedra jaspe encarnada y negra y mármol blanco para los Colaterales del Sagrario de dicha Santa Iglesia de esta ciudad, y darlos puestos y acabados en toda perfección conforme al dicho diseño, y con los embutidos, tamaños y labores que demuestra y va especificado, dentro del término y plazo de tres años contados desde hoy día de la fecha en adelante cumplidos primeros siguientes, durante los cuales siempre que tenga por conveniente dicho Sr. D. Miguel Carrillo, o quien fuere parte por la disposición de Su Excelencia, ha de poder enviar persona inteligente en la facultad que la reconozca, y lo que no estuviere conforme al diseño lo he de corregir y enmendar a mi costa, perfeccionándolo hasta dejarlo en el todo uniforme al diseño y a satisfacción de los inteligentes nombrados. Y así concluida la obra, se me han de dar y pagar por los dichos dos Retablos doce mil ducados de a once reales de vellón, que valen ciento y treinta y dos mil reales de la propia moneda, que es el precio en que los tengo ajustados todo su costo de piedra, jornales, herramientas y demás gastos precisos en su construcción, asiento y postura en los colaterales; por quedar enteramente todo a mi cargo. Con cuya cantidad declaro ser la suficiente para ello, y sacar mi maniobra, sin que pueda pedir ni pretender ayuda de costa, remuneración ni otra cosa alguna, ni aumentar ni disminuir de la obra en su formación y tamaños, pues me he de sujetar en un todo a dicho diseño y condiciones relacionadas. Con cuyo arreglo tengo hecha la cuenta en que no quedo perjudicado, y si lo intentare o moviere pleito de lesión o engaño, no he de ser oído ni admitido en juicio... Los cuales dichos doce mil ducados se me han de ir entregando, a saber: quinientos pesos de a quince reales, ahora, de pronto para sacar y conducir la piedra, y todo lo demás se me ha de satisfacer conforme lo necesite

en el tiempo que durare la dicha obra para el pago de jornales y herramientas, a la prudente consideración de dicho Señor Canónigo. Y concluida, el resto que sobrare de que he de dar recibos por los cuales se me ha de formar el cargo de lo cobrado; y no cumpliendo lo contenido en esta obligación, además de poderme compeler y apremiar a ello, consiento y tengo por bien que dicho Sr. D. Miguel, o quien fuere parte por la testamentaria de S.E. se pueda convenir y ajustar con otro maestro arquitecto que haga dichos Retablos según el diseño y sus condiciones, y por lo que más costaren... ejecutarme en virtud de esta escritura y su juramento... Y para que así lo cumpliré y pagaré doy por mi fiador a D. José de Cerdera y Caro, mercader de sedas, vecino de esta ciudad, Parroquia de Ntro. Señor San Salvador, en calle Agujas. Y yo el dicho D. José de Cerdera que presente soy, habiendo visto, leído y entendido todo el contexto de esta escritura, otorgo que la acepto, y salgo y me constituyo por fiador y principal pagador del dicho D. Manuel Gómez en la obra que queda a su cargo... (Se obligan a pagar en su caso un ejecutor con salario diario de 12 rs.) para cuya paga, firmeza y cumplimiento de lo que dicho es, obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber. Y yo el dicho D. Miguel Antonio Carrillo, que presente soy, como tal albacea testamentario insolidum y disponedor del residuo de la herencia de dicho Excmo. Señor Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona, nombrado en su testamento, bajo de cuya disposición falleció, que pasó ante Tomás de Gareaga, escribano público de esta ciudad, en tres del mes de Noviembre del año de mil setecientos treinta y nueve, a que me refiero, habiendo visto, oído y entendido esta escritura otorgo que la acepto como en ella se contiene..."

"Hecha la carta en Sevilla en diez y nueve días del mes de Febrero de mil setecientos cuarenta y ocho años, de otorgamiento de principal y fiador, a los cuales yo el presente escribano público doy fe que conozco lo firmaron en este registro, siendo testigos el dicho D. Tomás Sánchez Reciente y Juan de Mesa y Antonio de Sosa, esnos. de S^a." — Manuel Gómez, rubdo.— Tomás Sánchez Reciente,

rubdo.— José Cerdera y Caro, rubdo.— Pedro Leal, sno. pco., rubdo."

"Y de otorgamiento de dicho Sr. D. Miguel Carrillo, en Sevilla, en este dicho día, mes y año, a quien yo el presente escribano público doy fe que conozco, lo firmó en este registro, siendo testigos los dichos snos. de S^a.— D. Miguel Antonio Carrillo, rubdo.— Juan de Mesa, rubdo.— Pedro Leal, sno. pco., rubdo."

A la vista de este importantísimo documento se pueden extraer algunas consecuencias; una de ellas, en mi opinión particular, es la de que aunque se ha querido ver la similitud de estos dos Retablos del Sagrario con el de la Capilla de la Antigua catedralicio, tienen muy poco en común; sí, en cambio, me parece encontrar algún aire concordante con los pórticos de ingreso al Coro del mismo Templo metropolitano encargados, como se sabe, por el Arzobispo Salcedo también, al genial arquitecto Diego A. Díaz en 1725, y en especial en ciertos elementos decorativos impuestos en ellos. Sin embargo, la diferencia es muy notable a favor de los Retablos gemelos en un todo del Sagrario, por la magnificencia y fastuosidad dada a su ornamentación barroca, riquísima en sus elementos, como debida, como dijimos anteriormente, a la creación artística de un orfebre de esa elevada categoría.

Otra consecuencia que se puede sacar de la lectura de la escritura anterior es la de que, como señala la primera de las condiciones del contrato que nos ocupa, los zócalos de los Retablos tenían que parecerse e imitar al del grandioso Retablo Mayor de la misma Parroquia, obra genial del arquitecto Jerónimo de Balbás; por lo que puede hacerse una idea, aunque vaga, de la ornamentación pétreo de dicho Retablo del Sagrario, terminado el 6 de Diciembre de 1709, según Ceán Bermúdez²,

gracias a la munificencia del Arzobispo fr. Manuel Arias.

Los dos Retablos, como hemos mencionado arriba, son gemelos en un todo; se componen, cada uno, de banco (con una hornacina a manera de Sagrario); cuerpo principal dividido en tres calles: el central, formando un arco adornado con motivos de auténtica orfebrería y delimitado a sus lados por dos columnas corintias, estriadas en sus tercios medios, y finamente retalladas en los tercios restantes; las dos calles laterales, delimitadas por pilastras del mismo orden arquitectónico e insertas en un plano inferior al de las columnas exentas (con hornacinas más pequeñas dispuestas para recibir labores de imaginería); y ático con hornacina, delimitado con pilastrillas y adornos que demuestran asimismo la mano del orfebre que las inspiró, y rematado con acróteras, juntamente con el escudo emblemático del Arzobispo donante D. Luis de Salcedo. En el Retablo del lado de la Epístola, figurando como clave de su arco central, una cartela con la siguiente leyenda: *Mater Misericordiam*; y en el del Evangelio, esta otra: *Mater Misericordiarum*; todo esto se puede mejor observar en las fotografías que acompañan este trabajo.

Esta labor arquitectónica necesitaba de tallas escultóricas que la complementasen a tenor de su relevancia artística. Y para ello, el beneficiario de la última voluntad del Arzobispo Salcedo, el Canónico D. Miguel Carrillo, no tuvo otra idea que encargar la ejecución de la imaginería de los dos Retablos (y he aquí la otra gran sorpresa que nos depara la obra de los mismos), a un hombre, a un artista de cuerpo entero, que al correr de los años, se ha convertido, y gracias a la labor identificadora de ilustres investigadores, pasados y presentes, en uno de los tres escultores más impor-

tantes del arte barroco sevillano del siglo XVIII: el portugués, vecindado en Sevilla, Cayetano de Acosta.

La personalidad artística de este notable escultor, las enseñanzas dimanadas de sus obras y su posterior arraigo en el acervo cultural sevillano, no ha sido debidamente estudiada, con la consecuencia ineludible de mostrarnos lo fecundo y grandioso de su obra creadora, prácticamente hasta nuestros días. Pues aunque ya en el siglo pasado, concretamente al alborear el mismo, en el año 1800, Ceán Bermúdez en su "Diccionario Histórico de Bellas Artes" daba noticias de los Retablos construidos por este artífice en la I. Parroquial del Salvador de Sevilla: el Mayor y el que enmarca la entrada a la Capilla Sacramental, hoy del Señor de Pasión, lo hace de una forma tan despectiva y con tal rechazo a su arte, que casi mejor es no tener en cuenta su mal juicio crítico. Sí, empero, y por el contrario, fue el ilustre Canónico de nuestra Catedral e historiador de Arte, D. Manuel Carrera Sanabria, quien, en el año 1945, por medio de un trabajo publicado en "Archivo Hispalense"⁹ empezó a desvelarnos la auténtica faz creadora de Cayetano de Acosta, al identificar como obras suyas las fuentes de la Fábrica de Tabacos (actual Universidad de Sevilla), los remates de las esquinas y los ocho que están junto a la estatua de la Fama, que corona la fachada principal del mismo monumental edificio, a la que supone también ejecutada por este artista, como así lo confirmó él mismo en un nuevo artículo escrito en la citada publicación de la Diputación sevillana¹⁰ en el año 1947. Estas obras las realizó el maestro portugués entre los años de 1756 al 1758.

D. Antonio Sancho Corbacho hizo en el año 1951 el primer intento serio de analizar la labor profesional de Cayetano de Acosta¹¹

conocida hasta entonces, estudiando profundamente sus realizaciones ya mencionadas de la Fábrica de Tabacos, los Retablos que labró entre los años de 1761 al 63 en la Iglesia de Sta. Rosalía, de las Capuchinas sevillanas; y los Retablos antes dichos del Salvador (años 1763-70); suponiendo, como secuela de todo esto, que el hermoso Retablo de la Capilla de S. José de nuestra ciudad puede ser también obra suya.

La investigadora M^a Carmen Rodríguez Martín en su comunicación del *I Congreso de Historia de Andalucía* celebrado en Córdoba en Diciembre de 1976¹² da como seguro trabajo de Cayetano de Acosta el Retablo Mayor del Convento de las Monjas Mínimas, sito en el Barrio de Triana, y realizado hacia el año 1760, al identificar la grafía del maestro en una duela de la parte trasera del Retablo. Y estimo que tiene toda la razón, por cuanto, además de poseer concordancia estilística con los del Convento de Sta. Rosalía, sabemos Por Matute¹³ que el entonces Deán de la Catedral D. Miguel Carrillo "les hizo el altar mayor"; y este mismo Sr. Canónigo, albacea del Arzobispo Salcedo, encargó, como ya he mencionado más arriba, las esculturas de los Retablos del Sagrario (a excepción del Crucificado y Magdalena) a este artista portugués que nos ocupa, unos años antes, como veremos más adelante.

Otra investigadora, Rosa M^a Perales Piqueres¹⁴, publica el Acta de defunción del maestro Acosta, enterrándose en la Iglesia de S. Martín el día 24 de Abril de 1778.

El ilustre profesor de nuestra Universidad y crítico de arte D. Enrique Valdivieso González identifica a través de las nobles páginas de *Archivo Hispalense*¹⁵ la hermosísima Imagen de la Inmaculada Concepción que preside el Altar mayor de la Capilla del

Palacio Arzobispal sevillano, como obra de Cayetano de Acosta y realizada en el año 1776 para la Archicofradía Sacramental del Sagrario, la cual, a su vez, la vendió al Palacio Arzobispal, por ser de estatura superior a los fines que se proponía la Corporación Sacramental.

El investigador D. Alfonso Pleguezuelo Hernández, en la *Revista de Arte sevillano*¹⁶, al recopilar los trabajos en piedra conocidos del escultor portugués identifica como ejecutados por este artífice otras obras del edificio de la Fábrica de Tabacos, como los ocho remates menores de las fachadas, el escudo real flanqueado por dos leones de su portada principal, semejantes éstos a los identificados por el mismo Sr. Pleguezuelo, sitos en la Alameda de Hércules de Sevilla, en su comunicación al *III Congreso del C.E.H.A.* celebrado en Sevilla en 1980. También estima este investigador sevillano como obras fehacientes de Cayetano de Acosta, los dos grupos de ángeles encima de las puertas laterales, y las figuras de las Virtudes Teologales, que rematan en el Retablo Sacramental de la Capilla del Señor de Pasión, del Salvador; trabajos éstos efectuados aproximadamente hacia 1763-70. Asimismo identifica el Sr. Pleguezuelo como realizados por Cayetano de Acosta los 24 pedestales que soportan diferentes bustos y esculturas, situados actualmente en el Paseo sevillano de las Delicias, procedentes de los jardines del Palacio Arzobispal de Umbrete, y ejecutados por la década de los sesenta del siglo XVIII. También vincula al quehacer artístico de Acosta los escudos heráldicos de los palacios de los Bucarelli, en la calle de Santa Clara, y Antiguo del Infantado, en la de Santa Ana, ambos en nuestra capital; y las portadas de la Casa de la Moneda y la del antiguo Colegio de San

Luis de los Franceses, también en esta ciudad, y hacia la misma década. También en este mismo notable y excelente trabajo el investigador Sr. Pleguezuelo estima como obra del escultor Acosta el grupo escultórico que preside la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla.

La investigadora Fátima Halcón Alvarez-Ossorio precisamente en otro número de la misma Revista Cultural de la Caja de A. Provincial S. Fernando de Sevilla¹⁷ identifica plenamente este grupo escultórico que remata el Palco del Príncipe de la susodicha Plaza maestrante, al encontrar las partidas de Data de los citados trabajos escultóricos del maestro Cayetano de Acosta, fechadas el 26 de Mayo de 1765; estimando del mismo modo esta autora que todas las demás labores escultóricas en piedra del citado coso taurino pueden ser adjudicadas al precitado artista.

Hasta aquí modestamente relatado un sucinto resumen de lo más importante que hasta el presente se ha investigado y escrito en España sobre el quehacer artístico de este importantísimo escultor de origen portugués pero avecindado en Sevilla, al que nos muestran los citados trabajos laborando en nuestra ciudad desde los años de 1756 aproximadamente hasta el de 1778 en que falleció.

Pero he aquí, y retomando el hilo principal de este trabajo, y como mencionamos más arriba, que al año siguiente del encargo de los Retablos del Sagrario a los artífices Tomás Sánchez Reciente y Manuel Gómez, o sea en 1749, encarga el albacea testamentario del Arzobispo Salcedo, D. Miguel Carrillo, las esculturas que complementasen estas piezas arquitectónicas a este ilustre artista Cayetano de Acosta, por lo que nos encontramos ante este hecho cronológico, con que estas esculturas, unas de piedra y otras de madera, como

veremos a continuación, son las primeras obras documentadas existentes en Sevilla de este artista.

El referido concierto de las esculturas de los Retablos fue efectuado por D. Miguel Carrillo con Cayetano de Acosta el día 9 de diciembre de 1749 ante el mismo escribano público que hizo la escritura de los Retablos, Pedro Leal¹⁸, y su tenor literal es el siguiente, modernizada la transcripción:

"Sepan cuantos esta carta vieren como yo D. Cayetano de Acosta, maestro escultor, vecino de la ciudad de Cádiz, residente al presente en ésta de Sevilla, otorgo que soy convenido y ajustado con el Señor D. Miguel Antonio Carrillo, Canónigo en la Santa Iglesia Patriarcal de esta ciudad, como albacea testamentario insolidum y distribuidor del residuo de la herencia del Excmo. Señor D. Luis de Salcedo y Azcona, Arzobispo que fué de esta ciudad, en tal manera que sea obligado, como por la presente carta me obligo a hacer ocho estatuas: las seis de mármol de Málaga, y las dos de madera, para colocarlas en los dos Altares Colaterales del Sagrario de la Sta. Iglesia Patriarcal de esta ciudad, que se están construyendo de cuenta de la disposición y herencia de dicho Excmo. Señor Arzobispo. Cuyas estatuas han de ser: las seis de mármol de Málaga, cuatro de ellas de a siete cuartas de largo: una San Rafael, otra San Gabriel, otra San Juan Nepomuceno, Otra San Millán; las dos restantes de piedra han de tener a dos varas de largo, siendo una San Luis Obispo, y la otra San Miguel Arcángel. Y las dos de madera han de ser: la una, de dos varas de alto, de Imagen de Nuestra Señora con el Niño en los brazos y su trono de ángeles correspondiente; y la otra de Imagen de Nuestra Señora de los Dolores, de medio cuerpo; correspondiente cada estatua al nicho donde se han de colocar en los expresados Altares; trayendo para ello a mi costa la piedra mármol de la referida ciudad de Málaga a ésta de Sevilla con la mayor brevedad que fuere posible. Y estándolo he de formar las dichas estatuas y las dos de madera de los tamaños expresados

con el aderezo y escultura que corresponde a cada una, según su título y especie de piedra y madera, a satisfacción y contento de dicho Señor Canónigo D. Miguel Antonio Carrillo, o de la persona que por su parte o de la disposición testamentaria de S.E. se nombrare. Por cuyo costo y trabajo, herramientas, jornales y demás gastos que se puedan ofrecer hasta tenerlas perfectamente acabadas las referidas ocho estatuas, se me han de dar y pagar quince mil reales de vellón en que las tengo ajustadas con dicho Señor Canónigo; los cuales se me han de ir entregando en esta forma: luego que yo haya traído la piedra a esta ciudad se me ha de dar a cuenta el valor de dicha piedra, y acabada cada estatua se me ha de entregar la cantidad correspondiente a cada una del todo de los dichos quince mil reales; y lo mismo, acabada cada una de las dos de madera, hasta haber completado dicha cantidad; con la cual declaro ser la suficiente para el costo y gasto, jornales de oficiales y mi trabajo, sin que pueda alegar lesión ni engaño, ni pretender ayuda de costa ni otra mayor satisfacción; y si lo intentare o pusiere pleito o litigio sobre ello, consiento no ser oído ni admitido en juicio, antes sí desechado de él como injusto litigante y condenado en costas. En cuya conformidad me obligo a hacer y fabricar las dichas ocho estatuas con la brevedad posible; y a que así lo cumpla he de ser apremiado por todo rigor de derecho, y además de ello, no lo cumpliendo, consiento y tengo por bien que dicho Señor Canónigo o quien su derecho representare, se pueda convenir y ajustar con otro maestro para hacer las dichas estatuas, y por lo que más costaren de los dichos quince mil reales, y lo que yo a cuenta hubiere recibido, ejecutar me y las costas que se



Retablo colateral izquierdo.

causaren en virtud de esta escritura y su juramento, sin otra prueba de que le relevo. Y siendo necesario practicar diligencias sobre ello, tengo por bien se pueda despachar a mi costa un ejecutor desde esta ciudad a la dicha de Cádiz o a otra parte o lugar donde yo estuviere o tuviere bienes y hacienda, con doce reales de salario en cada un día... a cuya firmeza y cumplimiento de lo que dicho es, obligo mi persona y bienes habidos y por haber. Y yo el dicho D. Miguel Antonio Carrillo, que presente soy, como tal albacea, habiendo visto, oído y



Imagen de Ntra. Sra. de los Dolores.

entendido esta escritura, otorgo que la acepto como en ella se contiene por estar arreglada al ajuste que tengo hecho con el dicho D. Cayetano de Acosta... a que obligo los caudales de la disposición y herencia de dicho Excmo. Señor Arzobispo en cumplida forma... Hecha la carta en Sevilla en nueve días del mes de Diciembre de mil setecientos cuarenta y nueve años, de otorgamiento del dicho D. Cayetano de Acosta, al cual yo el presente escribano público doy fe que conozco, lo firmó en este registro, siendo testigos D. Tomás Sánchez Reciente, artista platero, vecino de esta ciudad; y Juan de Mesa y Antonio de Sosa, escnos. de S^{ra}.-Cayetano de Costa (sic), rubdo.- Pedro Leal, scno. de S^{ra}, rubdo.- Juan de Mesa, sno. de S^{ra}, rubdo."

La lectura de esta escritura obliga a algunas puntualizaciones. La primera, que en el referido año de 1749, el maestro Cayetano de Acosta era vecino de Cádiz, sin embargo de la constancia fehaciente de su estancia en Sevilla en el de 1736, por otro documento que he podido encontrar. La etapa gaditana de Acosta y su participación en las obras de la Catedral, ha sido estudiada por el profesor Pleguezuelo, en un artículo aparecido en 1988 en el "Boletín de los Seminarios de Arte y Arqueología" de la Universidad de Valladolid.

La segunda puntualización derivada de este documento contractual es la de poder identificar plenamente todas las esculturas que se muestran hoy en los citados dos Retablos del Sagrario. En el del lado del Evangelio, se encuentra presidiéndolo la hermosa escultura, de rasgos delicados, de Cristo expirando en la Cruz, teniendo a la Magdalena arrodillada y abrazada a sus pies, que antes de ahora tuvo también la fortuna de poder identificar como obra castellana, debida a la gubia del igualmente escultor portugués (¡feliz coincidencia!), avecindado en Madrid, Manuel Pereira, y realizada entre los años de 1641-44, cuya noticia publiqué en *el Boletín de las Cofradías de Sevilla*¹⁹; en el ático, la Imagen marmórea de S. Luis, Obispo de Tolosa (Francia); a derecha e izquierda del Crucificado, y del mismo material, las de S. Juan Nepomuceno y S. Cayetano, respectivamente. En el lugar que ocupa esta última debía figurar, según lo contratado, la de S. Millán; pero por la iconografía que conocemos de este Santo eremita español, más nos parece ser la del Santo fundador de los Teatinos, que además era el onomástico del maestro Acosta. La figura de S. Juan Nepomuceno mantiene entre sus brazos una bellísima efigie de Cristo Crucificado y muerto, primera obra identifi-



*Retablo
colateral
derecho.*

cada sobre este tema debida al escultor Acosta, y probable boceto de una hechura de tamaño mayor que se encuentre aún sin identificar; en el nicho del banco de ese Altar, el busto en madera de la Virgen Dolorosa.

En el Retablo correspondiente al lado de la Epístola del Sagrario, se manifiesta en su nicho principal, la escultura de tamaño natural, en madera, de la Virgen con el Niño en su brazo izquierdo y sosteniendo en su mano



Imagen de Ntra. Sra. con el Niño en brazos.

derecha un cetro, erguida sobre un Trono de nube y Querubines alegres y juguetones, con el Título hermosísimo de Ntra. Sra. de la Misericordia, según reza la cartela situada en la clave del arco principal de ese Retablo, y modelo en el que indudablemente se inspiró el mismo escultor para esculpir la Inmaculada del Palacio Arzobispal en 1776, como ya lo relatamos más arriba. En el ático, la efigie pétreo de S. Miguel Arcángel, en la que, presumiblemente, según opinión del profesor sevillano Alfredo J. Morales, que compartimos plenamente, se inspiró el pintor Juan de Espinal para realizar un lienzo sobre el mismo tema, hacia los años de 1776-81, para el Palacio Arzobispal hispalense, estudiada di-

cha pintura en profundidad por los profesores E. Valdivieso y Juan M. Serrera²⁰, y además por la investigadora Rosa M^a Perales Piqueres²¹; a la derecha de este Retablo, la escultura de S. Rafael, y a la izquierda, la de S. Gabriel, ambas también de piedra. En el nicho del banco de este Altar, una encantadora figura del Niño Jesús sentado, reclinada su cabeza sobre su brazo derecho, que bien pudiera ser la que donó en su testamento el Arzobispo fr. Pedro de Tapia, juntamente con la del Crucificado de Manuel Pereira, ya reseñado, y otras imágenes y objetos de culto²².

Como demuestran las excelentes fotografías que ilustran este trabajo, son esculturas, éstas de los dos Retablos del Sagrario, de muy excelente factura, plenas de expresividad en la temática referida a cada sacra figuración, perfectas en su plasticidad, dinámicas en sus movimientos y extraordinarias en el trato de los materiales empleados en las mismas; e imbuidas todas ellas de esa religiosa unción, fiel reflejo de la categoría artística tan elevada que ya había conseguido el genio creador de Cayetano de Acosta. En especial, y a nuestro modo de ver, dentro del contexto general de alto nivel de calidad que informa al conjunto de las ocho estatuas descritas, son de destacar la Imagen de Ntra. Sra. de la Misericordia, exultante de plenitud gloriosa y gracia divina; y la de medio cuerpo de la Virgen Dolorosa, ésta inmersa en una patética y honda congoja derivada de la Pasión cruenta de su Divino Hijo.

No acaba aquí la historia de la construcción de estos Retablos colaterales del Sagrario, pues la disposición testamentaria del Arzobispo Salcedo decidió la realización de unos añadidos en forma de arbotantes, de la misma piedra jaspe, para ambos lados de los

mismos, en el año 1752, una vez finalizada la ejecución de la obra de éstos. Para ello se concertó D. Miguel A. Carrillo con el maestro cantero, vecino de Jerez de la Frontera, José Camacho de Mendoza la realización de esta labor suplementaria; pero no pudiendo efectuarla éste por tener que marchar a América, fue encargado el también maestro cantero, vecino de Cádiz, Joaquín García, en 1753, para llevarla a cabo. Así lo testimonia la correspondiente escritura de concierto que el mencionado escribano público Pedro Leal firmó el día 5 de Septiembre de 1753²³, y cuyo texto es el siguiente:

"Sepan cuantos esta carta vieren cómo yo Joaquín García, maestro cantero, vecino de la ciudad de Cádiz, residente al presente en ésta de



S. Miguel

Sevilla, otorgo en favor del Sr. D. Miguel Antonio Carrillo, Presbítero, Canónigo en la Santa Iglesia Patriarcal de esta ciudad, como albacea testamentario del Excmo. Sr. D. Luis de Salcedo, Arzobispo que fué de ella, y digo que por cuanto D. José Camacho de Mendoza, vecino de la ciudad de Jerez de la Frontera, hizo obligación a dicho señor de ejecutar la obra de cuatro arbotantes para los Retablos colaterales de piedra que se han construido en el Sagrario de dicha Santa Iglesia, con las circunstancias y arreglo que demuestra el diseño que se hizo y para en su poder, en precio de quince mil reales

de vellón, de que se le anticiparon los tres mil reales de ellos, y los doce mil restantes que se le habían de entregar después de concluida la obra, al plazo y según se expresa en la escritura de obligación que otorgó en la ciudad de Cádiz, ante D. Francisco Javier Soldevilla Cabezón, escribano público de su número, en seis del mes de Junio del próximo antecedente año de mil setecientos cincuenta y dos, a que me remito. Y mediante que el dicho D. José Camacho por causa de precisarle pasar prontamente a los Reinos de las Indias, no



Arcángel

puede ejecutar dicha obra, y habiéndomela encargado a mí en su nombre, estoy pronto a hacerla en los mismos términos, diferenciando sólo en lo que se dirá. Y habiendo venido en ello dicho Señor Canónigo, estoy pronto a obligarme. Y poniéndolo en efecto, por la presente carta yo el dicho Joaquín García, prometo y me obligo a que desde hoy, día de la fecha en adelante, sin intermisión de tiempo, daré hechos, concluidos y acabados los dichos cuatro arbotantes, con sus postigos y frontis de piedra jaspe encarnada y embutidos negros y blancos donde fuere conveniente. Y en lugar de Angel de mármol blanco que había de llegar cada uno, hacer y poner los atributos aparentes que pareciere y tuviere conformidad y similitud con los Retablos, arreglándome a dicho diseño, montando los arbotantes por cima de la cornisa, acompañado al banquillo del segundo cuerpo y fijados en la pared con grapas de hierro emplomado; y la enchapadura de los arbotantes, su grueso ha de ser cuatro dedos en lo interior de la pared, y los postigos ciegos, labrados sólo la superficie de afuera. Y así ejecutada dicha obra, y puesta y colocada a mi costa en los sitios que le pertenece, a satisfacción y contento de dicho Sr. Canónigo y de los inteligentes artifices que por su parte se nombraren, estando en toda perfección y con arreglo a dicho diseño que tengo visto y reconocido, e me han de dar y pagar los mismos quince mil reales de vellón en que hizo el ajuste el dicho D. José Camacho, sin que pueda pedir ni pretender otra cosa alguna, porque con ellos declaro quedar enteramente satisfecho del costo de la piedra, herramientas y jornales... De cuya cantidad, habiendo entregado dicho señor Canónigo al referido D. José Camacho tres mil ochocientos y cincuenta y cuatro reales; los tres mil anticipados que constan de la citada escritura, y los ochocientos y cincuenta y cuatro que después recibió para pagar el flete y conducción de la piedra a esta ciudad, ponerla en el almacén y derechos del muelle, los que me tiene entregado el mismo D. José, de que doy por contento y satisfecho a mi voluntad... Y los once mil ciento y cuarenta y seis reales restantes se me han de ir entregando conforme los fuere pidiendo y necesitare para la construc-

ción de dicha obra; la cuál prometo y me obligo de hacer según está expresado y ponerla a mi costa de firme, a satisfacción y contento de dicho señor y de los inteligentes que por su parte nombrare; y no estándolo, en lo que faltare, o aumentare, lo he de desbaratar y hacer de nuevo... (aquí se insertan las cláusulas de poder concertarse con otro artifice, etc.). Y a la seguridad de los dichos quince mil reales doy por mi fiador a Francisco Sánchez de Aragón, maestro mayor de obras de la Real Audiencia de esta ciudad, vecino de ella, junto al Real Convento de la merced... Y yo el dicho D. Miguel Antonio Carrillo, que presente soy, como tal albacea, habiendo visto, oído y entendido esta escritura, otorgo que la acepto y me obligo de pagar al dicho Joaquín García los once mil ciento y cuarenta y seis reales de vellón que se le restan debiendo de la dicha obra, conforme los necesite y fuere pidiendo para su construcción, cumpliendo por su parte lo que está declarado, sin que por este contrato quede anulado lo que hizo dicho D. José Camacho por la citada escritura, la cuál queda en su fuerza y vigor, para proceder contra él siempre que no se cumpla esta nueva contrata; y a lo que queda de mi cargo obligo los efectos de la herencia de dicho Sr. Arzobispo en bastante forma. Hecha la carta en Sevilla en cinco días del mes de Septiembre de mil setecientos cincuenta y tres años, y los otorgantes a quien yo el presente escribano pco. doy fe que conozco lo firmaron en este registro, siendo testigos Juan de Mesa y Manuel Bautista Fernández, escribanos de S^{ma}" (Firmas y rúbricas).

Ya, por fin, los dos Retablos colaterales de la Iglesia del Sagrario quedan terminados y dispuestos para su estreno celebrado con una solemne función religiosa por el Cabildo catedralicio el día 5 de Agosto del año siguiente 1754²⁴, es decir, a los 6 años, 5 meses y 17 días del otorgamiento de la escritura de concierto de su fabricación; la que supuso un gasto total de 162.000 reales de vellón, suma importantísima para aquella época. Mediante lo cual y gracias a la generosidad testamenta-

ria del ilustre Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona, felizmente cumplimentada por su albacea el Canónigo D. Miguel Antonio Carrillo, puede la ciudad de Sevilla y su Iglesia del Sagrario, desde entonces, mostrar a la contemplación admirativa de todos, estas dos magníficas realizaciones arquitectónico-

escultóricas en la que imprimieron toda su sabiduría artística los notables artífices: el maestro platero Tomás Sánchez Reciente, que las diseñó; el maestro arquitecto de piedra Manuel Gómez, que las construyó; y el maestro escultor Cayetano de Acosta, autor de la talla de las Imágenes descritas.

NOTAS

- (1) Para mejor conocimiento de todo lo expuesto, véase el importante trabajo del Prof. Alfredo J. Morales: "Las empresas artísticas del Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona". *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Tomo I (Sevilla, 1982), págs. 471-81.
- (2) Ortiz de Zúñiga: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla*. Tomo VI. Imprenta de E. Bergali. Sevilla. Pág. 277.
- (3) J. Hernández Díaz: *Pedro Duque Cornejo*. (Sevilla). Vol. 34 de "Arte Hispalense". Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- (4) Escribanía de Pedro Leal. Año 1748. nº 220 y sgutes.
- (5) M^a Jesús Sanz: *La orfebrería sevillana del Barroco*. Tomo I.
- (6) Escribanía de Juan Bia. de Palacios. Año 1722. nº 119.
- (7) Romero de Torres: Catálogo Monumental de la Prov. de Cádiz. Pág. 374. Madrid, 1934.
- (8) Ceán Bermúdez: Descripción artística de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1804. En las obras del banco del retablo mayor del Sagrario, ejecutado en 1707, habían intervenido los canteros Antonio Gil, Angel de Bayas y Juan Antonio Blanco. F. J. HERRERA GARCIA: *Noticias de arquitectura (1700-1720)*. "Ftes. para la H^a del Arte andaluz", II. Sevilla, 1990, págs. 13, 16 y 82.
- (9) Manuel Carrera Sanabria: Unas obras desconocidas del escultor Cayetano Acosta. *Archivo Hispalense*, 2^a Epoca. Año 1945, nº 12, págs. 27-29.
- (10) Idem: Más sobre Cayetano Acosta y sus obras en la Fábrica de Tabacos de Sevilla. Id. Año 1947, nº 25-26, págs. 393-96.
- (11) A. Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Año 1951, págs. 287-91.
- (12) M^a Carmen Rodríguez Martín: "Un Retablo desconocido de Cayetano de Costa en Sevilla". *Actas I Congreso Historia de Andalucía*. Diciembre 1976. Andalucía Moderna (siglo XVIII), tomo II, págs. 197-200.
- (13) J. Matute y Gaviria: *Aparato para escribir la Historia de Triana y su Iglesia Parroquial*. Reed. Sevilla 1977, págs. 105-8.
- (14) Rosa M^a Perales Piqueres: "Nuevos datos bibliográficos sobre el escultor Cayetano de

- Acosta". *Revista de Arte sevillano*, nº 1, Junio 1982. Obra cultural de la Caja de Ah. Provincial S. Fernando de Sevilla, pág. 62.
- (15) E. Valdivieso González: "Una Inmaculada inédita de Cayetano de Acosta". *Archivo Hispalense*, nº 196. Año 1981, págs. 143-45.
- (16) A. Pleguezuelo Hernández: "Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra". *Revista de Arte sevillano*, nº 2. Diciembre 1982. Obra cultural de la Caja de Ah. Provincial S. Fernando de Sevilla, págs. 35-42.
- (17) Fátima Halcón Álvarez-Ossorio: "El Palco del Príncipe de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla". *Revista de Arte sevillano*, nº 3, Junio 1983. Obra cultural de la Caja de Ah. Provincial S. Fernando de Sevilla, págs. 83-87.
- (18) Escribanía de Pedro Leal. Año 1749, fº 1809 y sgtes.
- (19) Fco. de P. Cuéllar Contreras: "El Crucificado de la I. P. del Sagrario, obra del escultor portugués, vecino de Madrid, Manuel Pereira (años 1641-44)". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 223 y 224, Abril y Mayo 1978.
- (20) E. Valdivieso y J. M. Serrera: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla, 1979, pág. 53.
- (21) Rosa Mª Perales Piqueres: *Juan de Espinal*. Vol. 24 de "Arte Hispalense", pág. 72.
- (22) Fco. de P. Cuéllar Contreras. *Ibid.*
- (23) Escribanía de Pedro Leal. Año 1753, fº 1412 y sgtes.
- (24) J. Matute y Gaviria: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, desde 1701 a 1800, tomo II*, pág. 117.

PEDRO TORTOLERO EN LAS PINTURAS MURALES DE SAN ISIDORO DE SEVILLA

Ana M^a ARANDA BERNAL

La reciente restauración de las pinturas murales que decoran la bóveda del presbiterio en la iglesia sevillana de San Isidoro, ofrece ahora la oportunidad de apreciar, con renovada energía, uno de los importantes conjuntos que debieron adornar las iglesias de la ciudad durante el barroco, y que hoy en día o bien han desaparecido o se encuentran ocultos y resguardados bajo una capa de cal. Afortunadamente no es este el caso, la decoración de la capilla mayor es contemporánea de la significativa obra de remodelación que se llevó a cabo en esta iglesia durante el siglo XVIII¹, y que dio como resultado la apariencia actual del templo. Hasta ahora las pinturas han sido encuadradas, con acierto, en el segundo tercio de dicho siglo y atribuidas a un artista del círculo de Espinola².

Aunque la obra presenta unidad en sí misma, debido a su acertada composición y a su pretensión de ofrecer un efecto ilusorio de arquitectura fingida (con una cupulita central), la verdad es que, como suele ocurrir con casi todas las pinturas murales, complementa iconográficamente un tema que, en esta ocasión, ya existía en la iglesia. Como más tarde se verá, la bóveda se pintó al realizarse el retablo mayor³, que no es otra cosa que un gran marco para el cuadro de altar que en 1613 había realizado Juan de Roelas⁴ y en donde se muestra el momento de la muerte del santo titular de la iglesia. Esto lleva al autor dieciochesco, en la decoración del techo que cobija al cuadro, a continuar con el tema del mismo, representando en la parte central un rompimiento de gloria dispuesto a recibir el alma de San Isidoro. Es por ello que junto a los angelitos que portan flores, situados justo en el remate del retablo y en el centro de la composición, tal como lo hacen los que Roelas pinta sobre la escena principal del lienzo, aparecen otros, de mayor envergadura, que colocados en los ángulos

junto al arco de acceso a la capilla, sostienen los atributos de San Isidoro: la mitra arzobispal, el libro de las Etimologías, el bonete de doctor, el báculo y la cruz. Para completar la representación, y sin abandonar el equilibrio en la ordenación de los personajes que presiden toda la obra, el pintor ha encajado en los lunetos dos medallones en los que aparecen San Fernando y San Hermenegildo con sus iconografías habituales⁵.

En cuanto al intradós del arco que da acceso a la capilla, que estuvo también decorado, se conserva tan sólo la pintura de los arranques, en donde se aprecia con dificultad los pies y la parte baja de las túnicas de sendas figuras prácticamente perdidas.

Además de los reyes y ángeles ya descritos, los espacios libres han sido aprovechados por el autor, aunque sin producir un efecto de abigarramiento, para introducir los motivos decorativos de moda: roleos de inspiración vegetal, líneas sinuosas (realizadas en oro), formas que recuerdan las rocallas y variaciones de veneras; utilizando todos estos elementos como soportes sobre los que cabalgan los ángeles.

En esta somera descripción de la obra voy a mencionar, por último, que el colorido, puesto de manifiesto tras su limpieza y en el que se utiliza la técnica habitual del temple, es de notable intensidad; sobre el fondo blanco y grisáceo de la arquitectura resaltan las encarnaduras nacaradas y de reflejos rosados de las figuras, así como los enérgicos rojos y azules de las túnicas y leves paños que se enroscan y flotan alrededor de los cuerpos infantiles, aunque sin demasiada variedad de tonos; no hay que olvidar, por último, la vistosidad que le confieren las líneas y contornos de oro.

Hasta ahora he descrito una pintura conocida por la historia del arte sevillano, pero a la que



Bóveda del presbiterio de la iglesia de San Isidoro. Sevilla

no se había prestado demasiada atención, hasta el punto de no haber sido atribuida a ningún pintor concreto, caso muy común todavía en tantas obras del siglo XVIII.

En realidad, la pista sobre su autor viene de la mano de un documento notarial, la obligación de dorado y estofado del retablo del altar mayor y capilla de la iglesia de San Isidoro, que el 21 de julio de 1752 el pintor y dorador Pedro Tortolero, teniendo como fiador al batihoja Juan Rodríguez, con quien debió trabajar el oro, otorga en favor del cura párroco de dicha iglesia.

El documento, que se incluye al final del artículo, necesita pocos comentarios debido a

la meticulosidad con que está redactado; sin embargo, me gustaría señalar algunos aspectos.

En el acta notarial aparecen dos partes bien diferenciadas, en la primera se concretan las condiciones para el dorado y estofado del retablo propiamente, citándose los requisitos tradicionales en cuanto a las calidades del oro y de los aparejos a emplear. La segunda se refiere al estofado de la bóveda, que durante este siglo suele ser el complemento decorativo del dorado de los retablos. Destaca el papel del cliente en cuanto a la elección del tema, Tortolero cita que ha entregado dos dibujos para ello (supongo que abocetados porque señala que están poco

"cuajados"), e igualmente en el seguimiento de la ejecución de la obra (los andamios han de ser de fácil subida para que el párroco pueda comprobar la evolución de la pintura). Es significativa, asimismo, la mención de cuatro oficiales que actúan como ayudantes, aunque con este sencillo dato sea difícil delimitar las tareas que debieron llevar a cabo, y si colaboraron simplemente en la labor de dorado, con los minuciosos preparativos que conlleva, o si ésta se extendería también a la elabora-



San Fernando. Luneto de la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Isidoro. Sevilla.



Detalle de los ángeles de la bóveda de la iglesia de San Isidoro. Sevilla.

ción de los colores y la participación en la pintura de algún oficial avezado.

Es una pena no conocer los dibujos que Tortolero menciona, podríamos así comprobar hasta qué punto fue fiel a ellos y si toda la obra es debida a su mano. Lo que sí podemos saber por la obligación, es que se conserva casi toda la pintura, excepto el intradós del arco de acceso y la cara que da a la nave de la iglesia, cuya decoración llegaba hasta la cornisa.

El tipo de documento que presento no ofrece una confirmación tan certera de la autoría como si de una carta de pago se tratase, que nos indicaría la conclusión de la pintura por parte del artista que la otorga. Por esto he intentado establecer su relación con el resto de la producción conocida de Tortolero⁶, que por cierto es hasta ahora escasa: pinturas en la capilla de San Nicolás de Bari en la iglesia sevillana del mismo nombre (dos lienzos y la decoración mural), la referencia de Ceán de un San Gregorio⁷, y sobre todo las estampas, a las que este artista dedicó



Estampa de San Fernando. Detalle de una "acción" de la Compañía de San Fernando.

gran parte de su actividad. En estas últimas es donde he creído encontrar la verificación de que el conjunto de San Isidoro fue pintado por Tortolero, tanto por la tipología de los ángeles representados como por la ornamentación que suele utilizar. A modo de ejemplo, en una de estas estampas, la que sirve de "acción" de la Compañía de San Fernando, firmada por Tortolero en 1748, aparecen los motivos avenerados y los roleos semejantes a los aplicados en San Isidoro, y en particular una repre-

sentación de San Fernando⁹ diferente a la pintura sólo en que en el medallón aparece reducido al busto y por ello la posición de las manos que sostienen la espada y la bola del mundo están más recogidas sobre el cuerpo a fin de adaptarse al marco; en lo demás, el parecido es muy notable⁹.

A modo de conclusión, creo que esta obra aporta una significativa información para llegar a conocer realmente el estilo de Pedro Tortolero, que en otras pinturas aparecía más torpe¹⁰; de la misma forma nos habla de sus influencias, en las que se aúnan el

sentido amable, dulce y de cuidadoso acabado propio de la continuidad, durante el siglo XVIII, del gusto por lo murillesco, que nuestro artista hereda a través de su maestro y amigo Domingo Martínez; y por otro lado, y también por la vía de Martínez, de la afición por las escenografías murales al estilo de Valdés Leal. En definitiva, no demuestra un espíritu novedoso, pero resuelve con soltura el encargo en un momento en el que la pintura sevillana parece esperar tiempos mejores.

NOTAS

(1) V.: Antonio de la BANDA Y VARGAS: "Noticias sobre la capilla sacramental de la Parroquia sevillana de San Isidoro", *Archivo Hispalense*, t. LXV, nº 200 (Sevilla 1982), pp. 199-208; Yolanda FERNÁNDEZ CACHO: "Una personalidad inédita en la arquitectura sevillana del setecientos: Francisco

Jiménez Bonilla". *Atrio*, nº 0 (Sevilla, 1988), pág. 93; Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA y Guillermo TOVAR: "Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México". *Atrio*, nº 3 (Sevilla, 1991), pp. 79-112.

- (2) V.: Alfredo MORALES, M^a Jesús SANZ, Juan Miguel SERRERA y Enrique VALDIVIESO: *Guía artística de Sevilla y su provincia* (Sevilla, 1989, 2^a ed.), pág. 105.
- (3) El retablo fue contratado por Felipe del Castillo el 14 de abril de 1752. V.: Heliodoro SANCHO CORBACHO: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, t. VII de los "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía" (Sevilla, 1934), pp. 80-82.
- (4) En *El tránsito de San Isidoro* se describe el momento de la muerte del santo rodeado de un grupo de clérigos, y un rompimiento de gloria, donde Cristo y la Virgen se disponen a recibir el alma del santo en medio de una corte angélica que hace sonar música y arroja flores en su honor. Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana* (Sevilla, 1986), pág. 122.
- (5) El primero con la capa de armiño, coronado y con la espada y la bola del mundo en las manos; San Hermenegildo con clámide, corona, cabellera larga, imberbe y un hacha en la mano como símbolo de su martirio. Juan FERRANDO ROIG: *Iconografía de los Santos* (Barcelona, 1950), pp. 111 y 129. No es nuevo el representar a ambos personajes en relación con San Isidoro al compartir
- con San Fernando el patronazgo de Sevilla, y por ser visigodo como San Hermenegildo.
- (6) Enrique VALDIVIESO: *Historia...*, o. c., pág. 324.
- (7) J. Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid, 1800), t. V, pág. 69. Por su parte Félix González de León comenta al respecto: "En los cuatro pilares de la nave principal están colgados cuatro cuadros: el primero de D. Pedro Tortolero, pintor del siglo anterior, discípulo de D. Domingo Martínez. Figura a San Gregorio, y es de lo mejor que pintó" (*Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, I y II - Sevilla, reimpr. 1973-, pág. 81).
- (8) La iconografía de Fernando III tuvo una enorme difusión a partir de su canonización, siendo indudablemente Murillo y Roldán quienes con sus obras más colaboraron en ese éxito.
- (9) V.: Juan Miguel SERRERA, Alberto OLIVER y Javier PORTUS: *Iconografía de Sevilla (1650-1790)* (Sevilla, 1989), pág. 109.
- (10) V.: Enrique VALDIVIESO: *Historia...*, o. c., pág. 324.

APENDICE DOCUMENTAL

Sepan quantos esta carta vieren como nos don Pedro Tortolero maestro pintor y dorador vezino de esta ciudad de Sevilla collacion de Señor San Miguel como principal y don Juan Rodriguez maestro batioja [...] otorgamos en favor de don Francisco Alvarez presbytero beneficiado cura propio de la yglesia parroquial de Señor San Ysidro de esta dicha ciudad en la misma parroquia y examinador synodal de su arzobispado en tal ma-

nera que nos obligamos a dorar y estofar el retablo del altar mayor y capilla de la referida yglesia de Señor San Ysidro en el modo precio forma y con las condiciones y circunstancias que contienen los capitulos siguientes:

Lo primero que todo el dicho retablo se a de dorar de oro fino de buena calidad assi en la substancia del oro como en lo grueso de los panes y subido de su color sin intrrometer en todo el

referido retablo color alguno mas de los precisos que pidiere el estofado de las historias que en el estan con advertencia que estas historias se an de dorar primero para que sobre el oro recaigan los colores que por precision pidieren y pertenescrieren a las dichas //(V) historias porque asi es ajuste expreso.

Lo segundo que a de ir cubierto del mismo oro todo lo que se pueda descubrir con la vista poniendose para rexistrarlo en la puerta de la propia capilla y a de llegar hasta el pinto y los aparejos que a de llevar dicho retablo an de ser delgados de buena calidad de retasos finos y sin que los muchos aparejos desfiguren las historias ni las tallas de que esta adornado el retablo para lo que se a de lijar donde lo pidiere para mayor perfeccion de toda la obra: Y assimismo se a de poner especial cuidado y esmero en el estofado que se a de hazer de las targetas de dicho retablo para que queden con toda perfeccion assi en esto como en las encarnaciones porque assi es concierto.

Lo tercero que se a de estofar la bobeda de la expressada capilla mayor en que esta dicho retablo hasta llegar a las cornisas inclusive y toda la cara del arco que mira a el suelo volviendo afuera hasta la cornisa que va por ensima del arco y las pinturas de este estofado an de ser de colores finos con perfiles de oro preparando primero la pared con todas las circunstancias nessarias para su mayor duracion y perpetuidad y el dibujo del estofado de dicha bobeda a de ser uno de los dos que se an entregado a el referido don Francisco Alvarez porque assi es concierto.

Lo quarto que los andamos que se hizieren para la ejecucion de dicha obra an de ser de cuenta y obligacion de mi el referido don Pedro Tortolero y an de tener toda firmeza y seguridad y facil la subida a ellos para que cada y quando que el dicho don Francisco quisiere pueda subir con personas inteligentes a rexistrar la obra y ver el estado en que se hallaze sin que en esto se le pueda poner embargo alguno porque assi es ajuste expreso.

Lo quinto que por toda la dicha obra se me an de dar y pagar por el referido don Francisco Alvarez doce mill y quinientos reales de vellon en que se

incluye el valor de todos los materiales //(fol. 281) en esta ciudad llanamente sin pleito alguno en moneda de vellon corriente a el tiempo de las pagas en esta forma= Luego que este dorada la quarta parte del dicho retablo cien ducados de vellon que se an de entregar a mi el nominado don Juan Rodriguez en satisfaccion del oro que huviere dado para dorar el dicho retablo firmandose por el expresado don Pedro Tortolero y por mi como obligados de mancomun el correspondiente recivo y assi sucessivamente dorada cada quarta parte el resto que completase la porcion del oro que huviere dado y se huviere gastado en dicho retablo caso que pagado lo demas que se explicara aya quedado para ello de los referidos doze mill y quinientos reales en que esta ajustada la dicha obra en poder del nominado don Francisco Alvarez cantidad suficiente para completar la dicha quarta paga por quanto es y queda de la obligacion de nos los referidos principal y fiador dar acabada perfectamente y en el todo la mencionada obra por los expressados doze mill y quinientos reales de vellon porque assi es concierto.

Lo sexto que la mencionada obra se a de dar acabada con toda perfeccion para de oy de la fecha en quatro meses cumplidos primeros siguientes y si por algun motivo no pudiere yo el dicho don Pedro seguirla para que en ellos este conclusa e de ser obligado a poner de mi cuenta maestro mui capaz y de la satisfaccion del dicho don Francisco Alvarez que la acabe pero si el mismo don Francisco por decir no ay caudal me ordenare cesse en ella no la e de continuar hasta su nueva orden no siendo de mi cuenta el tiempo que por esta razon parare la dicha obra y en el que se trabajare en ella se me a de ir entregando por el mismo don Francisco el dinero en tal proporcion y forma que si trabajare con quatro oficiales seis dias de cada semana me a de dar el savado doce pessos de a quince reales si trabajare cinco dias dies pessos y assi respectivamente [...]. Fecha la carta en Sevilla en veinte y un dias del mes de julio de mill setecientos cinquenta y dos años..." (Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, oficio 2, libro único de 1752, folios 280-282).

SOBRE LA INTROMISIÓN DE OTRAS ARTES EN LA ARQUITECTURA. UN EJEMPLO SEVILLANO

Francisco J. HERRERA GARCIA

La "corrupción" de la arquitectura por la intromisión de otras artes en sus fronteras, es un hecho que puede constatarse desde el siglo XVI, si bien alcanza momentos de inusitada contestación entre las partes afectadas, durante el XVIII, siendo uno de los aspectos que de manera decisiva coadyuvaron a la organización de las Academias, y consecuente creación de normas restrictivas sobre el ejercicio arquitectónico. La crítica Neoclásica no dudó en atribuir el ininterrumpido proceso de barroquización, que tiene lugar en la arquitectura a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a la cada vez más frecuente intervención de escultores, retablistas, pintores, tramollistas, decoradores, etc. en proyectos de índole arquitectónica. El resultado sería la "perversión: y el alejamiento de la obra arquitectónica de los principios clásicos. Se introdujo la fantasía, capricho y liberalidad compositiva, aspectos que tantas iras desataron entre los militantes del neoclasicismo decimonónico. Buen ejemplo de lo dicho es el que nos brinda una de las figuras claves de la crítica neoclásica, CEÁN BERMÚDEZ, a través de las siguientes líneas:

"En efecto, he observado varias veces en obras del siglo XVII, que los escultores, encargándose de hacer una portada, un retablo, o un sepulcro, que pertenecen exclusivamente a la arquitectura, con un ligero conocimiento que tomaron de este arte, por su interés, o porque desearon engalanar estas obras con adornos ajenos de él, las recargaron con baxos-relieves, jarros, targetas y festones, alterando las reglas y simetría de los cinco órdenes.

Lo mismo he notado hicieron los pintores de aquel siglo en paramentos de teatros, en monumentos de semana santa, en arcos y fachadas de funciones reales, rompiendo

arquitrabes, truncando cornisas y rellenando frisos y demás planos de invenciones extravagantes y de nuevos aderezos, dictados por el capricho y por una fantasía acalorada, sin sugestión a los preceptos vitruvianos.

Esto y mucho más hicieron buenos y grandes pintores y escultores en obras de Arquitectura, y como estaban acreditados en sus respectivas profesiones, con su buen nombre se creyeron autorizados para mancillar el decoro y magestad de esta obra¹.

Poco antes de mediar el XVII comienza a advertirse en la arquitectura española un cambio de orientación, consistente en la superación de las tecnificadas y frías formas herrerianas, prodigadas en particular por Juan Gómez de Mora, por una arquitectura ornamentada que acabará desterrando a la primera. Figura relevante en esta evolución fue el arquitecto, escultor y pintor Alonso Cano, que se establece en Madrid en 1638. Ya en la segunda mitad de siglo, es un hecho asumido, el rotundo triunfo de la decoración arquitectónica, revistiendo unos edificios que poco o nada tienen de barrocos, en lo que a estructura y planimetría respecta. Esta rápida asimilación y difusión de ideas y conceptos estéticos, estuvo muy vinculada a las experiencias que venían teniendo lugar en el campo de la arquitectura efímera y la retablistica, de donde proceden multitud de motivos luego empleados para decorar edificios. En el XVIII asistimos a la consolidación de los arquitectos decoradores, sobre los arquitectos puros, al tiempo que se produce el apogeo de la arquitectura barroca. Pintores y escultores fueron ganando terreno en el mundo del diseño arquitectónico, y desde mediados de la anterior centuria la polémica estaba servida, dando lugar a enconados enfrentamientos entre los



Capilla de San José. Fachada.

profesionales de la construcción, técnicos, y los adscritos al campo del diseño².

Existen importantes testimonios de la polémica derivada de tales cuestiones en el siglo XVIII. Uno de los más destacados y mejor conocidos es el que tiene lugar en el seno de la Academia de San Carlos de Valencia, Institución que una vez creada sigue estando dirigida por pintores y escultores, que intervienen abiertamente en las cuestiones relativas al adorno arquitectónico. La crispación de los arquitectos se materializa en 1777, cuando Vicente Gascó dirige una dura crítica contra esa situación, reclamando un inmediato deslinde entre otras parcelas artísticas y la arquitectura³.

En Sevilla no hemos localizado ejemplos

tan clarividentes, no obstante el que vamos a detallar, inmerso en la etapa barroca, deja entrever como la participación de pintores y carpinteros en el diseño y adorno arquitectónico estaba a la orden del día, circunstancia que en determinados momentos despierta recelos y reaviva antiguas ideas, sobre las competencias y campo de acción de cada una de las artes.

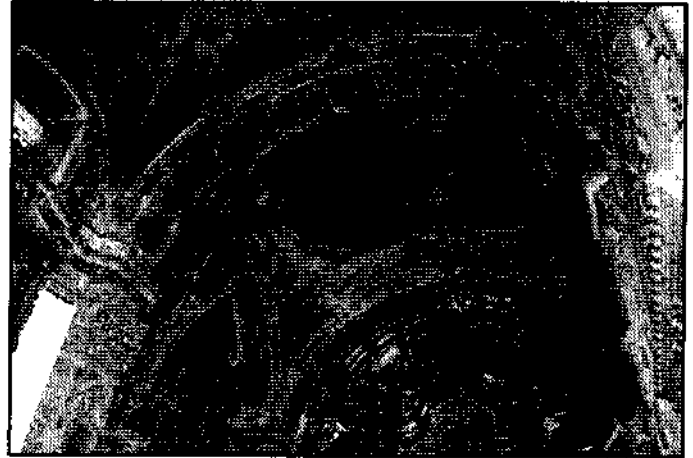
La capilla del gremio de carpinteros de lo blanco

Existía en Sevilla, casi desde los días de la Reconquista, gremio de carpinteros de lo blanco, siendo una de las principales instituciones gremiales radicadas en la Ciudad, en virtud del destacado papel que juega la profesión en las prácticas constructivas, y en otra serie de facetas que incumbían a la vida cotidiana: entre ellos figuran desde los ebanistas fabricantes de muebles hasta carpinteros de rivera, pasando por una variada gama de artesanos que confeccionan los más dispares utensilios⁴. Al menos desde el siglo XVII se tiene constancia de la ubicación de la capilla, donde reside la hermandad gremial, en la calle Manteros. El primitivo recinto fue ampliado y sustituido por otro más capaz, a través de unas obras que dieron comienzo en 1667 y se prolongan hasta 1701, al frente de las cuales se halla el maestro mayor Pedro Romero⁵. En años sucesivos sería dotado de una serie de retablos y ornamentos.

El estado actual del monumento depende en gran medida de las reformas de que sería objeto entre 1747 y 1766, cuando se realiza la capilla mayor con su retablo, y el conjunto es engalanado con notas de intenso sello barroquista, de suerte que convierten al recin-

to en paradigmática muestra, de cuanto el tardobarroco fue capaz de expresar en Sevilla. Antonio Sancho Corbacho dio a conocer los pormenores de los trabajos efectuados entonces, y las vicisitudes por las que pasan los mismos, hasta su conclusión, señalando el activo papel que en el proyecto y ejecución de la obra, desempeñaron los miembros de la Hermandad⁶. No obstante dejó en el olvido multitud de aspectos contenidos en el documento que informa de todo ello, interesantes no sólo para historiar con detalle la capilla, sino también los integrantes del gremio, mentalidad, intereses profesionales, ideas artísticas, etc.⁷. Especialmente sobresale el hecho de la intervención de los carpinteros de lo blanco en un proyecto arquitectónico, dando lugar a recelos por parte de los arquitectos. La polémica suscitada será el eje de nuestro análisis.

En 1746 la Hermandad había decidido emprender la reestructuración del presbiterio, de modo que adquieren un solar anexo, y otro, también preciso, fue permutado por una casa de su propiedad. Pero sin duda, problemas económicos no debieron permitir que las obras fuesen iniciadas hasta 1750, el 7 de Julio de ese año, los hermanos, reunidos en capítulo, acuerdan quitar el "cascarón" de la capilla e iniciar la demolición de lo existente⁸. Hasta 1753 no existió un proyecto definitivo, cuya elaboración y aprobación por la mayoría de los componentes de la corporación, dividiría a esta en dos bandos, cada uno de los cuales pretende la puesta en práctica de proyectos distintos, que se enfrentan y exponen sus



Capilla de San José. Detalle de la Cúpula.

alegaciones ante los tribunales eclesiásticos, recurriendo a curiosos argumentos como los que veremos.

Carpinteros actuando como arquitectos.

El 30 de Abril de 1753 los maestros carpinteros Antonio de Flores, Francisco Roales, Blas Sintado, Pedro Herrera, Sebastián de Herrera y Agustín de Uriarte promueven el litigio, alegando la imperfección y "conocidos yerros" de la obra, debido al único dictamen del mayordomo, Juan Muñoz, cuyas facultades, dicen, "las tiene usurpadas" e impuso un modelo diseñado por el mismo, sin tener en cuenta otras propuestas⁹. A la vista de tal acusación, el vicario dio traslado de la misma a la Hermandad, quien no tarda en aclarar y dar respuesta a la citada interpretación.

Según parece la disconformidad de este grupo de carpinteros surge al no haber re-



Capilla de San José. Retablo mayor.

sultado electo el modelo presentado por Agustín de Uriarte, quien a su vez había encargado su elaboración al pintor Pedro del Pozo. Por el contrario el resto de la corporación aceptó sin recelos la propuesta de Juan Muñoz, después de un lento debate sobre cuál debía ser el modelo más apropiado. Sabemos que el último utilizó para el proyecto "la obra de un cierto arquitecto veneciano", lo que hizo conjeturar a Antonio SANCHO CORBACHO la posibilidad de que se tratara de Sebastiano Serlio¹⁰, si bien dada la sencillez planimétrica del crucero entonces construido, y la ausencia de cualquier detalle relacionable con los proyectos de este y otros tratadistas italianos, resulta muy difícil precisar qué planta inspiró a Juan Muñoz y sus

colegas de oficio. Interesa el hecho de que el modelo del nuevo presbiterio se llevara a una maqueta de madera, expuesta durante cierta temporada en el templo, obra del ensamblador Leonardo de Vega. Las habilidades de los maestros en el trabajo de la madera, animaría a llevar a término este recurso, de gran utilidad dado su carácter explicativo, que permite visualizar detalles y contemplar en escala reducida la apariencia de la futura obra. Es interesante el dato pues testimonia como ésta, en otros lugares acostumbrada práctica, también se dio en Sevilla, durante el Barroco¹¹.

El proyecto de Pedro del Pozo no gustó al gremio, no llegando siquiera a presentarse en cabildo, únicamente fue conocido por algunos interesados que acudieron al domicilio particular de Agustín de Uriarte.

Uno de los puntos en los que se basan los litigantes para dudar del buen hacer del Mayordomo Muñoz y el resto de los hermanos, es que el proyecto y las consecuentes obras no han sido sometidas al criterio de un arquitecto experto en la materia, por lo que solicitan la interrupción de los trabajos, pretensión que no habría de prosperar. A ello responde el mayordomo afirmando la validez del dictamen de los carpinteros puesto que "... son inteligentes por profesión en la arquitectura, por pertenecer a la carpintería la fábrica de edificios", y en consecuencia son "hombres peritos" cuyo acuerdo no debe prestarse a discusión, y vuelve a insistir, son hombres "inteligentes en la materia"¹².

En el posterior interrogatorio a que es sometido Juan Muñoz, aclara que no es el director de la obra, pues en realidad detrás de su dirección se halla la hermandad, de la que es primer representante, y no niega la presencia de maestro de obras en el desarrollo de los trabajos, guiados por el maestro albañil Es-

teban Paredes. Se defiende igualmente de que ningún arquitecto haya revisado el modelo, así afirma que atendiendo al interés de Uriarte, mandó que Pedro Romero reconociese la maqueta y planos, dando su consentimiento, todo ello de palabra, sin que quedase constancia escrita del parecer¹³. La declaración de otro carpintero, Vicente de Herrera aporta datos al respecto, después de Pedro Romero, Uriarte insistió en que acudiera otro experto, según dice el interrogado, "un escultor llamado Cayetano", que no llegó a reconocerlo, pero es importante el dato pues sin duda se trata de Cayetano da Costa, todavía poco conocido en los medios artísticos de la Ciudad, pues está recién llegado de Cádiz, trabajando en la Fábrica de Tabacos y no había acometido ninguna de las obras, que luego le darían fama y prestigio en los círculos sevillanos¹⁴.

El propósito de Uriarte y sus secuaces en detener la obra, hasta que no sea reconocida y aprobada por un arquitecto experto, es firme. Un año más tarde desde el primer intento, el 6 de Marzo de 1754, viendo el escaso éxito obtenido, vuelven a insistir ante la autoridad eclesiástica, recordando que los agremiados no son arquitectos *"haviendo mucha diferencia entre el ejercicio de la carpintería y la arquitectura, y quando alguno la entienda sera pr. haverse aplicado voluntariamente, con independencia de lo que es carpintería..."* Al tiempo que reiteran la conveniencia de la visita de un arquitecto, indican como en la Ciudad existen destacadas figuras de esta profesión, citando los siguientes: Pedro Romero, Juan Núñez, maestro del Cabildo eclesiástico, Vicente Bengoechea, maestro de la Fábrica de Tabacos, Miguel Díaz, segundo maestro de la anterior, Sebastián de Luque, también maestro de la misma obra, Matías de Figueroa, maestro de la Ciudad, y



Capilla de San José. Detalle del Retablo Mayor.

"Cayetano López", arquitecto escultor. Respecto al último de los citados, parece claro que pretenden citar a Cayetano da Costa, pues no tenemos constancia de ningún arquitecto del momento con ese nombre, lo que ocurre es, como expresábamos más arriba, que todavía no es conocido por la totalidad de artífices radicados en la Ciudad, aunque ya es tenido en cuenta como aventajado arquitecto y escultor¹⁵.

Son ahora los litigantes sometidos a declaración, haciéndoles declarar sobre las faltas que aprecian en la obra, que son carpinteros de lo blanco y en consecuencia *"trazan y ejecutan obras de arquitectura en la madera"*, y por último que las obras de arquitectura tienen las mismas reglas tanto en materiales

de albañilería, cantería, yeso, madera o hierro. Responde el principal implicado, Agustín de Uriarte, que Matías de Figueroa a instancias suyas visitó la nueva capilla y advirtió falta de proporción en las pilastras, poner capiteles bajo la cornisa y estrechez del recinto, todo lo cual pudiera haberse evitado si "*se hubieran valido de hombre diestro*". El segundo y tercer punto los resume declarando que es ensamblador pero no ha estudiado arquitectura, ni "los factores de la obra", evidente alusión a los pommerones técnicos del proceso constructivo, en los que difícilmente los carpinteros pudieran haber estado instruidos. Los otros dos encuestados, José Roales y Plácido Sintado, insisten en lo mismo, indicando el primero que "*sólo usan de arquitectura los que hacen obras de cantería y el ensamblador perfecto*", y concluye el segundo al afirmar que no todos los carpinteros de lo blanco tienen conocimientos de arquitectura, y los que la utilizan lo hacen "*según alcanza su capacidad...*"¹⁶

Agustín de Uriarte centra la polémica, ante la negativa de los hermanos a desarrollar su proyecto, en la incompetencia de aquellos para trazar edificios, pues carecían de los conocimientos precisos. Desde el siglo XV, una vez que en Italia es resucitada la obra de Vitruvio y Alberti redacta sus trabajos, el arquitecto es considerado intelectual, no sólo por el extenso número de materias que debía conocer y tener presentes para la proyección de edificios¹⁷, sino también por cuanto su labor consistía en "pensar e inventar", premisas básicas para que la profesión fuera entendida como liberal y en consecuencia, libre de cargas fiscales o "ingenua"¹⁸. En virtud de tales presupuestos, los arquitectos llegaron a diseñar todo aquello que conjugase ornamentación y elementos arquitectónicos: catafalcos,

retablos, baldaquinos, arquitectura efímera, etc. Pero la realidad demuestra como la mayoría de las veces los arquitectos de retablos, escultores, ensambladores y pintores trazan y acometen este tipo de obras sin ningún género de restricciones, salvo contados ejemplos, sobre todo cuando afecta directamente al derecho de algún arquitecto. La función del arquitecto está así centrada en "idear" y "trazar" y luego "ejecutar", parcela esta última que puede ser delegada en aparejadores u oficiales¹⁹. En el proceso que nos incumbe podemos observar cómo ambas parcelas han sido vulnerada por los carpinteros de lo blanco, cuya defensa es tajante sacando a relucir la posesión de conocimientos de orden arquitectónico, en especial las reglas y principios que componen el arte. Tan sólo parece subsanar la flagrante intromisión, el hecho de asignar la dirección técnica de la obra, es decir la parte mecánica, al citado maestro Esteban Paredes. El criterio de Agustín de Uriarte, cuando cita que entre los carpinteros, únicamente entienden las reglas de arquitectura aquellos que se han aplicado en su estudio, refiriéndose evidentemente a los "ensambladores de retablos"²⁰, nos parece del todo ajustada a la realidad del gremio de carpinteros, pues sin duda la mayoría de los integrantes, dedicados a la carpintería de fábrica, mobiliario, puertas y ventanas, etc. debieron de estar poco versados en la materia. Por otra parte no deja de ser curioso que salvo el caso de José Varela, no se conozca del resto de los carpinteros citados, intervenciones retablísticas, lo que nos hace suponer el distanciamiento de los arquitectos de retablos de la Hermandad, quizás debido a iniciativa propia, en función de su cualificación en diseño arquitectónico, e intereses discrepantes con el resto de los agremiados²¹.

La causa de Uriarte se haya respaldada por el arquitecto de la Ciudad, Matías de Figueroa, a quien por supuesto no conviene en absoluto la intervención de carpinteros en proyectos arquitectónicos, no sólo por la merma económica que ello puede suponer, pues también por la descalificación que significa para el arte, su utilización por peritos no capacitados para así hacerlo, y aquí volvemos a conectar con las ideas antes expuestas sobre el arquitecto, ideas de las que estaría puntualmente informado Matías de Figueroa pues no debemos olvidar como en estos momentos es figura principal de la actividad constructiva de Sevilla, y su prestigio le viene avalado por ser hijo y heredero artístico, de la máxima figura que en arquitectura había conocido Andalucía Occidental en el último siglo; Leonardo de Figueroa. No dudó, según vimos, en calificar de incapaces a los carpinteros de lo blanco, para proyectar y construir el edificio.

La personalidad de Agustín de Uriarte resulta sugestiva. No es ésta la primera vez que litigia por causas referidas a materia profesional. Sabemos que era natural de Palencia, donde nació entorno a 1694, pues en 1754 declara tener 60 años²². En 1725 inició un pleito con la Hermandad de San José, en aquella ocasión debido a la requisitoria de misma, para que contribuyese a la paga del encabezamiento de Alcabalas y Cientos con 100 reales, a lo que evidentemente se opuso por considerar su oficio libre de dichos derechos, resucitando y trayendo a colación anteriores ejecutorias despachadas en Valladolid, según las cuales habían sido declaradas ingenuas la escultura y pintura²³. En este proceso resulta curioso, y a la vez ilustrativo de sus dotes, que no recurra a argumentos tales como la práctica del dibujo en su activi-

dad y la inteligencia en reglas arquitectónicas, sólo advierte que es un derecho lícito por cuanto otros carpinteros lo disfrutaban, y las obras contratadas estaban exentas de carga alguna, por parte de las autoridades fiscales. Líneas atrás advertimos cómo se declaraba ayuno de conocimientos en materia arquitectónica, declaración que no podemos seguir al pie de la letra, pues puede estar motivada por conveniencia momentánea. Seguramente dispuso de más conocimientos sobre el tema de lo que parece, una pista en este sentido proviene de la fianza que otorga al arquitecto de retablos Luis de Vilches, en 1736, cuando éste se compromete a realizar el retablo de Sta. Justa y Rufina, del Sagrario Catedralicio²⁴. El hecho de recurrir a Pedro del Pozo para que trazara un proyecto alternativo al de la Hermandad demuestra, de manera contraria, como su experiencia en el dibujo y diseño arquitectónico no fue realmente de gran alcance.

Los proyectos de Pedro del Pozo.

Nada conocemos del proyecto ejecutado por Pedro del Pozo, pues el expediente que comentamos no ofrece detalles al respecto, únicamente indica que fue expuesto en casa de Uriarte, donde algunos maestros carpinteros pudieron observarlo. En ningún momento del proceso existe el más mínimo reparo a que fuera un pintor autor de unas trazas arquitectónicas, es más, ni siquiera fue utilizado el argumento por Juan Muñoz, para la defensa de la Hermandad. Todo ello no viene sino a corroborar lo usual de tal práctica. No vamos a referirnos a ejemplos anteriores, como Velázquez, de quien conocemos sus preocupaciones e ideas arquitectónicas, o a la sobresaliente figura de Alonso Cano quien,

aparte de pintor y escultor, fue arquitecto²⁵. En realidad las trabas para que un pintor acometiese diseños de este género apenas existían. Dominaban cuestiones básicas para así hacerlo como el dibujo y la perspectiva, en particular esta última estaba considerada una disciplina propia de pintores²⁶ y era utilizada preferentemente en la pintura mural y decorados teatrales. La intromisión en el campo del "adorno" arquitectónico, fue una de las vías para que pintores, decoradores, perspectivistas, etc. fuesen ganando terreno en la arquitectura, como ya advertían algunos autores de la primera mitad del siglo XVIII, dando lugar al virtuosismo decorativo que alcanzan las artes en esta centuria²⁷.

Pero detrás del empeño de Uriarte en defender las trazas del pintor, radica un hecho de crucial importancia, esclarecedor de los móviles que muchas veces debieron operar en el interés de los pintores por la arquitectura, en especial la religiosa. Así, por declaraciones del Mayordomo Juan Muñoz, sabemos que Pedro del Pozo había previsto la decoración interior de la nueva capilla mayor, a base de pintura, cuya ejecución planeaba posteriormente²⁸. Es un dato ilustrativo que refleja cómo arquitectura y ornato, se encuentran en ocasiones en función de las conveniencias profesionales del pintor, que orienta así la obra por unos determinados caminos estéticos. Decisiones como las comentadas debieron ser muy frecuentes, tanto como para crispar luego, a quienes pretendían la reorganización de las actividades competentes a cada una de las artes, en especial la arquitectura, como Diego de Villanueva.

Apenas tenemos datos sobre la vida y la obra de Pedro del Pozo, pero los conocidos son suficientes para mostrarlo como un activo participante, en las cuestiones artísticas del

momento. Entorno a 1756 se encuentra fuera de Sevilla, quizás en Cádiz, donde se le atribuyen una serie de pinturas localizadas en los altares del Convento de Ntra. Sra. de La Piedad²⁹. En 1775 una vez creada en Sevilla la Escuela de las Tres Nobles Artes, fue nombrado director general de la misma, cargo que ocupa por espacio de una década, hasta su fallecimiento, ocurrido el 16 de Octubre de 1785 a la edad de 77 años. Fue hábil pintor, especializado en máquinas teatrales³⁰. Lo que nos interesa destacar de su nombramiento y permanencia en el cargo de director general de la Escuela, es cómo todavía pesaba sobre la Institución sevillana, la tradición académica barroca, que primaba pintores y escultores a la hora de ocupar el puesto de dirección. Incluso, después del fallecimiento de Pozo otro pintor, Francisco Miguel Jiménez, ocupó el cargo³¹.

El retablo que hoy preside la capilla fue ejecutado a partir de 1762 y según todos los indicios, a falta del documento que así lo certifique, es una más de las obras del fecundo escultor y arquitecto portugués Cayetano da Costa³². Estilísticamente no parece ofrecer dudas de que fuera tallado y ensamblado por el citado maestro, no obstante hemos de tener en cuenta algunas cuestiones en lo que a diseño y proyección respecta.

En Cabildo celebrado el 7 de Junio de 1750 es acordada la venta del retablo viejo que no podría adaptarse a la nueva cabecera, aportando un hermano de inmediato 100 pesos de limosna para la hechura del camarín del Santo. Fueron nombrados entonces como diputados de la obra del retablo, Miguel Romero y Juan Peralta³³. Del celo puesto por el Mayordomo Juan Muñoz en la renovación de la capilla gremial, destaca el haber conseguido de limosna en la Ciudad de Cádiz, 1000

cajones en los que se transportaban los pesos desde América, que piensan aplicarse a la obra del retablo³⁴. Por declaraciones del citado conocemos las circunstancias de su diseño; según indica, la Hermandad encargó las trazas de un proyecto a Pedro del Pozo, cosa que hizo y se le pagó por ello, cuya principal cualidad era la de carecer de columnas y estípites. Juan de Peralta añade a lo que ya conocemos, que ha visto el diseño y tiene *"arquitectura y cornisas, aunque no estípites, ni columnas, por que no las necesita, por que sin esta circunstancia esta hermoso..."*, por último José de Corpas indica que se le encargó a Pedro del Pozo un diseño *"fuera de lo común, pero bajo las reglas de arquitectura, con cornisas y embasamentos, aunque sin columnas, y estípites..."* y es el diseño que *"hoy está para formarse"*³⁵.

Podría tratarse el diseño en cuestión el que dio la pauta al actual retablo, siendo añadidos posteriormente los estípites que enmarcan el conjunto. Pero lo que se desprende de las someras apreciaciones que hemos visto, es que la obra fue concebida desde un principio, como novedosa o, parafraseando a uno de los declarantes, "fuera de lo común". En estos momentos comenzaban a manifestarse en Sevilla, los primeros intentos tendentes a la adopción de la rocalla y la compleja ortodoxia decorativa, de signo rococó, que llega a diluir y disimular al máximo los componentes arquitectónicos del retablo. Aún así es posible determinar la superposición de un banco, con los dos postigos laterales y el sagrario en el centro, un único cuerpo con el dominio de la hornacina-camarín del Santo Patrón, rematado en ondulante cornisa, antítesis de lo que el clasicismo entiende por tal elemento. El exhuberante predominio del ornamento le brinda un acendrado carácter pictórico e ilu-

sionista, de suerte que la escultura parece suspendida en un espacio etéreo e incorpóreo. Sin duda es un claro precedente de las realizaciones posteriormente acometidas por Cayetano da Costa, en El Salvador. Lo único que en principio nos puede hacer albergar dudas sobre que sea éste el retablo diseñado por Pedro del Pozo, son los comentados estípites laterales, al mismo tiempo el período que transcurre desde este proyecto hasta que comienza a ejecutarse en 1762, es largo, y quién sabe si surgieron otras propuestas, sustitutivas de la primera. No obstante no hemos de desdeñar el dato pues posiblemente el conjunto existente hoy en día es heredero de aquellas trazas³⁶.

No es la primera ni única ocasión a lo largo del siglo XVIII en Sevilla, que encontramos a pintores proyectando retablos, de sobras es conocido el raro ejemplo de Domingo Martínez, autor del diseño, plasmado en un cuadro, del retablo que preside el altar mayor de la capilla del Seminario de San Telmo, luego puesto en práctica por José Maestre³⁷. Estos casos se prodigaron más de lo que creemos, lástima que las obligaciones notariales no suelen indicar la autoría del dibujo o "figura" presentado por comitentes o ensambladores. Lo que sí parece claro, como se desprende de lo indicado, es que el protagonismo de los pintores en el diseño del ornamento arquitectónico y la propia arquitectura, entendida a su modo, fue creciente a lo largo de los siglos XVII y XVIII. El ejemplo expuesto nos permite tomar en consideración el importante papel que tuvieron pintores como Pedro del Pozo, a la hora de difundir el estilo rocalla, culmen de fantasiosidad barroca. El análisis de estos extremos certifican aquellas palabras pronunciadas un siglo atrás por Fray Lorenzo de

San Nicolás, en un tiempo que ya era evidente la intromisión de pintores y escultores en el campo de la arquitectura:

"Gana a un príncipe la voluntad muy de ordinario un pintor, un platero, un escultor, un ensamblador, un entallador, y todos estos entienden la arquitectura en quanto a su ornato exterior, y así adornan un retablo, una fachada, o la traza de esto, con muy buena traza, y disposición. Y no negaré que se aventajan en el sacar un papel, a los canteros y albañiles, y carpinteros: aunque yo he conocido de esta profesión quien se le aventaja, porque como son diferentes los fines, son diferentes los efectos. Pagados de esta corteza

los principes, a estos arquitectos dan estas plazas, siendo causa, que los palacios, los Reynos, y los Aprendizes que se crian, reciban notable daño, tal, que si repararan en ello, conocieran lo mucho que tenían que restituir, hazen daño a los edificios en la poca seguridad con que los edifican sus Artífices, por la poca experiencia que de este arte tienen. Hazen daño en el gasto, porque para acertar en una cosa, la hazen y deshazen muchas veces. Pudieran señalar algunos edificios con hartas pérdidas, originadas deste principio: Porque ¿qué tiene que ver la bizarria de vna pintura, con la fortaleza de un edificio? ¿Qué los cortes de un retablo con los cortes de la cantería...?³⁸.

NOTAS

* Agradezco a D. Juan M. Serrera, la ayuda que me ha dispensado para la elaboración de este artículo.

(1) Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *El Churriguerismo*, en "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo", nº 6 (1921), págs. 285-300. Discurso pronunciado por el Autor en Madrid el 24 de Diciembre de 1816.

Considera que los primeros "estragos" en la arquitectura fueron cometidos por Martínez Montañés y Alonso Cano. A estos siguieron F. Rizzi, Herrera Barnuevo, Claudio Coello, José Donoso, Francisco de Herrera el mozo etc. Palomina avivaría los ánimos por medio de sus escritos, de suerte que la polémica alcanza intensidad durante el siglo XVIII.

(2) Un buen análisis de los comentarios críticos suscitados por la polémica puede encontrarse en Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *L'architecture baroque*

espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes, en "Revue de L'art", nº 70 (1985), págs. 41-52.

(3) Joaquín BERCHEZ: *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia (1987), págs. 78-79.

Años antes, en 1768, otra sonada polémica había tenido lugar en el seno de la Academia, cuando los "arquitectos adornistas y retablistas" pretendieron la condición de académicos, a lo que se opusieron abiertamente los directores de arquitectura, pues consideraban que las prácticas de aquellos no se corresponden con la idea de autonomía arquitectónica. Ibidem, págs. 183-216.

(4) M. Ángeles TOAJAS ROGER: *Diego López de Arenas. Carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla (1989), págs. 28-29.

- (5) Antonio SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid (1952), págs. 133-134.
- (6) Op. cit. págs. 134-135.
- (7) "Auto que siguieron Antonio de Flores, Franco. Ruales, Blas Sintado y otros Hermanos de la Hermd. del Sr. San Joseph contra dha. Hermandad Sre. diferentes pretensiones". Archivo del Palacio Arzobispal (A.P.A.). Sección Hermandades. Legajo nº 74.
- (8) A.P.A. Documento citado, fol. 15.
- (9) A.P.A. Documento citado, fol. 1 r-v.
En la sesión en que la Hermandad informa a los hermanos de la demanda, son expulsados los responsables de ésta. Dos de los demandantes, Pedro y Sebastián de Herrera, se sorprenden pues afirman no haber firmado nada, ni estar conformes con el contenido de la misma.
- (10) Antonio SANCHO CORBACHO: op. cit. pág. 134.
Es posible que el tratado consultado por Juan Muñoz no sea el Serlio, sino algún otro editado en Venecia, aunque sus autores provengan de otra ciudad italiana, como Andrea PALLADIO: *I quattro libri dell'architettura*. Venecia (1570) o Vicencio SCAMOZZI: *Dell'Idée dell'architettura universale*. Venecia (1615).
- (11) El uso y confección de maquetas por parte de los arquitectos está documentado desde la Antigüedad. Especial auge cobra en Italia durante los siglos XIV y XV. Brunelleschi recurrió a ellas en varias ocasiones. Véase Leopold D. EITTLINGER: *La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV*, en "El arquitecto: Historia de una profesión", Madrid (1984), págs. 110-112. Obra dirigida por Spiro KOSTOF.
- (12) A.P.A. Documento citado, fols. 29-34.
- (13) A.P.A. Documento citado, fols. 39-41. En la construcción de la armadura trabajaron 30 carpinteros los días de fiesta, entre ellos uno de los demandantes, Antonio Flores. En ningún momento la Hermandad solicitó proyecto a Pedro del Pozo, quien únicamente lo confecciona a instancias personales de Agustín de Uriarte.
- (14) Cayetano da Costa llega a Sevilla hacia 1750 para trabajar en la Real Fábrica de Tabacos, el primer dato que certifica su estancia en la capital es el bautismo de su hija Andrea el 3 de Agosto de 1751. Véase Alfonso PLEGUEZUELO HERNANDEZ: *Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana*, en "B.S.A.A." Valladolid (1988), págs. 483-501. Uno de los primeros retablos de Acosta documentados en Sevilla, es el que preside la Iglesia del Convento de Mínimas de Triana, de 1760. Véase M. Carmen RODRIGUEZ MARTIN: *Un retablo desconocido de Cayetano da Costa en Sevilla*, en "I Congreso de Historia de Andalucía", Córdoba (1976), tomo II, págs. 197-200.
Concluídas estas líneas llegó a nuestras manos el artículo de F. de CUELLAR CONTRERAS, *Los retablos colaterales de la Iglesia del Sagrario de Sevilla*, que aparece en este número de ATRIO, donde se documenta la llegada del escultor a Sevilla en 1749, para intervenir en la parte escultórica de los retablos pétreos del Sagrario Metropolitano.
- (15) A.P.A. Documento citado, s/f. Véase nota 14.
- (16) A.P.A. Documento citado, s/f. Aquí cesa la información, probablemente los tribunales eclesiásticos actuarían a favor de la Hermandad, a pesar de lo cual no puede descartarse la posibilidad de que posteriormente, la obra se sometiese a algunas reformas respecto a lo inicialmente planeado.

- (17) Para Vitruvio el verdadero arquitecto debe tener conocimientos de las siguientes materias: Gramática, dibujo, geometría, aritmética, historia, filosofía, música, medicina, jurisprudencia, astrología. Marco Lucio VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura*. Edición de Agustín Blánquez, Barcelona (1991), pág. 6.
- (18) Un resumen de la cuestión puede verse en J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid (1984), págs. 52-68. Y Alicia CAMARA MUÑOZ: *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro*. Madrid (1990), págs. 45-49.
- (19) Al respecto véase Fernando MARIAS: *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI*, en "Academia", nº 48 (1979). Teodoro FALCON MARQUEZ: *El aparejador en la Historia de la Arquitectura*. Sevilla (1981).
- (20) A ello se debe que la documentación de la época los cite como "arquitectos de retablos".
- (21) Entre otros formaban parte de la Hermandad Vicente de Herrera, Pablo Martel, Juan Muñoz, José Marín, José de Corpas, Juan Peralta, Luis de Moya, Alonso Chico, José Varela, Juan Ramírez, José García, Pedro Galocha, Juan León, José Muñoz, Mateo García, Juan de la Cruz, Sebastián de Herrera, Nicolás Naranjo, Leandro Ruiz, Antonio de Reina, Leonardo de Vera, Nicolás Vázquez, José Armero, Francisco Roales, Agustín de Espada, Fernando Condes, Gabriel Gutiérrez, Manuel Romasanta, Miguel Romero, Melchor Reldón, Manuel Rodríguez, Plácido Cintado, Antonio de Flores, Julián de la Rosa, Juan Eugenio de Osuna, Pedro de Herrera, Juan Blanco. Por supuesto no asisten a las reuniones todos los integrantes del gremio, un testimonio de 1725 nos informa que de más de 100 hermanos sólo iban a los cabildos unos 15. Fernando QUILES GARCÍA: *De la consideración de las artes del dibujo en el siglo XVIII*, en "B.S.A.A." Valladolid (1989), págs. 511-515. Del único que tenemos certeza que realizó obras retablisticas es de José Varela, que en 1780 contrató dos retablos para la Parroquia de San Vicente. Juan PRIETO GORDILLO: *José Varela: un tallista sevillano del siglo XVIII*, en "ATRIO", nº 3 (1991), págs. 135-139.
- (22) A.P.A. Documento citado. La declaración de Agustín de Uriarte lleva fecha de 26 de Junio de 1754.
- (23) Fernando QUILES GARCÍA: op. cit.
- (24) Heliodoro SANCHO CORBACHO: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VII. Sevilla (1934), págs. 48-49. El fiador normalmente comparte los trabajos, o se encarga de ejecutar la obra si el principal no puede hacerlo.
- (25) Sobre el particular de Velázquez véase el artículo de A. BONET CORREA: *Velázquez, arquitecto y decorador*, en "Archivo Español de Arte", XXXIII (1960), págs. 225-227.
- (26) Joaquín BERCHEZ: op. cit. pág. 113.
- (27) Carlos SAMBRICIO: *La crítica a la arquitectura barroca en la primera mitad del siglo XVIII*, en "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte", Granada (1973), págs. 560-563.
- (28) A.P.A. Documento citado, fol. 40. "...y por lo que mira a pilastras, lo que pasa es que queriendo Uriarte que el pintor que le hizo el diseño que es Pedro del Pozo, que no admitió la Hermandad, por malo, ya que ha sido causa deste pleito, pintara los adornos de las pilastras, la Hermandad eligió por su gusto que no fueran los adornos de pintura, sino de talla de medio relieve".

- (29) A.P.A. Documento citado, fol. 40.
En 1756 Pedro del Pozo figura en los libros de la Hermandad de pintores de San Lucas, como ausente de la Ciudad, véase Fernando QUILES GARCIA: *Algo más sobre la Hermandad de San Lucas*, en "ATRIO" (1989), págs. 127-129. Las pinturas que ejecutó para el Convento de Ntra. Sra. de la Piedad de Cádiz, representan a la Virgen del Carmen, San Cosme y San Damián, San Rafael y Sta. María Magdalena, véase Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ y Jun ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ: *Guía artística de Cádiz*. Cádiz (1987), pág. 93.
- (30) En 1775 fue creada la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla. Carlos III la dotó con 25.000 reales al año, sacados de las rentas del Alcázar. En la primera junta figura como director general Pedro del Pozo, de pintura Juan de Espinal, de escultura Blas Molner y de arquitectura Pedro Miguel Guerrero. Antonio MURO OREJON: *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla (1961), pág. 9.
- (31) En la Academia madrileña de San Fernando, hasta 1757, cuando se promulgan los Estatutos, el cargo de director general sólo podía ser ocupado por pintores y escultores. Según parece la arquitectura era excluida del concepto liberal del diseño, hasta que las nuevas mentalidades entienden a éste como "padre" de las tres nobles artes. Joaquín BERCHEZ: op. cit. pág. 113, nota 4.
- (32) Antonio SANCHO CORBACHO: op. cit. págs. 135 y 291.
- (33) A.P.A. Documento citado, fol. 15.
- (34) A.P.A. Documento citado, fol. 33.
Aunque no se apliquen a la obra, los cajones vendidos valdrán 40 reales cada uno.
- (35) A.P.A. Documento citado, fols. 41, 42, 45.
- (36) En el citado Convento de Ntra. Sra. de la Piedad de Cádiz, existe un retablo colateral, cuyo tema pictórico central representa a San Cosme y San Damián, obra de Pedro del Pozo. En él destaca una cruz con peana compuesta a base de elementos rocallas, que prueba como el pintor estaba familiarizado con esta estética.
- (37) Mercedes JOS LOPEZ: *La capilla de San Telmo*, "Arte Hispalense", Sevilla (1986), págs. 36-37.
- (38) Fray Lorenzo de SAN NICOLAS: *Arte y uso de la arquitectura...* Madrid (edición de 1736), págs. 258-259.

EL ÓRGANO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO EL MAYOR DE ECIJA

Antonio MARTÍN PRADAS

Situada a corta distancia de la Puerta de Osuna, y en la margen izquierda del arroyo llamado hoy del Matadero, es tradición, transmitida por el Padre Roa¹, que existía de antiguo una ermita dedicada a Santiago, la cual hacia 1450 fue elevada a la categoría de parroquia, realizándose en ella una serie de obras que la convirtieron en un templo gótico-mudéjar de tres naves. Arquitectónicamente se puede encajar dentro del círculo artístico de la Catedral de Sevilla, con añadidos posteriores, siendo los más importantes las reformas llevadas a cabo durante el siglo XVIII².

Con miras a competir con las parroquias ecijanas ya existentes, se la dotó de todos los elementos característicos que exige la liturgia, contando con sillería de coro, facistol y rejas, nuevos desde 1620, y un órgano del siglo anterior³.

1.- Órgano antiguo: antecedentes.

Las primeras noticias que poseemos respecto al órgano, datan de mediados del siglo XVII, concretamente en 1649, don Alonso Bermudo, presbítero y mayordomo de la iglesia, solicitó licencia para la construcción de un nuevo órgano, observando que "...El órgano de la dicha Yglesia está muy viejo y descom / certado muchos dias de madera que no se puede tañer en el y hace / gran falta para la celebración de las misas y fiestas que concu / rren en la dicha Yglesia por lo qual y por que por los visitadores / está mandado se repare y renueve de todo lo necesario tengo trata / do con Diego de Paniagua maestro de hacer órganos haga el de dicho / reparo por el precio y conforme a las condiciones..."⁴

La licencia fue aprobada llevándose a cabo los reparos estipulados en las condiciones⁵.

2.- Autos y escritura para la construcción del nuevo órgano (1774-1779).

El 5 de mayo de 1774, se inició un expediente en el que Manuel Perea Díaz, en nombre de esta iglesia, expuso la necesidad de construir un órgano nuevo, solicitando envíen de Sevilla al maestro organero del Arzobispado, para que verifique las malas condiciones en las que se encontraba el referido instrumento⁶.

El 11 de julio don Francisco Pérez de Valladolid, maestro mayor de órganos del Arzobispado, declaró ante José Nicolás de Arce, notario, haber reconocido el órgano de la siguiente forma:

"...halló ser el principal rexistro de flautado de trece palmos de ambas manos y componerse de quarenta y cinco cañones = otro rexistro que canta en octava tapada de ambas manos, y que el mayor cañón de tres palmos, y componerse de quarenta y cinco cañones = otro rexistro de octava general abierta de ambas manos, compuesto de quarenta y cinco cañones = un rexistro de quinsena de ambas manos compuesto de quarenta y cinco cañones = otro rexistro de diez y novena que se compone de quarenta y cinco cañones: cuyos rexistros no havia nesidad de hacerlos nuebos, porque podian servir aun que tubieran alguna composición, aorrándose la Fábrica de fundarlos y costearlos = tambien halló un rexistro de Llenu de ambas manos de quatro por punto el que era preciso hacer nuevo y con los cañones de este se podían completar los antecedentes rexistros, y se debía hacer

un lleno nuevo, por cantar en unas especies muy agudas, y no tenían cuerpo las voces, para que brillasen como debía ser, y el lleno se había de executar nuevo de tres por punto, y la guía, y cantar en veinte y docena: El segundo en veinte y quarenta: y el tercero en veinte y sesena, y se componía de ciento treinta y cinco cañones = se havia de hacer nuevo y aumentar un rexistro de docena, flautas claras que hacían falta, y no lo tenía el órgano viejo, y havian de ser de ambas manos, y componerse de quarenta y cinco cañones = tambien se havia de hacer nuevo y aumentarse un rexistro de mano derecha de cornetas de seis cañones en cada tecla, colocandose en su secreto aparte siendo este de madera de cedro, llevandole viento, con veinte y quatro conductos de metal, y el primer cañón flautado, violon tapado, y el segundo cantar de octava, y los demas donde correspondiese, componiendose dicho rexistro de ciento quarenta y quatro cañones = tambien halló en el órgano un rexistro de ambas manos de trompeta Real colocada en lo interior y faltarle en la mano derecha una, devriendose completar y colocarlo en la misma forma y sitio donde se halla puesto = Se necesitava hacer nuevas ocho contras de veinte y seis palmos, la mayor con sus secretos, movimientos y Pisantes para su uso = Así mismo hacer nuevas otras ocho contras de trece palmos, la mayor que cantava en octava arriba de las dichas veinte y seis palmos por ser precisas para aclarar las voces de las de veinte y seis, con las que quedavan el vajo de gran fondo, claridad, y lucimiento, y unos y otros de Pino de Flandes haciendole sus secretos, movimientos y pisantes, colocando unas y otras en lo ynterior del órgano = Hasiendo así mismo un rexistro de tambor que cante en de, la, sol, Re, componiendose de dos cañones de Pino e flandes llebando su secreto, y rexistro para su uso = tambien hacer los secretos, llebando todos los rexistros mencionados, siendo de madera e cedro, las

mesas, canales, rexistro, y ventillas, y los barrotes, tapas y arcas de viento de Pino de Flandes para su seguridad, y las canales abiertas a el hilo, quedando el Austonado de una pieza para la seguridad y duración con firmeza, y primor = tambien executarun rexistro de timbal que cante en A, la, mi, Re, compuesto los dichos cañones de Pino de flandes, y llevar su secreto y rexistro para el uso = Hacer los tablones para conducir el viento a los cañones de fachada, y llebar todos sus conductos de metal = y todas las riostras hacerlas, para que los cañones tengan seguridad, y los movimientos de los registros de Pino de flandes con sus vandillas de fierro saliendo a las dos manos para que el organista sentado los mueva, llebando sus tiros y perillas torneadas = Así mismo hacer un teclado con quarenta y cinco teclas, las blancas de hueso, y las negras de Ebano quedando blanco, agil y pronto para tocarlo con facilidad = Pones los fuelles perennes, y el principal ha de tener de largo nueve palmos, y quatro y medio de ancho y llevar nueve bueltas de costillas y han de ser todas dobles y forradas con balderes para su duración, y a de abrir muy poco menos de dos varas; Y el fuelle segundo ha de ser del tamaño que corresponda para satisfacer al principal, teniendo siete bueltas de costillas dobles y forradas con baldreses para su duración, y uno, y otro de Pino de flandes, con los instrumentos necesarios para que los mueva un muchacho, con una sola cuerda con facilidad, y sin fatiga, haciendo los conductos principales para llebar el viento al secreto de Pino de flandes con fortaleza, y primor, y colocarlo en el pié del órgano, el que ha de llevar para su resguardo todas sus puertas para que los muchachos no lo puedan urgar ni descomponer = Y para la composición del dicho órgano necesitan gastar cinco mil y quatrocientos reales, y estos darse en tres plazos, el primero de pronto: l segundo mediado el tiempo que se de concluido en ocho meses, y el tercero, y

último concluido en su sitio, y dandose por cumplido, siendo de cuenta de la Fábrica las conducentes condiciones de toda la obra, y de los dos que han de ir a sentarla, con ida y vuelta a su casa, y la manutención de estos los días que se ocuparen en colocarlo en su sitio..."⁷

Como podemos observar el maestro organero lleva a cabo la inspección del antiguo instrumento, redactando a su vez las reformas que se han de efectuar, citadas como condiciones previas a seguir en la construcción del nuevo órgano, reutilizando algunas piezas que se conservan en buen estado.

El instrumento fue encargado el 3 de abril de 1777 a Francisco de Molina, maestro organero vecino de Sevilla en la collación de San Lorenzo, en la calle de la Garvancera casa nº 16 de gobierno, quien redujo el costo de la obra a 400 ducados por miedo a que fuera encargada a otro maestro⁸. Se presentó como fiador a Gabriel de Cuellar, oficial organero, vecino de Sevilla en la calle del Butrón, de la collación de San Román⁹.

La escritura se firmó en Sevilla el día 24 de Julio de 1777, ante Manuel Montero de Espinosa, escribano público, y en presencia de los testigos don José Fernández Saenz, mercader con tienda en la calle Escobas; José de Morales, oficial de carpintero de lo blanco, y Ramón Vespasiano, oficial del oficio; todos vecinos de Sevilla¹⁰.

Francisco de Molina, había realizado una serie de órganos para iglesias y conventos de la Diócesis sevillana, entre los que se mencionan: el del Colegio de San Acacio de RR.PP. Agustinos de Sevilla; el de la Parroquia de San Gil de Ecija; el de la Parroquia de San Dionisio de Jerez de la Frontera; y otro para la ciudad de Cádiz, este último no especifica el nombre de la iglesia o convento¹¹.

El instrumento fue entregado a la iglesia de Santiago en día 11 de marzo de 1779 (Lámina nº 1). Acto seguido el día 27 de abril del mismo año, declaró José Antonio Morón, artífice de órganos, ante el notario mayor Diego José de Arce, haber reconocido dicho órgano encontrándolo "...estar conforme con las con / diciones escripturadas, y fabricado segun / el metodo de el que lo fabricó..."¹²; redactando una serie de anomalías detectadas por él en el instrumento: el registro real de trompeta para ambas manos, aparece de Bajoncillo "...que es la mitad menos que la trompeta Real, tan / to en su tamaño como en su voz..."¹³. El flautado de a trece y octava presentaba desigualdad en sus voces, una más fuertes que otras y estaban todas desafinadas. Junto a estos errores aparecieron una serie de imperfecciones de menor gravedad pero que debían de ser reparadas por el maestro que realizó el instrumento¹⁴, al que se puso en aviso.

Estas reparaciones no las pudo llevar a cabo Francisco de Molina, ya que, el día 2 de marzo de 1780 se notificó el fallecimiento del citado maestro¹⁵. Ante tales circunstancias, la fábrica solicitó que el órgano fuese reparado por José Antonio Morón, maestro organero que había reconocido el instrumento, a lo que accedió el Arzobispado.

El 18 de marzo de 1780, José Antonio Morón, maestro organero, declaró ante Diego José de Arce, notario, haber remediado los defectos que padecía el órgano de Santiago en la cantidad de 1650 reales de vellón¹⁶.

2.1.- Caja del Organo.

En el reconocimiento del viejo órgano que llevó a cabo el 11 de julio de 1774 don Francisco Pérez de Valladolid, maestro

organero del Arzobispado, observó la necesidad de realizar una caja nueva para el órgano:

"...por estar la vieja Yndecente, llenando de pilar a pilar, y todo lo alto del arco, teniendo dos fachadas para adomar lo hermoso del templo, necesitando gastar quatro mil reales siendo de mucho beneficio, y aorro a la Fábrica que dicha caja se hiciera en Exija, porque de practicarse en esta, le seria mucho mas costosa..."¹⁷

La caja fue encargada a Antonio González Cañero¹⁸, maestro tallista, vecino de Ecija, según un recibo firmado por el dicho maestro el 10 de noviembre de 1779, en el que especifica que se ajustó en 4.000 reales, y que después fue preciso elevar la cantidad en 500 reales "...para su perfección y para colocar unas muestras de cañones de madera plateada..."¹⁹.

Este aumento en 500 reales fue consecuencia del resultado de la revisión que llevó a cabo José Antonio Morón, maestro organero el 27 de abril de 1779, tras la entrega del instrumento y su caja a la iglesia, refiriéndose a la caja de la siguiente manera:

"... Y por lo que respecta a la caixa de dicho órgano declaró aver encontrado mas obra echa que la que expresan las condiciones, la que fue preciso hacerse porque no quedase imperfecta la fachada de la parte de atras de el órgano, pues las condiciones dicen que llevara dos fachadas, pero no expresan que flautas se habian de colocar en ellas, siendo así que el flautado principal, y la octava fueron precisos, y aun no alcanzaron para la fachada de adelante, por lo que precisó a poner en la de atrás unas muestras de Madera plateadas en forma de flautas las quales no sólo sirven para la buena vista y hermosura, sino tambien para resguardo de el mismo órgano de cuiu fachada se pudo originar el gasto de quinientos reales de vellón poco mas o menos..."²⁰.

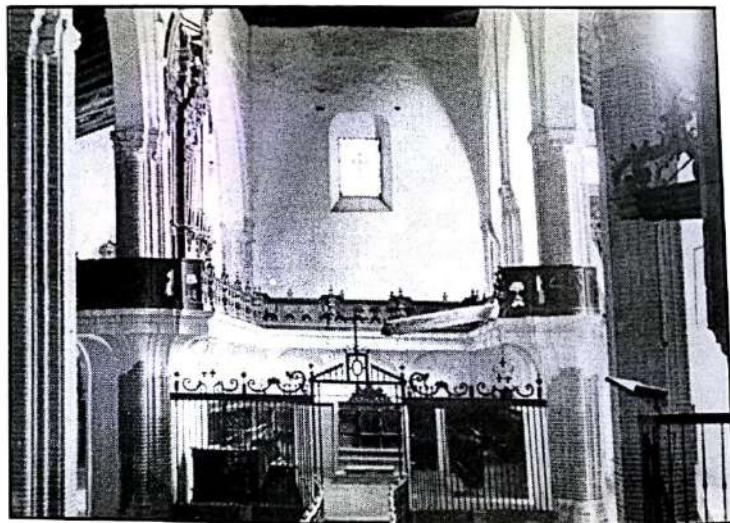
En su estructura externa recuerda a los órganos de la Catedral de Sevilla. En ella predominan los roleos vegetales y hojarasca.

Su esquema fundamental es de cinco compartimentos para la tubería vertical de la fachada, con dos planos-lisos en sus extremos que alojan los tubos canónicos en un plano ligeramente retrasado respecto de los anteriores. El entablamento de forma piramidal, luce en el centro la cruz de Santiago rematada por una corona²¹.

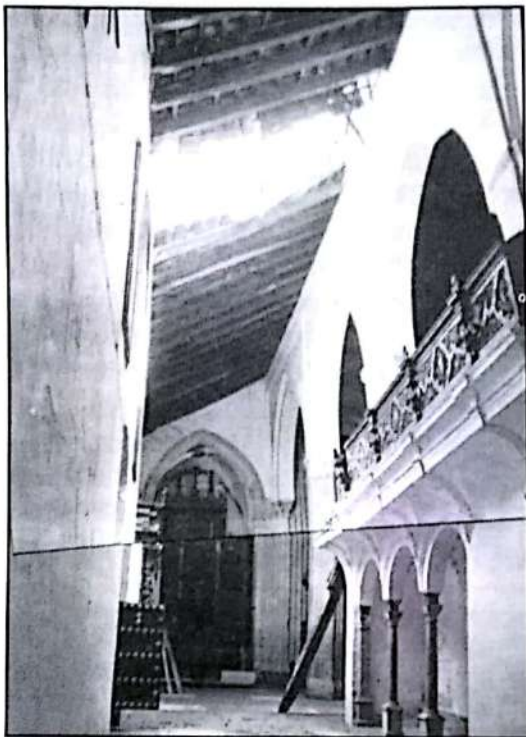
2.2.- Remodelación de las tribunas del Coro.

Francisco Pérez de Valladolid, también informó sobre la necesidad de componer y ensanchar la tribuna para darle mayor capacidad, sustituyendo la escalera externa por otra de nueva construcción, para la cual sería necesario gastar 2.200 reales de vellón²².

Las obras de ampliación de la tribuna,



Coro desaparecido de la Iglesia de Santiago.



Derrumbamiento parcial de la nave del Evangelio.

enmascararon su aspecto primitivo. Se construyeron para mayor consistencia unos pórticos laterales con columnas corintias, sobre los que apena la tribuna con antepechos decorados de rocalla.

Durante las obras advirtieron la necesidad de realizar nuevas barandas de madera, que según declaración de Francisco del Valle, maestro de obras de carpintería del Arzobispado, debían de ser: "...de madera de flandes, llevando sus / Pilastras y tambanillos en los sitios donde les correspondían: los tableros / que forman entre las Pilastras irán tallados, como también sus /juguetes con los tambanillos: dichas varandas guardarán el mismo / recorte que la repisa de dicha tribuna, llevando sus gatos de sierra / para que quede asegurada en el

mismo material donde sienta / la dicha: hecha la cuenta de la madera y conducción de 4.775 reales com / porta todo; tienen dichas varandas de circunferencia 35 s..."²³.

3.- Proyectos de restauración (1963-1969): Desaparición del coro y traslado del órgano.

En la década de 1960, la fábrica de la iglesia presentaba un penoso estado de conservación, agrabado por el fuerte temporal que azotó a la ciudad de Ecija en 1963, cerrán-

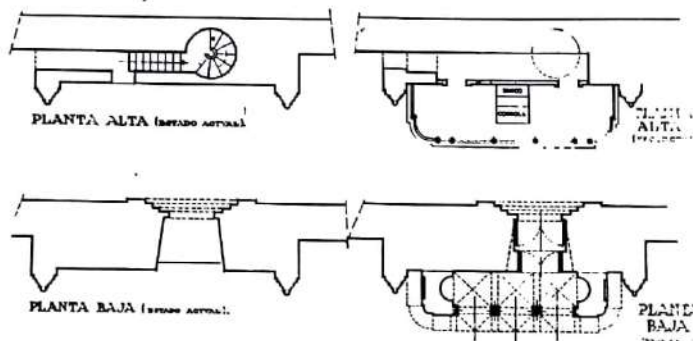
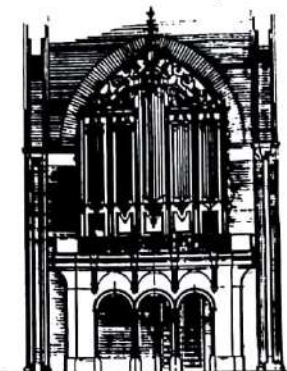


Trabajos de desmantelamiento del coro, observando el órgano aún en su antigua ubicación.

ECIJA. (SEVILLA)
 IGLESIA DE SANTIAGO
 TRASLADO DEL ORGANO
 AL HASTIAL DE PONIENTE

ESCALA, 1:100

RAMON ARIZO VILA
 ARQUITECTO
 R. Manzano



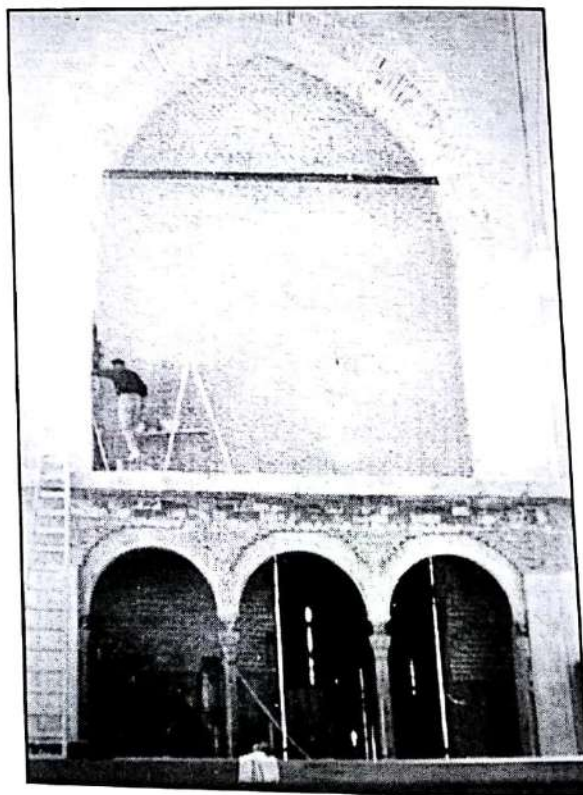
Plano de la planta y alzado para la nueva ubicación del órgano.

dose al culto la iglesia a consecuencia del hundimiento parcial de la cubierta de la nave del Evangelio (Lámina nº 2). Para su restauración, llevada a cabo por la Dirección General de Arquitectura y Bellas Artes, se presentó un proyecto firmado por el arquitecto don Rafael Manzano, en el cual aparte de subsanar los males del edificio, se planteaban como "problema de orden estético" la conservación o desaparición del coro"... Después de considerar el problema sin apasionamientos parece la solución más viable conservarlo en su forma actual, desmontando la reja, que quita visibilidad a la nave y trasladándola a la Capilla de los Monteros, que quedará así más aislada de la iglesia. En el fondo del coro se abrirá una triple arquería semejante en todo a

la de las tribunas laterales, que permita la visión del altar desde el fondo de la iglesia, dejando exclusivamente la de los laterales²⁴.

En esta intervención sólo se llevaron a cabo las obras de recalce y grapado de los elementos murales de la nave, y la reparación exclusivamente del trozo de armadura hundida²⁵.

El terremoto acaecido el 28 de febrero de 1969, motivó nuevas aperturas de grietas en varias zonas de la fábrica, amenazando ruina. De nuevo intervino la Dirección general de Arquitectura y Bellas Artes, con un nuevo proyecto firmado por el arquitecto antes mencionado²⁶. En esta nueva intervención se creó una partida presupuestaria para la restaura-



Trabajos de construcción de la nueva tribuna del órgano, siguiendo las directrices del plano anterior.

ción del órgano, trasladándolo a los pies de la iglesia "a un lugar más adecuado"²⁷. (Lámina nº 3).

Las obras de desmontado, restauración y traslado del órgano estuvieron a cargo de Organería Española S.A., cuyo gasto se concretó en 200.000 pesetas²⁸.

Para colocar el órgano se construyó una tribuna en el muro de los pies de la nave central de la iglesia, en ésta se reutilizaron columnas y capiteles procedentes de las tribunas del desaparecido coro, plasmando en esta nueva todos los elementos característicos de las suprimidas. (Lámina nº 4).

En lo que respecta al coro, fue desmante-

lado, eliminando su sillería manierista. La reja se colocó en la Capilla de los Monteros. La crujía se almacenó y olvidó en unos cuartos trasteros de la iglesia. El facistol se trasladó a la sacristía baja, lugar donde se conserva hoy día. Las barandas de las tribunas fueron reutilizadas una parte de ellas en la nueva tribuna y con el resto se realizaron una serie de reclinatorios, la mesa del altar mayor y un atril o ambón²⁹.

Por último, el órgano fue el único beneficiado en esta transformación, ya que en su nueva ubicación queda realzada la talla audaz y valiente que configura el exterior de su caja (Lámina nº 5)³⁰.

NOTAS

- (1) HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla 1951, tomo III, p. 129.
- (2) Ibidem.
- (3) MARTÍN PRADAS, Antonio: *Las Sillerías de coro en parroquias y conventos ecijanos*. Trabajo de investigación leído el 28 de noviembre de 1991. En Prensa.
- (4) Ibidem.
- (5) A.P.A.S., Sección Fábricas, leg. 2.047, año 1649.
- (6) MARTÍN PRADAS, Antonio: *Las Sillerías de coro...*, op. cit.
- (7) A.P.A.S., Sección Fábricas, leg. 3.628, año 1774.
- (8) MARTÍN PRADAS, Antonio: *Las Sillerías de coro...*, op. cit.
- (9) A.P.A.S., Sección Fábricas, leg. 3.628, año 1777.
- (10) Ibidem.
- (11) Ibidem, año 1776.
- (12) Ibidem, año 1779.
- (13) Ibidem.
- (14) Ibidem.
- (15) Ibidem, 2 de marzo de 1780.

- (16) *Ibidem*.
- (17) MARTÍN PRADAS, Antonio: *Las Sillerías de coro...*, op. cit.
- (18) En 1761 realizó la caja del órgano de la Iglesia Parroquial de Santa Bárbara de Ecija.
- (19) *Ibidem*, nota nº 17.
- (20) A.P.A.S., Sección Fábricas, leg. 3.628, año 1779.
- (21) AYARRA, J.E.: *El Organó en Sevilla y su provincia*. Sevilla 1978, p. 53.
- (22) MARTÍN PRADAS, Antonio: *Las Sillerías de coro...*, op. cit.
- (23) *Ibidem*.
- (24) Archivo General del Ministerio de Cultura. Sección Restauración de Monumentos de España, caja nº 71.001, año 1965.
- (25) MARTÍN PRADAS, Antonio: *Las Sillerías de coro...*, op. cit.
- (26) Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Sección Educación, leg. 35.211, carpeta 1012/69, año 1969.
- (27) *Ibidem*.
- (28) *Ibidem*.
- (29) MARTÍN PRADAS, Antonio: *Las Sillerías de coro...*, op. cit.
- (30) Fotografías y planos cedidos por el Archivo Fotográfico del Área de Proyectos de Nuevos Ministerios de Madrid. Mi agradecimiento a los Señores Don Salvador Font, director de la citada área, y a Don Juan Antonio de las Heras, quien realizó los planos de los proyectos citados.

PRECEDENTES: LAS COLECCIONES PRIVADAS

Relacionado con el Humanismo, propio de la época renacentista, el culto y la admiración por la cultura y la obra artística de la Antigüedad, nace en Sevilla la primera colección de objetos arqueológicos en el siglo XVI, reunida por el primer Marqués de Tarifa, don Fadrique Enríquez, continuada por su hijo don Per Afán de Rivera y ubicada en la Casa-Palacio de Pilatos. Esta colección la conservan hoy sus descendientes, a excepción de las donadas en 1953 al Museo Arqueológico de Sevilla¹.

En el siglo XVIII se reúne una serie de objetos arqueológicos extraídos de Itálica en los Reales Alcázares, conservados allí por su Alcaide don Francisco de Bruna y Ahumada. En 1854 es entregada esta colección a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos para que forme parte del Museo de Pinturas y Antigüedades. El inventario de la serie arqueológica se encuentra publicado por Romero Murube² conservándose a su vez un manuscrito en el Archivo del Museo³.

Más reciente, en el siglo XIX, el presbítero don Francisco Mateos Gago logró aunar una importante colección, que en 1892 fue vendida por sus herederos al Excmo. Ayuntamiento de Sevilla para formar parte del Museo Arqueológico Municipal; posteriormente pasó en depósito al Museo Provincial en 1942. Los objetos de la colección Gago se encuentran relacionados a modo de catálogo por don Antonio María de Ariza y don Francisco Caballero-Infante⁴.

Sobre estos antecedentes no consideramos necesario insistir ya que son muy conocidos y han sido estudiados ampliamente por autores de sobra cualificados.

LA JUNTA DE MUSEO 1835-1844

Convocados por el Sr. Don José Muso y Valiente, Gobernador Civil de la Provincia, a instancias del Ministro del Interior y como resultado de un Real Decreto (Julio de 1835 sobre supresión de Monasterios y Casas Religiosas) fueron reunidos en Sesión los Srs. don Andrés Rosi, don Juan de Astorga, don José Bequer, don Salvador Gutiérrez, don Antonio Quesada, don Manuel Zayas, don Joaquín Zuloaga, don Antonio Ojeda, don Felipe Quiroga, don Julián Williams y don Vicente Mamerto Casajús, quedando constituida la Comisión encargada de recoger los objetos de la Antigüedad y obras de arte. Esta será el embrión de los Museos Provinciales de Sevilla, creada en principio para impedir que se perdiesen las obras de arte, tuvo con posterioridad la misión de conservar y exponerlas al público.

El acta constitutiva de esta Junta de Museos inicia una serie de resúmenes de las sesiones llevadas a cabo por la corporación mencionada; puede seguirse el desarrollo cultural y la preservación de las obras artísticas a través de dichas actas; estas se encuentran en un libro manuscrito, denominado Libro de Caja, con fecha 1835, que se conserva en el Archivo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla⁵. En la mencionada acta se aprueba la propuesta del Sr. Muso para la creación de un Museo en esta Ciudad, en observación de una Real Orden de 16 de Septiembre de 1835; se celebra la primera reunión de esta Junta en las casas del Sr. D. Francisco Pereira, donde se acuerda el nombramiento de los Srs. D. Francisco Pereira, D. Manuel Cepero y D. José Huet como directores de la institución museística, así como el exconvento de San Pablo como lugar más propicio para la instalación del Museo⁶.

LA CREACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

José LORENZO MORILLA

Hemos de indicar que esta Junta tuvo como edificios donde aglutinar los objetos recogidos el mencionado anteriormente exconvento de S. Pablo y con posterioridad el exconvento de la Merced.

EL EXCONVENTO DE SAN PABLO

El principal objetivo trazado por esta Junta fue el de conseguir un edificio digno para la instalación de las obras que se fueran recopilando, como quedó reseñado anteriormente fue elegido el exconvento de San Pablo, encontrándose con una serie de obstáculos para su designación definitiva, por lo que se pensó en caso de denegarse el primero en el Hospital del Espíritu Santo, el cual debía ser desocupado por orden superior⁷. En este mismo sentido y entre otras funciones que recayeron sobre la Junta, como la formación de los inventarios de los objetos artísticos conservados en los Conventos de San Agustín, La Trinidad y San Benito, hemos de resaltar el ofrecimiento hecho por el Director del Colegio de San Telmo para que se estableciera en su edificio el futuro Museo. Así mismo se articula en el mes de Noviembre por dos reales órdenes el sistema para recibir fondos del Gobierno los recién creados Museos⁸. En estos inicios la Junta realiza, como hemos visto anteriormente, un trabajo de recopilación, inventario y posterior traslado de las obras artísticas, debido esta urgente gestión, sobre todo, a la situación en que quedaron aquéllas con el abandono de los Conventos, expuestas al deterioro y al pillaje. Así en 1836 se forman dos comisiones encargadas de recoger los efectos pertenecientes al Museo existentes en el Convento de Santo Domingo de Porta Coeli, San Benito y Monte-Sión⁹.

EL EXCONVENTO DE LA MERCED

Con respecto al edificio las diligencias expuestas en el punto anterior no encontraron el final deseado aunque la Junta no fue informada en su día, esto se desprende de las continuas peticiones que se siguen realizando acerca del edificio de San Pablo y sobre todo de unas Reales Ordenes que fueron devueltas por el Sr. Cepero en 1840, donde destaca la de 20 de Junio de 1836 en que se elige el Convento de San Pablo para concentrar las oficinas de Hacienda e interesando se designe otro edificio para Museo¹⁰.

Ante esta desinformación la Junta decide en Sesión de 15 de Enero de 1838 encargar a D. José María Amor solicite de la Junta de Enajenación de Conventos Suprimidos de la Provincia el de la Merced para constituir en él el Museo; dichas gestiones sí llegaron a buen término, al menos así se deduce del acta de la Sesión de 7 de Octubre de 1839 en que se felicita a la Comisión ejecutora del proyecto de Museo ya que una vez superadas las dificultades de instalación y obras, se puede considerar establecido el Museo, a su vez es elegido como conservador del mismo el Sr. Don Antonio Cabral Bejarano¹¹.

La realidad del establecimiento no fue sino el inicio de la falta de espacio como principal problema del museo en su primer centenario de existencia. La instalación en el edificio se realizó compartiéndolo con otras entidades, por esto se dirigen comunicaciones al Sr. Teniente Hermano Mayor de la Hermandad del Santo Entierro, para que deje libre el local que utiliza como Almacén de enseres, éste estaba situado a la entrada del edificio lo que hacía fuese el lugar indicado para establecer la portería; del mismo modo se ofició comunicado a la Junta de Enajenación reclamando el ex-convento de San

Buenaventura como sede para la Sociedad Económica del país¹².

A pesar de las respuestas afirmativas de las distintas entidades continúan las reclamaciones en el año 1840, así como interpelaciones ante el Jefe Político, incluso se llegó a interesar del Excmo. Ayuntamiento que informase sobre el lugar que ocuparían las Milicias Nacionales, ya que anteriormente ocuparon el Convento de San Buenaventura, edificio destinado a los ocupantes del de la Merced. En sesión celebrada el 8 de Octubre de 1840 se informó de la orden de la Junta Revolucionaria recibida por la Sociedad Económica para abandonar el edificio de la Merced de la Directiva de Gobierno, se nombra a su vez una comisión para arbitrar fondos con destino a las obras del edificio recuperado para Museo¹⁴. En lo que concierne a la seguridad del edificio, es de destacar la solicitud hecha al Excmo. Sr. Capitán General en petición de una guardia que velase por las obras que se custodiaban en este edificio. Así mismo con respecto a los locales que con destino a Museo habían de desalojarse, se tomó acuerdo de los proyectos de reforma en sesión de 22 de Octubre de 1840¹⁵.

En otro orden de cosas hemos de resaltar la redacción de un reglamento provisional, realizado por el Presidente de la Junta Directiva de dicho establecimiento D. José María Amor, aprobado en sesiones de 3 y 4 de Enero de este mismo año y que posteriormente fue publicado^{16 17}.

EL DESDOBLAMIENTO DEL MUSEO: ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES

La función principal para la que fue creada esta Junta de Museo, como antes hemos expuesto era la de recoger y preservar las

obras de valor Histórico y Artístico de los conventos suprimidos en 1835. La Junta de Museo de la provincia de Sevilla, una vez establecido el Museo sobrepasa sus primeros objetivos y comienza a mostrar interés por colecciones de objetos artísticos y arqueológicos que no pertenecían a órdenes exclaustradas. De este modo se interesa por las colecciones existentes en los Reales Alcázares y en la Jefatura Política. La primera de estas colecciones fue la reunida en el Alcázar por D. Francisco de Bruna y Ahumada, una vez cerciorada la Junta de que ésta no pertenecía al Real Patrimonio, se acuerda reclamarla para aumentar los fondos del Museo y dar un lugar idóneo a la colección. Del mismo modo son reclamados los objetos que se conservaban en el Gobierno Político de esta Ciudad y que procedían de las excavaciones realizadas en Itálica.

Además se acuerda que los objetos arqueológicos procedentes de las excavaciones que se realicen en Itálica, pasen a formar parte de este Museo¹⁸.

En este nuevo enfoque dirigido a salvaguardar los objetos arqueológicos subyace la idea de la formación de un Museo Arqueológico, esto queda concretado en un expediente promovido por la Academia de Buenas Letras; como resultado en orden dictada por la Regencia Provisional del Reino de 4 de Diciembre de 1840 se prevee la incorporación del nuevo Museo al Provincial Artístico por considerarlo más ventajoso¹⁹.

El presupuesto indispensable para el año 1841 presentado por el secretario de la Junta Sr. D. José María del Río ascendía a una cantidad de 30.000 reales de vellón, integrándose en la mencionada cantidad los gastos referidos a obras nuevas, retribución de los dependientes del Museo, gastos de secretaría, etc...; de esta forma fueron presentados a la Diputación Pro-

vincial y al Ayuntamiento Hispalense²⁰.

Los proyectos de instalación y organización del Museo, parece ser, absorben la casi totalidad de los trabajos de la Junta, bástenos decir que en la Sesión del 7 de Mayo de 1841 se trató sobre la seguridad del establecimiento por lo que se acordó que los visitantes debían ir acompañados de los vigilantes de la institución; a su vez se regula el sistema que debían seguir los artistas interesados en sacar copias de las obras expuestas²¹.

Debido a lo anteriormente expuesto podría explicarse el descuido ocurrido ante las reiteradas comunicaciones de la Superioridad para que se recogiesen los objetos procedentes de Itálica; hasta la reunión celebrada en 25 de Junio de 1841 en que se nombró como delegado para estos menesteres al Sr. Conde de Montelirio, sin que tengamos constancia de si fueron trasladados o no al Museo²².

La reforma e instalación del Museo fue una realidad gracias a que se recibieron de forma continuada los fondos necesarios para la remodelación del edificio. Las obras al parecer estuvieron acabadas en la primavera de 1842, incluso en la sesión del 9 de Abril de

este año se advierte la intención de abrir al público, al menos su primer Salón, el domingo primero del mes siguiente²³.

Es de destacar en el año 1842 la vuelta a la normalidad de los trabajos de recopilación y recuperación del patrimonio arqueológico; al menos así se demuestra en la defensa realizada por la Junta en relación con el pretendido traslado a Madrid de la colección que se custodiaba en el Alcázar, argumentando para su tutela en el Museo que la propiedad de objetos que la formaban correspondía a la Academia de Nobles Artes ya que ésta costeó las excavaciones de donde procedían²⁴.

En este mismo año son trasladadas al Museo diversas esculturas procedentes de las excavaciones realizadas en Itálica, así como la incorporación a sus fondos de la colección que se custodiaba en el Gobierno Político, a dichos objetos acompaña una relación de los mismos fechado en Sevilla a 22 de Julio de 1842²⁵. En este mismo año se reciben una serie de objetos artísticos que se encontraban en los Jardines del Palacio del Sr. Arzobispo de Umbrete, relacionados éstos en inventario fechado en Sevilla el 16 de Septiembre²⁶.

NOTAS

- (1) FERNÁNDEZ-CHICARRO, C.: "Adquisiciones del Museo Arqueológico de Sevilla en 1953" *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1953, vol. XIV, p. 66-70.
- (2) ROMERO MURUBE, J. *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla, 1965.
- (3) Archivo Museo Arq. Sevilla.
- (4) ARIZA Y MONTERO-CORBACHO, A. y CABALLERO INFANTE ZUAZO, F. *Catálogo descriptivo de los objetos arqueológicos de la Colección del Sr. Dr. D. Francisco Mateos Gago*. Sevilla, 1891.
- (5) Archivo C.M.H.A. de Sevilla. Libro de Caja, 1835.
- (6) Archivo C.M.H.A. de Sevilla. Libro de Caja, 1835, p. 1-3 (Apéndice Documental nº 1).
- (7) Archivo C.M.H.A. Sev. Libro de Caja, 1835, Sesión 30 de Octubre 1835, p. 4.

- (8) Archivo C.M.H.A. Sev. Libro de Caja, 1835, Sesiones Nov-Dic. 1835, p. 4-5. Provincia de Sevilla. Sevilla, 1840.
- (9) Archivo C.M.H.A. Sev. Libro de Caja, 1835, Sesiones 1836, p. 5-6.
- (10) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 25 de Junio 1840 p. 36.
- (11) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Resumen Sesiones 15-1-39 a 23-2-39, p. 16.
- (12) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. 7-X y 18-XI, ps. 21 y 22.
- (13) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 8-X-1840, p. 43-44.
- (14) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 19-10-1840, p. 45.
- (15) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 22-10-1840, p. 46.
- (16) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesiones 3 y 4 de 1-1840, p. 25.
- (17) AMOR, J.M. Reglamento Provisional para el Régimen y Gobierno del Museo de la
- (18) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 11-6-1840, ps. 32 y 33.
- (19) Archivo C.M.H.A. Carpeta "Antecedentes del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Cuaderno: "Disposición para que el Museo Arqueológico forme parte del Provincial".
- (20) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 13-3-41, p. 62.
- (21) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 7-5-41, p. 65.
- (22) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 25-6-41, p. 70.
- (23) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 9-4-42, p. 82.
- (24) Archivo C.M.H.A. Libro de Caja, 1835. Sesión 21-5-42, p. 85.
- (25) M.A.S. Archivo Secretaría. Carpeta sin nominar.
- (26) Archivo C.M.H.A. Carpeta "Antecedentes del M.A.P.S."

APENDICE DOCUMENTAL

ACTA FUNDACIONAL DE LA JUNTA DEL MUSEO DE SEVILLA (1835) (TRANSCRIPCIÓN DEL ORIGINAL CONSERVADO EN ARCHIVO DE LA COMISION DE MONUMENTOS)

El Señor Don Jose Muso y Valiente, Gobernador civil de esta provincia recibió oficio del Sr. Ministro del Interior su fecha 29 de Julio de 1835 con inclusión de un Real Decreto del mismo mes por el cual se ordena la supresión de aquellos

monasterios y Casas de Religiosas. En dicho se le autoriza para que precediendo consulta e informe de las Academias de Bellas Artes y Letras y Sociedades Económicas, proceda al nombramiento de una Comisión compuesta de cinco o más individuos de actividad e inteligencia para que examine, inventarie y recoja cuanto contengan los Archivos y Biblioteca de los Monasterios y Conventos suprimidos, igualmente que los objetos de Bellas Artes que por sus méritos deban conservarse, cuyos individuos reúnan además de aquellas

circunstancias la de ilustración y gusto acreditado, por cuyo público concepto merezcan su confianza; debiendo dar cuenta de los que sobre estas bases nombrare, y facultandolo para formar el presupuesto de los gastos que puedan ocasionar los transportes de efectos que se hayan de conservarse y el señalamiento de Sueldos a los Facultativos y Artistas que se ocupen en los trabajos que disponga dicha comisión.

En cumplimiento del citado oficio, el señor Gobernador civil ha elegido para constituir la comisión, cuya formación se le recomienda, los Sujetos que se expresaran a continuación acreditados por la notoriedad de sus conocimientos en Literatura y Bellas Artes, los cuales al admitir este cargo, espresaron hacerlo con el mayor gusto, y dispuestos a cooperar al patriótico objeto que se les encarga por cuantos medios le sugieran en su celo y conocimiento y sin otra atribución que la satisfacción íntima que le cabía en secundar así las ilustradas intenciones de su magestad.

SEÑORES NOMBRADOS. Don Andres Rosi, teniente director de la real escuela de Nobles Artes. Artista en pintura = D. Juan de Astorga, Director de la misma. I En la clase de escultura = D. José Bequer, Teniente Director de la misma, Artista en Pintura = D. Salvador Gutierrez, Teniente Director de dicha escuela y artista en pintura = D. Antonio Quesada, Ayudante y artista en pintura en la misma Escuela = D. Manuel Zayas, facultativo en Arquitectura con aprobación de la real academia de San Fernando.

D. Joaquín Zuluaga, socio facultativo de la Sociedad de Amigos del Pais, y Ensayador de la Real Casa de Moneda y a los Srs. D. Antonio Ojeda, D. Juan Felipe Quiroga, D. Julian Williams y D. Vicente Mamerto Casajus, sujetos particulares, amantes y conocedores en Bellas Artes y Literatura, e individuos de la Real Sociedad Económica de Amigos del Pais.

Instalada la Comisión, se ocupó primeramente de la designación de Edificio a propósito para la colocación de los objetos que se recogiesen; y antes de hacer ninguna adquisición de ellos el Sr. Gobernador interino D. Jose Antonio Arespacochoaga, recibió una Real Orden su fecha 16 de Sep-

tiembre, por la cual se dignaba S.M. aprobar la propuesta que había hecho el Sr. Muso para el Establecimiento de un Museo en esta ciudad. Cumplimentandola dicho Sr. Gobernador interino, procedió a nombrar Directores para el mismo, y recayó el nombramiento en los Srs. D. Francisco Pereira, Canonigo de la Santa Iglesia Patriarcal y Conciliario de la Real Escuela de Nobles Artes, D. Manuel Cepero Canonigo de dicha Catedral, y socio de la Real Academia de San Fernando y D. José Huert Oidor de esta Real audiencia.

Aceptado este nombramiento se procedió instalar inmediatamente la Junta directiva, y así tubo efecto el 19 de octubre siguiente en las Casas del Sr. D. Francisco Pereira, y con asistencia de los Srs. Directores y Sujetos indicados al margen.

Se procedió enseguida al nombramiento de Secretario que recayó por unanimidad de votos en Sr. D. Vicente Mamerto Casajus el que despues de admitir tan honroso cargo dio cuenta a la Junta de oficio dirigido al Sr. D. Julian Wilian cuyo tenor es el siguiente = "Gobierno Civil de la Provincia de Sevilla numero 291 S.M. la Reina Gobernadora accediendo a lo propuesto por esa Gobernación se ha dignado autorizarme para establecer en esta Capital un Museo y con el fin de que pueda verificarse con la brevedad que S.M. desea, he determinado que esa comisión se ponga de acuerdo para sus trabajos con los Directores de dicho Establecimiento que lo son los Srs. D. Manuel Lopez Cepero y D. Francisco Pereira = Lo que aviso a V. para inteligencia de esta Comisión, y efectos consiguientes. Dios guarde a V.m. a. Sevilla 9 de Octubre de 1835 E.G.C.I = Jose Antonio de Arespacochoaga = S.D. Julian Wilian".

En su consecuencia, se procedió inmediatamente a tratar del Edificio que debía elegirse para Museo, se combinó en que de los disponibles era el Convento de San Pablo el mas a propósito, acordandose comunicarlo así al señor Gobernador interino a fin de que se sirviera dar las ordenes oportunas para que pusiera a disposición de la Junta Directiva.

Considerando los inconvenientes que resultaría difenir la recolección de Pinturas y Efectos con que debe formarse el Museo; se nombraron dos

Comisiones para que previo aviso del Sr. Gobernador civil de estar disponibles los necesarios auxilios, y dadas las ordenes oportunas, procediese a dicha recoleccion principiandola por los Conventos estramuros en que con mayor facilidad podrian tenerse maliciosas estraciones. En esta atencion, y con respecto a la Cartuja, San Jeronimo de Buena Vista y San Isidro del Campo fueron comisionados D. Jose Bequer, D. Juan Felipe Quiroga, D. Juan Astorga y D. Manuel de Zayas; y para la de Capuchino, San Agustin, San Benito y la Trinidad; a D. Juaquin de Zuluaga, D. Antonio Quesada, D. Salvador Gutierrez y D. Antonio Ojeda terminando la Sesion acordando se diese cuenta al Sr. Gobernador Civil a quedar instalada la Junta para que se sirviera ponerlo en conocimiento del Señor Yntendente de la Provincia, y Comisionado de la Real Caja de Amortización e incluyendole nota de los auxilios que perentoriamente eran necesarios para que la Junta llevase cumplidamente el objeto de su instalación e instituto, lo que terminó la Sesión aplazando la inmediata para el 23 a las seis de la tarde (1835) (a lápiz).

MARGEN:

Francisco Pereira.
Manuel Lopez Cepero.
José Huet.
Juan Astorga.
Juan Felipe Quiroga.
Antonio Ojeda.
Antonio Quesada.
Jose Bequer
Juan de Zuloaga.
Julian Wilian.
Manuel Zayas
Salvador Gutierrez
Vicente M. Casajus.

LA CÁTEDRA DE ARTE HISPANOAMERICANO CREADA EN SEVILLA EN 1929

Ramón GUTIÉRREZ

Las dos primeras décadas de nuestro siglo marcaron la conciencia de los valores de la arquitectura iberoamericana y posibilitaron las primeras incursiones en el campo de la investigación y el ensayo.

Los escritos de Francisco Mariscal en México junto a los de Martín Noel y Ángel Guido en Argentina abrieron campo a una reflexión profunda que desde el plano literario habían ido planteando Rubén Darío, Ricardo Rojas, Uriel García y Henríquez Ureña.

En 1922 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando otorgaba el "Premio de la Raza" al libro de Martín Noel "Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispanoamericana" mientras una figura de amplio prestigio como Don Vicente Lampérez y Romea escribía sus primeros ensayos sobre la arquitectura hispanoamericana¹.

Los preparativos para la Exposición Iberoamericana que se realizaría en Sevilla en 1929 significaron un adecuado marco de referencia para la concreción de una iniciativa que posibilitara avanzar en el estudio sistemático de la arquitectura hispanoamericana con la creación de una Cátedra específica que luego daría origen al Laboratorio de Arte Americano en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla.

Como contribución al rescate de la memoria histórica de estos primeros esfuerzos vamos a dar breves noticias de esta creación y transcribir algunos antecedentes y el programa de este primer curso que abrió las puertas al conocimiento universitario de diversos aspectos de la arquitectura iberoamericana.

Martín Noel y la Cátedra de Arte Hispanoamericano

El argentino Martín Noel se había reci-

do de Arquitecto en la Ecole des Beaux Arts de París, pero lejos de seguir el camino que la tradición académica francesa imponía, asumió el difícil compromiso de revalorar su propia arquitectura histórica.

Tempranamente, el 21 de septiembre de 1914 dictó en el Museo Nacional de Bellas Artes una conferencia sobre "arquitectura colonial" que marcó pioneramente el carácter de una vocación y abrió el debate sobre una temática secularmente postergada: la significación de la arquitectura de la dominación hispánica en América.

La difusión alcanzada por sus primeros escritos y el reconocimiento que su obra tuvo en España llevaron a que por Real Decreto del 1 de junio de 1929 se lo nominara para dictar la Cátedra de Historia del Arte Colonial Hispano Americano y preparar para ello un Plan de Estudios que abarcaría el desarrollo del primer curso.

Una entrevista en Madrid con el Ministro de Instrucción Pública y Director General de Enseñanza Superior y Secundaria Profesor Callejo y el apoyo decidido de los Catedráticos Diego Angulo Íñiguez y el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla Don Francisco Murillo posibilitaron la concreción de la Cátedra².

Desde el Hotel Royal Monceau de París, donde estaba alojado, Martín Noel preparó el borrador de su primer Curso o ciclo de conferencias que envió al Ministro y a la Facultad (Ver Anexo 1).

Don Diego Angulo Íñiguez le contestaba el 11 de noviembre de 1929 sobre "lo que le ha complacido a la Facultad el Plan del Curso que piensa desarrollar" y acepta las fechas propuestas por Noel para su dictado (Ver Anexo 2).

Martín Noel proponía un ciclo de ocho

conferencias estructuradas cronológica y geográficamente en torno al área que abarcó el antiguo Virreynato del Perú. El ciclo llevaría el título genérico "La arquitectura colonial en la América del Sur" y comenzaría el 25 de enero de 1930 para concluir el 18 de febrero del mismo año.

El programa inicial fue objeto de sucesivos ajustes y contó con el apoyo didáctico de diapositivas (transparencias de vidrio) que sobre material fotográfico proporcionado por Noel fue preparado en Sevilla.

La inauguración de la Cátedra de arte Hispano-Americano se realizó en el Aula Magna de la Universidad de Sevilla el 25 de enero de 1930 con la presencia del Rector de la Universidad Feliciano Candau, diversos catedráticos y el Cónsul de la Argentina Sr. Molina. El Rector señaló la significación especial que tenía el hecho de que un extranjero ocupara la Cátedra de su Universidad como forma de estrechar los lazos culturales que "fortalezcan la cordialidad de relaciones entre España y América" (Noticiero Sevillano, Sevilla 26 de enero de 1930).

Don Diego Angulo Íñiguez saludó la decisión de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado al invitar a Noel a inaugurar la Cátedra y ratificó los merecimientos que tenía la ciudad de Sevilla para ser sede de este centro de reflexión y estudio, idea que retomó en un breve texto que preparó como potencial prólogo a las conferencias (Ver Anexo 3).

Martín Noel a su vez vinculó la creación de la Cátedra a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, donde había merecido un reconocimiento especial por su diseño para el Pabellón Argentino.

Así, con el empuje mancomunado de los fervores y las esperanzas daría comienzo una aventura intelectual que casi seis décadas después puede mostrar el testimonio de las obras cumbres de Don Diego Angulo Íñiguez, de Enrique Marco Dorta y de tantos otros hoy activos en la producción universitaria, que contribuyeron y contribuyen a formar la mejor biblioteca de Arte Hispanoamericano de Europa y a documentar tenazmente la estrecha y renovada vinculación entre Andalucía y América.

NOTAS

- (1) LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. La arquitectura hispanoamericana en las épocas de la colonización y los virreinos. Raza Española nº 40. Madrid, 1922.
El texto también fue reproducido en Arquitectura y Construcción. Barcelona, 1922.

- (2) Toda la Documentación mencionada y la

transcripta en los Anexos pertenece al Archivo de Martín S. Noel que obra en poder del autor de la nota. Sobre la trayectoria de Noel está preparando la Arq. Margarita Gutman un ensayo documental detallado aprovechando este material inédito.

El Archivo Noel nos fue donado por Ignacio Gutiérrez Zaldívar.

Curso de ocho conferencias encomendado al

EXCMO. SR. DON. MARTIN S. NOEL

Enero, día 25

Programa y caracter del Curso.

Día 28

Contenido

Acerca de las fuentes documentales de la Arquitectura Virreinal.
 Comentario sobre los libros y los datos, contenidos en el Diccionario de la Lengua / *Historia*
 -Origen y estructuración de las futuras investigaciones-
 Ejemplos que justifican que definen el *complejo* proceso.

Febrero, día 1º

1/Otros aspectos de la información histórica. 2/Estratificación de la
 Cultura Hispano-America en dos núcleos fundamentales: El "hispano-
 azteca" y el "Hispano-Quechua". 3/El mar de las Antillas

Día 4

Crisol de la arquitectura Proto Virreinal.

El Arte pre-colombino. En el Perú y en el Altiplano Andino.- Sus
 proyecciones y trayectorias.- Antecedentes de la fusión "Hispano
 Indígena".- Importancia de la cultura Incaica por

Día 8

las artes virreinales.

Artistas españoles en América y su relación con los principales
 Maestros de la Península.

Día 11

La Arquitectura de Fusión.- El Arte ibero-andino: Quito y Cuzco como

Día 15

Centros fundamentales del arte virreinal en Sud America.
 Ejemplos comparativos.

Difusión del arte ibero-andino por el antiguo virreinato del Perú.
 El estilo virreinal del siglo XVIII.

Chile y Argentina.- *El arte virreinal en Chile y Argentina*

Succession de estilos virreinales

Día 16
misiones

En arte calchaco y el Norte Argentino. Influencias
 y del barro andino en el Virreinato del Río de la Plata.

Comentario de algunos documentos del Archivo de Indias. *Historia*

El estilo de la Independencia. Aspecto de Salta, Córdoba,
 Tucumán y Buenos Aires.

El arte virreinal en Salta, Córdoba, Tucumán y Buenos Aires

EXCMO. SR. MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES - DIRECTOR GENERAL DE ENSEÑANZA SUPERIOR Y SECUNDARIO Srº CALLEJO.

Excmo. Sr.: Ateniendome al Real Decreto del primero de Junio de 1929, por el cual se me honra designandome para ocupar la Cátedra de Historia del Arte Colonial Hispano-Americano, y, conforme tambien con las indicaciones verbales formuladas recientemente por V.E. en nuestra entrevista de Madrid, cumpla en someter a la consideración de la Dirección General de Enseñanza el siguiente plan que serviría de base por la iniciación de dicho curso en su primer año universitario.

- A -

Conferencia inicial. Encargado de señalar el aspecto cultural de esta nueva Cátedra de la Historia del Arte, llamado a formalizar los estudios de una de las ramas más importantes en la evolución y formación estética de los pueblos Hispano-Americanos. Subrayar su alcance "político-cultural" como una resultante espiritual de la Exposición de Sevilla constituyendo para, en adelante, una obra de carácter orgánico y permanente. Bosquejaríase, además, el programa del curso en forma sintética y a título de introducción de las clases subsiguientes.

- B -

Dos clases: La primera destinada a señalar el origen y proceso seguido por las formas arquitectónicas y artísticas que determinarán la aparición de los estilos Virreinales. En la segunda se analizaría el estado en que se hallan en la actualidad y en materia artística, los estudios Hispano americanos, puntualizando el alcance de los antecedentes que existen y que informan hoy por hoy, la base científica en la formación de los estilos "Ibero americano" estableciendo su división o estratificación, en dos núcleos: El Hispano - Azteca y el Hispano Incaico.

- C -

Dos clases: La primera para definir, aun sea en forma panorámica, el carácter estético de las cul-

turas pre-colombinas, fijando para ejemplo el núcleo que incumbe a Sur América -o sea- incaico-peruano. La segunda reservada al análisis del carácter original de la arquitectura española que más influyó a las artes coloniales de América, seleccionando a los artistas arquitectos ó forjadores que fueron a América con los maestros de mayor personalidad de las escuelas peninsulares.

- D -

Dos clases dedicadas al estudio y justificación formal de la formación de los arquitectos de fusión como integrando antes culturas dentro del tipo naciente "Ibero-andino" localizándolo - para su mejor definición dos centros: Quito y Cuzco. Luego se explicará de como dimanar de estos dos núcleos las trayectorias que determinarán el proceso en el altiplano andino -o sea- en los vastos dominios del antiguo Virreinato del Perú. De donde se deducirán las ramificaciones hispano-indígenas de Chile y Argentina. La eclosión del Virreinato del Río de la Plata y las postreras influencias del barroco Andalúz en la arquitectura de la pampa. Como se desprende, el tema se enfoca dentro de lo que encierra a sur América por ser lo tocante a la especialidad del actual catedrático.

- E -

Conferencia final: Resumiendo lo dicho y comentando algunos documentos inéditos hallados en el Archivo de Indias, los que acreditan - cada vez más la investigación científica de la construcción estética del mundo Virreinal y por ende, de las actuales Repúblicas suramericanas - se propondría, por fortalecer esta idea la estrecha colaboración de los profesores españoles y americanos en un laboratorio de Historia del Arte Hispano-Americano con sede en Sevilla y anejo a la Universidad -destinado a preparar el material necesario para la docencia de este curso dentro del concepto medular y orgánico que se auspicia.

• • •

Todas estas clases o conferencias serán ilustradas con proyecciones y fotografías que contribuirán a la demostración gráfica de las teorías expuestas.

Las clases podrían espaciarse de acuerdo con las divisiones establecidas, añadiéndose acaso alguna si ello fuese necesario para mayor claridad ó hilación de las ideas. Además podrían intercalarse conferencias complementarias dictadas por otros profesores ya españoles ó americanos residentes en Sevilla o en otras capitales de la península y que de preferencia, versarían sobre otros aspectos concernientes al curso general.

Anexo nº 2

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

L. S. Martín S. Noel

Mi distinguido amigo: Muchísimo agradezco a V. su atenta carta y me complace el transmitir los saludos de los Srs Rector y Decano y de D. Francisco Villarino.

En el deseo de que las diapositivas de sus documentos españoles que voy

de utilizar en mis conferencias sean de más perfectas formas y de colores acabados que las hagan más atractivas sería conveniente que tuviera toda la bondad de indicarnos cuáles sean los ejemplares que desee presentar.

Es necesario que le manifieste lo que le ha complacido a la Facultad el plan del curso que piensa

desarrollar y desde luego no existe inconveniente alguno en que este convenio se le felicite que desea.

Con mucho gusto mandaré hacer las diapositivas de las fotografías cuyo envío en su día.

Es a/p...

Diego Argueta
11.11.29.

La Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, en el deseo de cumplir los altos fines que le fueran encomendados, creo recientemente en la Universidad de Sevilla una Cátedra de Historia del Arte Colonial Hispanoamericano, estimando que así contribuía de la manera más eficaz al estudio de una manifestación cultural que tanto debe interesar a las Repúblicas hispanoamericanas como a España misma.

Aspecto era este, en efecto, de la historia del pueblo español cuyo estudio importaba fomentar y la Junta lo hizo cumplidamente dotando la citada enseñanza.

Sevilla era la ciudad predestinada para la organización de estos estudios, no sólo por poseer el famoso Archivo de Indias y el Archivo notarial más rico en contratos americanos sino también por haber sido el arte andaluz, como muy acertadamente ha propuesto el Sr. Noel el que más intensamente contribuyó a la formación del hispanoamericano.

En la Universidad sevillana además, gracias a la abnegación y a la constancia de su Catedrático de Historia del Arte, existía una biblioteca de la especialidad y un Archivo importante de fotografías, elementos sin los cuales sería imposible emprender labor sería alguna.

Fue deseo de la Junta de Relaciones Culturales que la Cátedra por ella dotada sirviese de tribuna a los más significados cultivadores de la Historia del Arte Hispanoamericano y el mismo acierto que inspiró la creación de la Cátedra presidió en el nombramiento de la persona que habría de inaugurarla.

Mientras que el arte del Virreinato de Nueva

España se encontraba más divulgado gracias a la moderna bibliografía mejicana, el de América del Sur sólo era conocido por meritisimos investigadores locales que hasta fecha muy reciente no han publicado trabajos de carácter general. La arquitectura, sin embargo, tenía un historiador que había recorrido América de Norte a Sur y que llevado de su amor a España estaba familiarizado con el arte peninsular. Esta doble preparación le había permitido construir interesantes teorías que merecieron las mayores alabanzas de la Academia de San Fernando.

Tan distinguida personalidad es el Sr. Noel, Director General de Bellas Artes de la Argentina y que para Sevilla no podía tener mejor título que el de haber levantado en la Exposición Iberoamericana el hermoso pabellón de su país.

Por Real Orden de la primavera última fue en efecto designado para explicar el Curso inaugural de la Cátedra.

La considerable cantidad de material inédito tanto gráfico como documental que con este motivo ha dado a conocer el Sr. Noel en el presente curso académico es de un valor tan extraordinario y descubre campos de nuestra historia del arte tan completamente inexplorados que hace esperar con el mayor interés la publicación que de los mismos tiene en prensa la Universidad de Buenos Aires.

Al ofrecer ahora el Sr. Noel, como avance de esa obra, un resumen de sus lecciones, cumplía dar noticia de la ocasión en que éstas se dieron, y a petición del amigo me resigno gustoso a que sea yo quien prologue este folleto, promesa del libro definitivo y recuerdo de su brillante actuación en la Universidad Hispalense.

Diego Angulo Íñiguez
(Archivo Noel. Texto manuscrito, 6 cuartillas,
sin fecha (1930). Inédito)

Fernando CRUZISIDORO. **El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete.** "Arte Hispalense", nº 55. Publicaciones de la Diputación provincial. Sevilla, 1991. 190 páginas y 17 láminas.

Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ

La arquitectura sevillana del siglo XVII, pese a llegar a ser uno de los momentos de mayor esplendor de esta ciudad, carece de una obra antológica que de una visión de conjunto, como la realizada por Sancho Corbacho para la centuria siguiente. En la bibliografía artística local aparecen paulatinamente algunas monografías de arquitectos o de edificios, que generalmente suelen ser del primer tercio del siglo XVII, del período del protobarroco, quedando marginadas las etapas de transición y del pleno Barroco, cuando se construyeron la mayoría de los edificios más representativos de la arquitectura barroca sevillana.

La obra recientemente publicada de Fernando Cruz Isidoro contribuye a llenar esa amplia laguna, ya que se centra en Pedro Sánchez Falconete (1586-1666), el arquitecto sevillano más importante del segundo tercio del siglo XVII, quien por su cronología y por su obra marca la transición hacia el pleno Barroco.

Cruz Isidoro ha realizado una amplia y fecunda labor de investigación en los archivos locales, lo que le ha permitido reconstruir la biografía de este arquitecto casi desconocido y documentar su actividad constructora como maestro mayor de la catedral, del arzobispado, de la ciudad y de la Lonja.

Como resultado de ello Cruz Isidoro ha podido rescatar del olvido al arquitecto que proyectó la iglesia del Hospital de la Caridad y seguramente la de Santa María la Blanca. Es también uno de los arquitectos que intervinieron en la construcción del Trascoro de la catedral y el que concluyó la iglesia del Sagrario y la Lonja (Archivo de Indias), además de otras capillas en la catedral e iglesias de la diócesis.

El libro está estructurado en seis capítulos. En el primero estudia el perfil biográfico. En el segundo analiza su labor como maestro mayor de la catedral. En el tercero sus actuaciones como maestro mayor de la ciudad. En el cuarto relata su labor en la Lonja. En el quinto documenta las arquitecturas efímeras que diseñó. En el capítulo sexto hace el análisis de su obra. Finalmente el trabajo se complementa con un cuadro cronológico, con las fuentes documentales consultadas y con las tradicionales láminas comentadas de esta serie, en color y blanco y negro.

En suma se trata de un libro muy útil para los estudiosos de la arquitectura sevillana de este período, que permite rescatar a un importante arquitecto, lamentablemente olvidado.

Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ. **El Palacio de San Telmo.** Ed. Géver. Sevilla, 1991. 305 págs. Láms. color.

José Manuel SUAREZ GARMENDIA

Hablar del edificio de San Telmo actualmente es hablar de la historia de su construcción. Esto es lo que ha realizado Teodoro Falcón en su flamante monografía recientemente publicada por la Editorial Géver.

A partir de ahora se cierra otro capítulo de la dilatada historia de este edificio y de aquí en adelante cualquier referencia al mismo habrá que hacerla como "...según la opinión de Falcón..." lo mismo que hasta ahora se ha dicho con Ceán, Llaguno, Sancho Corbacho y otros.

Efectivamente, el conocimiento que teníamos del antiguo Colegio Seminario de San Telmo era a través de los investigadores anteriormente citados a los que se suma ahora Falcón con aportaciones críticas y documentales valiosísimas y originales. Hay que señalar que no se trata de un libro de divulgación a pesar de su aspecto externo; por una vez coincide el contenido científico con una presentación agradable, eficaz y, sobre todo, artística.

Esta publicación está respaldada por una aportación documental inédita muy importante, gracias a la cual se ha podido matizar, en algunas ocasiones, y precisar, en otras, interrogantes que anteriormente había planteado Sancho Corbacho.

La labor investigadora de Falcón le lleva a descubrir en los importantes fondos del Archivo Histórico Universitario gran parte de los documentos que fueron desconocidos para otros pudiendo montar con ellos una nueva estructura de la génesis de edificio. De esta manera puede señalar el autor con precisión el papel que juegan algunos maestros de obra del XVIII como la saga de los Figueroa, Camargo, Cintora y otros. Todo esto le lleva a completar un análisis minucioso de cada una de las partes del edificio como la portada, fachadas, torres, planta, patios, etc.

El actual edificio de San Telmo es el resultado de una obra que se comienza en los últimos decenios del siglo XVII y, como estamos viendo en estos días, todavía se sigue trabajando en él para su futuro acondicionamiento. Este es el hilo conductor que ha servido a Falcón para articular el libro en tantos capítulos como etapas constructivas se detectan en el edificio.

Los cinco primeros capítulos los dedica al comentario de toda la actividad edilicia durante el siglo XVIII, desde su fundación y prolegómenos hasta el inicio de las obras al final del siglo tras el parón que éstas sufren en 1736 por falta de recursos. Entre las novedades que nos presenta el autor hemos de destacar, aparte del análisis de algunas diferencias con Sancho Corbacho, la relación de Pedro Duque Cornejo con las estatuas de la portada principal, asunto éste perfectamente documentado y que le va a sugerir un análisis iconológico e iconográfico de dichas estatuas del mayor interés.

Durante la primera mitad del siglo XIX el edificio pasa por una etapa de penuria hasta que es objeto de compra por parte de los recién casados Duques de Montpensier. En los capítulos siguientes se estudia esta etapa central y de mayor protagonismo del edificio en el contexto de la ciudad. Se analizan y se comparan las transformaciones y adaptaciones sufridas tras la adquisición del mismo por los egregios personajes para convertirlo en su residencia habitual. Será Balbino Marrón el arquitecto que se ocupe de poner punto final con la terminación de la torre N.E. y de las fachadas secundarias, dándole el aspecto externo que hoy presenta.

En una segunda etapa que abarca de 1868 hasta la cesión al Ayuntamiento de los jardines y al Arzobispado del edificio se analiza la labor de otro arquitecto fundamental de la Sevilla del XIX como es Juan de Talavera y de la Vega. En este sentido es interesante resaltar el posible protagonismo que este arquitecto tuvo en la formación de los jardines del palacio, algunas de cuyas dependencias pasaron íntegras al Parque de María Luisa incorporadas a la trama general por Forestier.

Por último también se recogen las vicisitudes, adaptaciones y transformaciones, de que va a ser objeto a lo largo de todo este siglo como Seminario.

Nos ha parecido del mayor interés la extensa nómina de artistas citados en el trabajo, recogidos en un apéndice final, desgraciadamente sin hacer referencia a las páginas del texto. Aquí se demuestra que, en un momento u otro, en San Telmo han dejado su impronta los más importantes autores, cada uno en su especialidad y época, desde arquitectos y maestros de obras hasta simples albañiles y canteros, yeseros, herreros, decoradores, ornamentistas, pintores y un largo etcétera. Todos ellos fueron miembros destacados en los oficios artísticos de la ciudad.

La monografía sobre el arte en Alcalá La Real (Jaén) que acaba de aparecer en la Universidad de Granada se incluye dentro de la colección "Arte y Arqueología" que con este volumen llega a su número 13; continuando en su línea de ofrecernos textos de alta investigación en un formato que supera los simples escritos divulgativos pero abarcable para una amplia gama de lectores.

El texto del profesor Gila Medina es, en su conjunto, producto de su Tesis Doctoral realizada sobre un espacio que podemos calificar de periférico pero que, por sus especiales condiciones históricas, trasciende del ámbito restringido del territorio correspondiente a su Abadía y centros urbanos adyacentes de las actuales provincias de Córdoba y Granada.

Lázaro Gila comienza su investigación histórica cimentándose en la búsqueda exhaustiva de documentación. La consulta de los distintos archivos, sobre todo los fondos de protocolos del Archivo Histórico Provincial de Jaén, le permiten obtener una serie de datos básicos no sólo de tipo artístico sino de funcionamiento social, profesional y cotidiano que marcan y trascienden en relación con el objeto artístico que pretende analizar.

Sobre lo documental, nuestro autor, superpone su extraordinaria formación metodológica que demuestra mediante finos análisis formales, terminológicos e interpretativos. No rehuye los debates historiográficos en boga y no duda en sopesar, analizar y tomar partido en las definiciones de Plateresco, Protobarroco o Manierismo, para justificar y optar por una terminología razonada.

El texto se divide en dos grandes apartados. El primero dedicado al estudio de la producción artística de la Abadía y del entorno, mientras que el segundo lo dedica a los artistas que colaboran en dichos trabajos.

El estudio de la obra se distribuye atendiendo a la unidad de elementos arquitectónicos que conforman el léxico del período (plantas, alzados, portadas, fachadas, torres...) y el análisis individualizado de la producción. Así encontramos los proyectos de las iglesias de Santa María la Mayor de la Mota (Templo-Madre), de Santa Ana, de San Juan, de Santo Domingo de Silos, de San Marcos y de San Francisco en Alcalá la Real (bien tomadas en su conjunto o puntualmente las partes que interesan cronológicamente), la parroquia de Carcabuey y la Asunción en Priego de Córdoba, así como las parroquiales de Castillo de Locubín y Noalejo de nuevo en la provincia de Jaén. Una segunda parte del texto englobaría aquellos edificios que, aunque no dependen jurídicamente de la Abadía alcalaína, tienen relación estilística con la misma, sobre todo por la presencia de artistas comunes. Serían los casos de Illora, Moclín, Alcaudete, Valdepeñas de Jaén o, incluso, espacios tan significativos como la portada del Patio del Archivo del Hospital Real de Granada.

El segundo gran apartado es el dedicado a los artistas y artesanos. Aquí establece una serie de semblanzas biográficas basadas en documentación de enorme interés, sobre todo en lo que se refiere a pequeños artesanos casi anónimos, que uniendo con otros trabajos de la época permitirán vislumbrar la realidad de la proyectiva artística del momento. En estos intentos biográficos destacan los grupos familiares de los Bolívar, de Ginés Martínez de Aranda y de Pedro Sardo Raxis. Ciertamente la contribución del profesor Gila Medina a la Historia del Arte se acrecienta con estos tres capítulos.

El que dedica a los Bolívar supone la valoración exacta de Martín de Bolívar como uno de los proyectistas más importantes del primer renacimiento en el ámbito granadino. De él quedan muchas

lagunas en su vida profesional y privada, pero la presencia del mismo en las Casas Consistoriales y Abadía de Alcalá, en la iglesia de Carcabuey, en la parroquial de Alcaudete, cabecera de la iglesia de Illora, capilla mayor y sacristía de la iglesia de Moclín y, por supuesto, sus intervenciones en el Hospital Real de Granada, le otorgan un puesto señero dentro del Renacimiento en Andalucía Oriental, al margen del omnipresente "Olimpo de Aguilas" que cada vez queda más restringido en cuanto a realizaciones, sin infravalorar, por supuesto, sus aportaciones a la historia de la cultura arquitectónica.

Por lo que se refiere a Ginés Martínez de Aranda, el autor del texto analiza su entorno familiar y formativo señalando su transcurrir profesional hasta conformarse como uno de los iniciadores del barroco jiennense con sus trabajos epígonos en Santiago de Compostela de todos conocidos gracias a las investigaciones del profesor Bonet Correa.

Por último, el entorno de los Sardo Raxis constituye una de las más brillantes aportaciones del doctor Gila Medina. Se trata de una familia de origen italiano que está activa en Alcalá al menos desde el año 1528 con el cabeza de familia Pedro Sardo Raxis el Viejo. El grupo familiar se convertirá en uno de los principales talleres de artes plásticas que funciona en Andalucía Oriental en la segunda mitad del siglo XVI con repercusiones conocidas y de enorme trascendencia artística. Me estoy refiriendo a Pedro de Raxis, el "padre de la estofa", y a Pablo de Rojas, iniciadores de la plástica barroca en Granada a partir del alargamiento de las proporciones clásicas.

En definitiva, el profesor Gila nos ofrece un trabajo maduro donde partiendo de Alcalá la Real vislumbra en su conjunto el horizonte estético del Renacimiento. Artistas y obras que marcan un desarrollo y un ámbito de influencias que rompe con el estrecho horizonte alcalaíno para proyectarse hacia Granada primero, hacia Sevilla en segundo lugar (no olvidemos que de Alcalá era oriundo Martínez Montañés) y hacia América, por último, tanto por la exportación de formas mediante obras sevillanas como la posible presencia en el virreinato de Nueva España de Juan Raxis que se ausentó de Alcalá la Real sin que la documentación hallada hasta el momento pueda clarificar su trayectoria.

Espacio americano en el que ha centrado Lázaro Gila sus últimas investigaciones que esperamos sean tan fructíferas como la que nos acaba de ofrecer la editorial universitaria granadina.

María de los Angeles MARTÍNEZ VALERO. *La iglesia de Santa Ana de Sevilla. "Arte Hispalense"*, nº 56. Publicaciones de la Diputación Provincial. Sevilla, 1991. 152 págs., con 16 láms.

Teodoro FALCON MARQUEZ

La valoración de la iglesia de Santa Ana, de Triana, hay que hacerla desde un doble punto de vista, como edificio y como museo. Se trata del primer templo construido tras la Reconquista, que ha experimentado diversas reformas y remodelaciones a lo largo de su historia. Paulatinamente se le fue dotando de un rico patrimonio artístico. Del que se conserva destacaremos el Retablo Mayor, con pinturas sobre tabla de Pedro de Campaña y el grupo escultórico gótico de Santa Ana, la Virgen y el Niño; la Virgen de la Rosa, de Alejo Fernández; las santas Justa y Rufina, atribuida al Maestro de Moguer, la custodia procesional de Andrés Ossorio; una lauda sepulcral de Niculoso Pisano, etc.

156 A pesar de la evidente importancia del edificio y de su patrimonio artístico, no existía ninguna

monografía sobre este templo. Sólo aparece mencionado en obras de carácter general y algunas de sus pinturas en las monografías correspondientes de su autor. Por esta razón es importante este libro de María de los Angeles Martínez Valero, quien ha investigado en varios archivos sevillanos, aportando documentos de interés.

La obra está estructurada en cuatro capítulos. En el primero describe la historia de la construcción del templo, que fue seguramente en sus orígenes una iglesia fortificada. Asimismo documenta las reformas y adiciones que experimentó posteriormente, las cuales afectaron principalmente a capillas laterales, apertura de vanos, a la torre y a la ornamentación. En el capítulo segundo hace la descripción del templo. En este apartado estudia las piezas artísticas existentes en las diversas capillas, así como la torre y las portadas.

El capítulo tercero lo dedica a la arquitectura en madera, deteniéndose en la sillería de Coro, los Organos y el Monumento de Semana Santa. El capítulo cuarto lo dedica a analizar las diversas piezas artísticas dispersas por la iglesia. Entre ellas se encuentran pinturas de Alejo Fernández, Alonso Vázquez, Sturmio y otras atribuidas al Maestro de Moguer y Juan de Zamora. En este apartado estudia también la orfebrería.

Como es tradicional en esta serie editada por la Diputación provincial de Sevilla, el libro se ilustra con 8 láminas en color y otras tantas en blanco y negro. En suma, se trata de una obra interesante, que contribuirá a conocer mejor a la llamada "catedral" de Triana.

María Teresa PÉREZ CANO y Eduardo MOSQUERA. **Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras.** Dirección General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla, 1991. 223 págs. Planos. Láms. color y blanco y negro.

Ignacio Luis LEÓN SÁNCHEZ

Los conventos de clausura sevillanos constituyen uno de los capítulos más interesantes de nuestro arte local. Basta un recorrido por el casco histórico de Sevilla para darnos cuenta lo que estos edificios representan patrimonialmente, y las influencias que ejercieron sobre la trama urbana de la ciudad. Es por ello que tengamos que alegrarnos ante la aparición de un estudio sobre el tema dada la escasa bibliografía específica que existe sobre él, si la comparamos con la existente sobre otras parcelas artísticas.

Los autores nos acercan este trabajo desde una perspectiva distinta: tratan aspectos relativos a las características artísticas de estos edificios conventuales, pero no olvidan uno de los aspectos más interesantes como es el referido a las propuestas de conservación de dichos inmuebles. De la misma forma, no analizan estos edificios de una manera aislada –salvo cuando aportan documentación específica– sino que los tratan de forma sectorial para abordar soluciones, abandonando la tradicional metodología de estudio aislado de inmuebles.

En un primer momento describen de forma general –pero no por ello inexacta– las circunstancias históricas de la ciudad que se dan en el momento de las primeras fundaciones conventuales. Enumeran también las causas que influyeron en el establecimiento de los conventos en determinados solares, así como la magnitud de los mismos. Hacen referencia a las donaciones, adquisiciones propias, favores de la Corona, y a los efectos que tuvo la desamortización sobre las propiedades religiosas.

Una vez dibujada la situación histórica de la ciudad, se analizan las tipologías de estos edificios de clausura, así como sus técnicas constructivas. Dentro del primer aspecto los autores nos hacen un rápido recorrido por las partes integrantes de un convento, e intentan sacar conclusiones comunes aplicables al conjunto conventual en general, salvo raras excepciones: advierten que en nuestros conventos se puede decir que no hay proyectos globales (esto es fruto del proceso de formación de estos centros), que suponen una síntesis de arquitectura monumental y arquitectura doméstica (fácilmente constatable con el análisis de las diversas zonas de los conventos), y que los cenobios femeninos han estado históricamente alejados de los centros políticos, económicos y religiosos de la ciudad, ya que si en las proximidades de estos centros había conventos solían ser de religiosos varones.

En el libro se dedica un capítulo exclusivamente a la documentación específica de cada convento. Hay que señalar que esta documentación no es la que generalmente aparece en los estudios tradicionales de arte. Los autores muestran una ficha que abarca aspectos tan variados como: situación cartográfica-histórica y actual— datos básicos sobre las comunidades, plan parcelario del catastro, fotografía aérea del convento, reseña histórica y descriptiva, planos de los distintos conventos levantados expresamente para este trabajo, niveles de protección, y un completo reportaje fotográfico centrado en los aspectos más interesantes de cada edificio. Todo ello se completa a lo largo del libro con una serie de planos desplegables de Sevilla, en los que se señala la ubicación de cada convento atendiendo a su situación, antigüedad y nivel de protección. Como se puede ver los autores han conseguido realizar una buena aproximación patrimonial a las clausuras —como muy bien se indica en su título— centrándose en los inmuebles propiamente dichos, y no en los bienes muebles contenidos en ellos, para lo cual aportan una breve bibliografía recogida en el último capítulo del libro.

Completa el trabajo una serie de propuestas para la conservación de estos edificios, así como usos alternativos compatibles con la clausura que hagan más llevadero su mantenimiento. No hay que olvidar que es éste uno de los principales problemas de los conventos, por no decir el principal. Todos sabemos lo costosas que son las obras de rehabilitación de edificios histórico-artísticos, y los escasos medios con los que cuentan las clausuras. Esta es la causa que impulsó a María Teresa Pérez Cano y Eduardo Mosquera Adell a realizar este estudio por encargo de la Dirección General de Bienes Culturales. Dichos autores opinan que hay que dinamizar este mundo de las clausuras desde un respeto a su actividad religiosa y a su dignidad monumental, pero también con la intención de hacerlas compatibles con otras actividades. Analizan algunas de las que ya se llevan a cabo, y proponen otras como: realización de itinerarios artísticos por los conventos a través de citas concertadas, establecimientos de pequeños museos —siguiendo el ejemplo de Santa Paula—, salas de exposiciones y conferencias, centros asistenciales y de enseñanza, hospederías y residencia para investigadores (particularmente interesante es la propuesta de poder establecer en el convento de Santa Inés una residencia para investigadores, dada la proximidad del Archivo Histórico Provincial). Creo que ésta es la parte más interesante del libro en la medida que propone soluciones para la continuidad de las clausuras, con el objeto de hacerlas más autosuficientes en la medida que esto sea posible.

Por último no queda otra cosa que felicitar a los autores por este trabajo que nos acerca a las clausuras desde una perspectiva diferente, deseando igualmente la aparición del estudio que están llevando a cabo sobre los conventos de la provincia de Sevilla.

Esperanza DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. **José de Arce y la Escultura Jerezana de su tiempo (1637-1650)**. Diputación Provincial de Cádiz. Cádiz, 1991. 146 págs. Láms. en blanco y negro.

Lorenzo Alonso DE LA SIERRA FERNANDEZ

La producción del escultor de origen flamenco José de Arce es sin duda un elemento clave para el estudio de la escultura sevillana del siglo XVII, pues su presencia en dicha ciudad desde 1636 contribuyó en gran medida al triunfo definitivo del barroco. Pese a ello, no hemos contado con una monografía que analice sistemáticamente su vida y obra hasta la aparición del trabajo de Esperanza de los Ríos, centrado en la importante producción de dicho escultor para Jerez de la Frontera, pero que a su vez trasciende lo meramente local y nos proporciona la visión de conjunto necesaria para una mejor comprensión de este singular artista, utilizando una precisa documentación inédita y revisando la ya conocida.

La autora ha organizado su obra en diferentes capítulos que parten de la biografía de Arce, cuyo taller, si bien estuvo centrado en Sevilla, se trasladó a Jerez de la Frontera entre 1641 y 1652 y desde allí se extendió su obra hasta Cádiz. A continuación abarca los temas generales sobre su estilo, temática técnica e influencia en su entorno, matizando sobre el origen de la plena asimilación de los conceptos barrocos en este artista, a cuyo carácter nórdico hemos de sumar el influjo rubeniano y una posterior asimilación de formas italianizantes, más cercanas a Duquesnoy que a Bernini. La amistad con muchos de los artistas contemporáneos más renombrados y la magnitud de las obras contratadas apuntan claramente hacia su indudable prestigio, que se hace aún más evidente al percibirse la huella de su influjo en Bernardo Simón de Pineda, Juan de Valdés Leal, Felipe de Rivas o Felipe de Gálvez, sin olvidar que uno de sus discípulos, Andrés Cansino, fue a su vez maestro de Francisco Antonio Gijón.

Una vez que contamos con los datos necesarios para apreciar la obra de Arce en toda su dimensión, Esperanza de los Ríos centra los siguientes capítulos en tres grandes bloques: los retablos mayores de la cartuja de la Defensión y de la parroquia de San Miguel en Jerez y los trabajos para Cádiz. Estos son excusa para una completa revisión y puesta al día de la compleja documentación referente a los grandes retablos jerezanos y rescatan del olvido las obras gaditanas, desaparecidas en su práctica totalidad, dando lugar también al estudio formal e iconográfico de cada una de las tallas que conforman dichos conjuntos. La revisión de los trabajos escultóricos realizados en esta comarca por aquellas fechas enmarca la trascendencia de la presencia de Arce y descubre su posible autoría sobre algunas obras aún sin documentar.

El catálogo general, bibliografía y transcripción de los principales documentos utilizados, cierran este libro, que supone una aportación de consulta imprescindible para el análisis de la plástica sevillana del barroco.

María Jesús SANZ SERRANO. **El gremio de plateros sevillanos. 1344-1867**. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1991.

M^a del Carmen HEREDIA MORENO

El Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla acaba de editar un nuevo trabajo de la Dra. María Jesús Sanz Serrano sobre la platería sevillana que, en este caso, aborda aspectos corporativos y legislativos de los plateros hispalenses.

El punto de partida para el estudio ha sido un rico repertorio documental extraído de diversos archivos locales –municipal y arzobispal fundamentalmente– que incluye diversas ordenanzas, pleitos y disposiciones varias y que ha permitido trazar la trayectoria completa de la corporación, desde su origen en el año 1344 hasta su desaparición definitiva en el 1867.

Tras una breve introducción, los sucesivos capítulos –uno dedicado a la Edad Media y los restantes referidos a los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, respectivamente– analizan al detalle las distintas normativas sobre los plateros, desde las primeras referencias a los "orebçes" recogidas en las ordenanzas de Alfonso XI del año 1344 hasta las últimas disposiciones del siglo XIX, en vísperas de su extinción, pasando por las sucesivas revisiones y adiciones de las de los Reyes Católicos además de por las del año 1699, y las varias del siglo XVIII sin olvidar, naturalmente, las ordenanzas de Carlos III de 1771 a las que se dedican extensos comentarios.

Todos estos textos permiten conocer la evolución de la legislación y su complejidad progresiva además de mostrar el cambio gradual de mentalidad de los plateros, reflejo de su propia época, que se traduce en un incremento progresivo del control de los individuos mediante la exigencia de certificados de limpieza de sangre y de informes sobre los antecedentes familiares de los aspirantes. Por otra parte, el estudio se complementa con el análisis de los distintos pleitos que los artífices sostuvieron con las autoridades para controlar la elección de marcador y con los sostenidos con otras corporaciones hispalenses o de otros lugares por la defensa de sus intereses y privilegios.

En suma, a lo largo de todos estos capítulos la Dra. Sanz nos va descubriendo la organización interna de los plateros sevillanos, en general, y de sus distintos elementos –maestros, oficiales y aprendices– en particular, así como el sistema de acceso y de ascenso de uno a otro nivel. Analiza también la Dra. Sanz el sistema de elecciones, las competencias de los distintos cargos y su relación con las autoridades municipales y con el gobierno central, las distintas especialidades del arte de la platería, las obras y su control, la ley y el comercio de la plata, y las normas para evitar los fraudes. Asimismo, se analizan también las relaciones de los plateros con distintos gremios locales o foráneos. De esta manera se consigue hacer una historia completa de la corporación hispalense, señalando sus etapas de esplendor, sus momentos de crisis y su decadencia final.

Por todo ello, el trabajo supone, en nuestra opinión, un importante salto hacia adelante para el conocimiento del arte de la platería de la ciudad de Sevilla, que nos descubre su funcionamiento interno revelándonos aspectos hasta ahora inéditos o sólo conocidos de forma parcial a través de trabajos anteriores de Gestoso o de la propia autora. La cuidada edición del libro y, sobre todo, la incorporación del apéndice documental completo así como el repertorio gráfico con portadas de ordenanzas, planos y fotografías antiguas, aumentan el interés de este importante estudio.

IN MEMORIAM

PROFESOR JORGE BERNALES BALLESTEROS

El año 1991 nos ha sorprendido con la ingrata noticia del fallecimiento del profesor Jorge Bernal Ballesteros y con tal motivo se me brinda la oportunidad de anotar brevemente algunas impresiones recibidas como alumno suyo que fui, aunque pienso que no sólo son mías, sino de las distintas promociones que lo tuvieron como profesor.

Han sido numerosas las horas dedicadas al estudio y a la atención de sus alumnos, bastantes los momentos académicos y extraacadémicos compartidos.

La docencia y la investigación fueron las bases del magisterio que ejercía. En sus clases destacaba una facilidad de palabra poco frecuente y su enseñanza resultaba bastante instructiva. Otro tanto ocurría con las conferencias y charlas que ofrecía a instituciones y grupos de personas que no tenían un contacto directo con los medios intelectuales y culturales de la ciudad.

Fuera del campo estrictamente docente, su profundo conocimiento artístico, hizo que, en las consultas sobre cuestiones de restauración, conservación y exposición del patrimonio artístico, su asesoramiento fuera indispensable, especialmente sobre arte andaluz y sus repercusiones americanas en los siglos XVI y XVII, todo ello sin olvidar sus investigaciones capitales sobre la obra e influencia de autores como Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán, Alonso Cano o Ruiz Gijón entre otros muchos.

Era, el profesor Bernal, de esas personas que ciertamente engañaba con su apariencia seria y un tanto distante. Los que tuvimos la oportunidad de conocerle un poco más a fondo, pudimos apreciar que, tras esa apariencia, existía una persona agradable, generosa y dialogante.

De todas formas, sigue siendo bastante extraña la sensación que produce su ausencia cuando, al subir por las escaleras del Departamento de Arte de la Facultad, pasas por delante de la puerta del que fuera su despacho y, casi inconscientemente, quieres entrar a consultarle alguna duda o simplemente para saludarle.

Por la admiración que sentí hacia él y siento hacia su memoria, me considero en la obligación de dedicarle, aunque sólo sea este breve recuerdo a su persona y del que, como profesor, fuimos alumnos y disfrutamos de sus enseñanzas.

Será muy difícil el poder olvidarle fácilmente.

José Antonio GARCIA HERNANDEZ