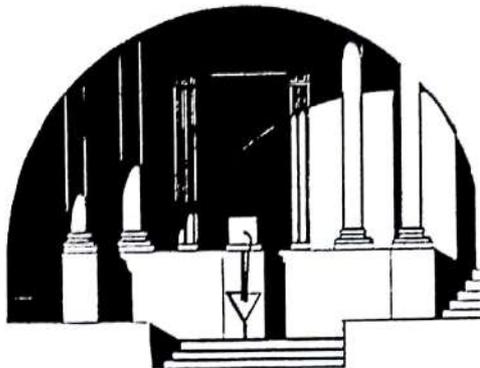


ATRIO

Nº 3

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE

1991



Año 1991

Nº 3

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

I. HISTORIA DEL ARTE

| | |
|---|-----|
| Estudio sobre una serie musiva del foro cívico hispalense Manuel Vera Reina | 9 |
| Algunas piezas visigodas inéditas halladas en la provincia de Cáceres Florencio-Javier García Mogollón | 17 |
| El platero Juan Bautista con algunas observaciones sobre marcas y jarros sevillanos del siglo XVI. José Manuel Cruz Valdovinos | 25 |
| Jerónimo Hernández y Antonio de Arrián: sus intervenciones en el primitivo retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera. Esperanza de los Ríos | 33 |
| Pareceres y aprecio en la Sevilla del segundo tercio del siglo XVII. Fernando Cruz Isidoro | 41 |
| Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina en un proyecto común: la custodia de la Magdalena Fernando Quiles García | 51 |
| Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia Francisco J. Herrera García | 55 |
| Diezmos Eclesiásticos y arte en la Archidiócesis Hispalense en el siglo XVIII. Manuel Martín Riego | 63 |
| Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Guillermo Tovar de Teresa | 79 |
| Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas de coro de la catedral de Sevilla. José Antonio García Hernández | 113 |
| Noticias sobre plateros sevillanos en 1756. Josefa Mata Torres | 123 |
| José Barela: un tallista sevillano del siglo XVIII. Juan Prieto Gordillo | 135 |
| Restauración de la armadura de la iglesia de Santa María de la Oliva de Salteras por el arquitecto Pedro de Silva. Antonio González Polvillo | 141 |
| El proyecto de andas de José Ponce para la custodia de Marchena. Juan Antonio Arenillas | 147 |
| Planos inéditos de la parroquia de San Eutropio de Paradas. Alvaro Pastor Torres | 151 |
| Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz Barroco. Juan Alonso de la Sierra Fernández y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández | 161 |

| | |
|--|-----|
| Dos planos del convento y huerta de San Francisco en Sevilla | |
| Víctor Salinas Alonso | 171 |
| José Chaves. Pintor de Escenas Taurinas | |
| Salvador Villalba Díaz de Mayorga | 175 |
| Un grupo escultórico de Gabriel Borrás para la ciudad gaditana de San Fernando. | |
| Luis Francisco Martínez Montiel | 189 |
| La sillería de coro de la Iglesia parroquial de Santa M^ª de la O de Rota: traslado y recuperación artística de una obra del siglo XVIII. | |
| Antonio Martín Pradas | 195 |
| MISCELANEA | |
| • Aproximación a la figura de Gonzalo Díaz | |
| Ana María Aranda Bernal | 201 |

II. EL PATRIMONIO HISTORICO Y SU CONSERVACION

| | |
|---------------------------------|-----|
| Crónica de un Congreso | |
| Francisco Arquillo Torres | 205 |

III. OTROS

RESEÑA

| | |
|---|-----|
| • Fernando GARCIA GUITERREZ: Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte. | |
| Rafael Cómez | 215 |
| • In Memoriam. Profesor Blanco Freijeiro (1923-1991) | |
| Rafael Cómez | 217 |

I. HISTORIA DEL ARTE

ESTUDIO SOBRE UNA SERIE MUSIVA DEL FORO CIVICO HISPALENSE

Manuel VERA REINA

Los mosaicos que presentamos fueron descubiertos en la calle Cuesta del Rosario, esquina calle Galindo, en 1944 (fig.1).

La existencia en aquel solar de vestigios romanos, entre los que cabía destacar unas importantes estructuras de sillares, aconsejaron la realización de prospecciones arqueológicas previas a la edificación de los actuales almacenes Lirola (1).

La excavación, dirigida por F. Collantes de Terán, puso a la luz una potencia estratigráfica de 5,50 mts.; proporcionando una secuencia cultural que iba desde el s. IV a. C. al s. XVII d. C. (2)).

La serie musivaria que estudiamos fue hallada, concretamente, en el segundo nivel de edificación romana, es decir, en un conjunto termal adscribible a mediados del s. II d. C.

Esta construcción queda definida por un amplio departamento central, de planta casi cuadrada, pavimentado con un mosaico de temas geométricos (fig. 2). A cada lado de esta gran sala se abrían otras, de menor proporción, cuyos muros incidían en ella acusándose en ocho pilastras, dos por lado, de perfil aquillado. Tan sólo las piscinas del costado E. y N., ambas soladas con mosaico marino, se han conservado.

En la piscina N., que desempeñaba al mismo tiempo el papel de fuente como atestigua la entrada de agua en su muro septentrional o la losa de mármol colocada para reforzar el suelo en el lugar de la caída del agua, es donde probablemente se encontraría, junto a las paredes chapados en mármol, el *fesselatum* parietal con incrustaciones de conchas marinas.

A la sala central se accedía a través de los dos corredores que flanqueaban el departamento E. En ellos se hallaron los dos mosai-

cos marinos restantes.

A siete metros del costado S. de éste conjunto quedan los restos de una obra de ladrillos, de planta semicircular con nichos. Se trata de un *apodyterium* con *loculi* para dejar las ropas.

Dentro del cuadro urbanístico hispalense este complejo termal formaría parte, como ya indicó A. Blanco (3), del Foro Cívico Imperial que se ubicaba en la actual Plaza de la Alfalfa y sus alrededores (Fig. 1); estando situado, como en el caso de Tréveris, a uno de sus lados.



(Fig. 1)

Plano de Sevilla con indicación de la cerca Imperial; del foro Imperial (2); Foro de las Corporaciones (3) y las Termas de Cuesta del Rosario (4).

LOS MOSAICOS DE TEMAS MARINOS

Fueron cuatro los recuperados en el transcurso de la excavación:

I.- (Fig. 2).

- Dimensiones: 3x2 mts.
- Color de la orla y emblema: Blanco y Negro.
- Dimensiones medias de las teselas: 0,01 mts.
- Conservación: La zona S.E. se halla muy deteriorada.
- Localización original: Piscina N.
- Localización actual: almacenes del M.A.P.S.

II.- (Fig. 2).

- Dimensiones: 3,50x3 mts.
- Color de la orla y emblema: Blanco y Negro.
- Dimensiones medias de las teselas: 0,01 mts.
- Conservación: Completo.
- Localización original: Piscina E.
- Localización actual: Almacenes del M.A.P.S.

III.- (Fig. 2)

- Dimensiones: 4,40x 2,32 mts.
- Color de la orla y emblema: Blanco y Negro.
- Conservación: Ha perdido toda su parte S.E. y W.
- Localización original: Corredor N. de la piscina E.
- Localización actual: Salón de conferencias del M.A.P.S.

IV.- (Fig. 2)

- Dimensiones: 4,60x2,32 mts.
- Color de la orla y emblema: Blanco y negro.
- Dimensiones medias de las teselas: 0,01 mts.
- Conservación: Ha perdido su parte E.
- Localización actual: Sala de conferencias del M.A.P.S.

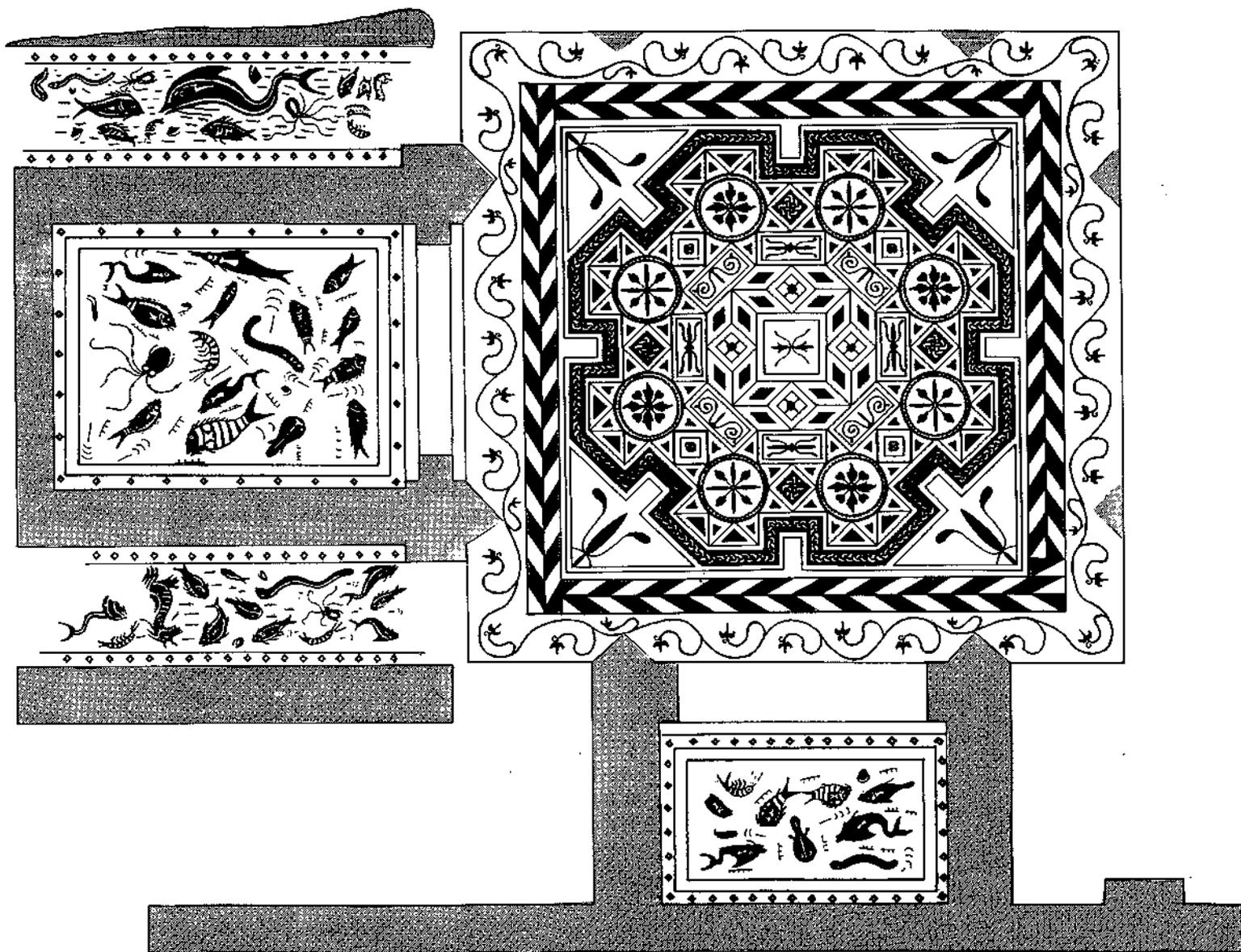
F. Collantes de Terán, en el análisis general de la excavación, refiere sobre ellos: "En el costado Norte había una piscina, a la que se descendía por dos escalones y cuyos muros estaban chapados en mármol, hallándose pavimentada de mosaicos de peces, crustáceos y otras especies acuáticas de dibujos desdeñados en blanco y negro..."

Al costado Oriental de esta misma sala hay otra piscina también chapada en mármol y con pavimentación de mosaicos análogos a los ya descritos. Esta piscina estaba flanqueada por dos corredores también pavimentados de mosaicos análogos a los ya descritos... Esta piscina estaba flanqueada por dos corredores también pavimentados de mosaicos, de los que se conservaba en buen estado el correspondiente al lado Sur...

El estilo decadente de los mosaicos... hace fechar hacia fines del s. III o más bien a principios del siguiente" (4).

Nuestros mosaicos representan una serie de peces pertenecientes a una fauna real, exceptuando el hipocampo del mosaico del corredor N. Sus cuerpos están realizados a base de líneas blancas. La calidad de su ejecución es tal que nos permite la identificación de la mayoría de las especies.

Todos los animales nadan en un mar representado con teselas blancas; las ondas y



(Fig. 2)
 Plano de las Termas y Mosaicos de la calle Cuesta del Rosario. (Restitución según M. Vera).

el reflejo de la luz sobre el agua se ha logrado, de manera muy esquemática con líneas negras, cortas y dentadas.

La temática musivaria marina, muy común en adornos de fuentes y fondos de piscinas, se documentan en el arte clásico desde época muy antigua, como las del Palacio de Cnossos, en modo alguno semejante a las representaciones de la época imperial que nos ocupa.

El mosaico de figuras negras sobre fondo blanco es una innovación del s. I d.C. que alcanza su esplendor a inicios del s. II d.C. Afecta por ello de lleno a las escuelas musivarias provinciales que van formándose durante la segunda centuria. Según A. Blanco "Fue una moda ambiental, impuesta en tiempo de Adriano y mantenida por sus sucesores hasta el s. III d. C. , siempre en concurrencia con el mosaico policromo, que en el Bajo Imperio acabaría desplazando a sus competidores". (5) Para g. Becatti "Se crea un repertorio de cartones que se difunden por una vasta zona en el período Adriano y Antonino" (6).

Pero ¿a qué se debió el radical cambio técnico que representó la generalización de la temática blanquinegra, frente a la policroma, en las grandes composiciones ostienses y romanas en general?

G. Becatti piensa al respecto que "La creación de grandes espacios interiores de vastas salas termas, hacía sintácticamente difícil y económicamente demasiado costosa la decoración musiva policroma. Los pavimentos figurados pictóricos helenísticos no podían dilatarse por las extensas superficies romanas, sino constituir tan sólo la decoración de recuadros y de **emblémata**. Los mosaístas romanos alcanzan a crear un tipo de composiciones que armonizan con la arqui-

itectura interior; conciben el pavimento musivo no como un cuadro por sí, sino como un elemento decorativo que entona con todo el espacio y con el destino mismo del ámbito. La técnica blanco y negro responde bien a este fin". (7).

No obstante, como ya indicó A. Blanco (8), la razón económica no fue, como a simple vista puede parecer, un factor decisivo en su empleo. En este sentido, es interesante observar como sólo Roma y algunas otras ciudades de Italia emplearon con frecuencia este tipo de mosaico mientras que el Oriente helenístico, el Africa septentrional, las Galias y las provincias de la frontera germánica siguieron haciendo mosaicos policromos.

El empleo de la técnica blanquinegra para este tipo temático dificultaba las representaciones de las características anatómicas de los animales y, por tanto, la identificación de los mismos. Si bien en un principio, cuando artistas de primer orden eran los encargados de ejecutar las obras, como en las grandes composiciones ostienses, el problema prácticamente pasó inadvertido. Con la extensión de esta moda a las escuelas locales de las provincias se constituyó en uno de los principales inconvenientes para la mayoría de los artesanos que se vieron obligados a reducir el número de peces a aquellas especies de silueta muy definidas.

Son numerosos los mosaicos romanos que emplean, como el nuestro, las teselas blancas para señalar las diferentes partes de los animales marinos; prueba según J. M. Blázquez "...del influjo de los mosaicos Itálicos de los siglos I-II, que trabajaban en técnica blanquinegra". (9)

En la Península Ibérica son varios los que responden a esta misma corriente artística: adscribibles al s. II son el mosaico de Neptuno

de Itálica (10), el de Gilena (11), el de Thyassos marino de Córdoba (12) y el de chorreadero de Paterna (13).

Más escasos, en cambio, son los fechados en el s. III como el de Osuna, en el que se observa al aparición de aves domésticas (14).

EL MOSAICO DE TEMAS GEOMETRICOS

-Dimensiones: 7,50x7,20 mts.

-Color de la orla y emblema: Blanco, negro, verde, rosa, siena y gris.

-Dimensiones medias de las teselas: 0,01 mts.

-Conservación: Bastante aceptable, aunque en puntos muy concretos presenta diversas calvas.

-Localización original: En el departamento central.

-Localización actual: Almacenes del M.A.P.S.

F. Collantes de Terán lo describe de la siguiente manera: "El núcleo central de la nueva construcción es un departamento de planta casi cuadrada (7,50 x 7,20 mts), pavimentado de mosaicos de bellos dibujos, aunque de mediocre realización, con una gama de colores formada, para las teselas en mármol por el rosa pálido y fuerte, siena, gris, blanco y negro, y para las pastas vítreas varios tonos de verde; los motivos son geométricos o estilizaciones vegetales, y el emblema se compone de éstos últimos dispuestos en forma estrellada". (15)

En la orla exterior (Fig. 2) se representa un motivo de roleos con petas propio del s. II. La orla interior consiste en una decoración de espinas en paralelogramas alternando en

oposición de colores (16) muy común en el s. II, como puede observarse en las termas de Mitra y otros mosaicos de Ostia (17).

El emblema está compuesto por numerosos elementos geométricos y florales entre los que cabe destacar los espacios triangulares esquinales. Estos espacios generados por la oblicuidad del sistema de casetones, se rellenaron con una decoración floral estilizada de palmetas y caulículos. Este detalle es fundamental para su filiación. Nos encontramos ante unas representaciones un tanto estereotipadas que se generalizan en Italia, más concretamente en Roma en época Adrianea-Antoniana.

Una trenza de tres cabos policromos sobre fondo oscuro circunda todo el pavimento formando meandros de codos horizontales. Este tipo decorativo es característico del s. II, aunque pueden observarse hasta bien entrado el s. III.

Alrededor del motivo central, y junto a las trenzas, ocho rombos y otros tantos rectángulos, unidos por los vértices, determinan una serie de triángulos que al rodear un tema circular adquieren una configuración de estrella.

Los rombos que rodean al núcleo central están decorados con trenzas múltiples. Los rectángulos y círculos con motivos florales. Todos ellos fueron muy habituales en el s. II, aunque perduraron también en el s. III.

La organización de la emblemata principal consiste en una composición octogonal en la que queda inscrita una estrella de ocho puntas formada a base de rombos. En su centro un pequeño espacio cuadrangular contiene unas flores estilizadas. Se trata de un tema que aparece relativamente pronto en la musivaria romana, siendo típico del siglo primero aunque continúa en boga durante el

siguiente. Los ejemplares del s. II se delata, sin embargo, por el uso de una temática desconocida en el período anterior, a saber: inserción de un falso emblema en el campo de la decoración, descuido en el trazado de las líneas, uso de arabescos, nudos de Salomón, trenzas múltiples; motivos éstos que se importaron de oriente en época de Trajano.

MOSAICO DE CONCHAS NATURALES

Fue localizado en la piscina N. de la sala central completamente destrozado. F. Collantes de Terán piensa que debió ser el pavimento del departamento contiguo a ésta piscina "Al limpiar esta piscina, se encontraron entre otros materiales, grandes trozos de mosaicos, algunos de ellos con una ancha cenefa negra con conchas naturales incrustadas a distancias regulares; este mosaico puede pertenecer al departamento contiguo al Este

de la piscina, situado en una de las zonas más destruidas de la edificación..." (18).

El empleo de conchas marinas como adorno de paredes y en compañía de mosaicos o de pinturas fue muy conocido. En Pompeya encontramos varios ejemplos. También fue ornato importante de la Domus Aurea, coincidiendo en esos momentos con su período más álgido.

Desgraciadamente ningún dato más podemos aportar sobre este mosaico al haberse destruido completamente durante el proceso de excavación. No obstante, al localizarse en el interior de la piscina E. junto a los restos de las paredes de la estancia, somos partidarios de asignarle un empleo parietal; común, como hemos indicado más arriba, en los sistemas decorativos del mundo romano de la primera y segunda centuria.

El paralelo más cercano con este uso lo encontramos en Itálica (19).

NOTAS

- (1) De esta intervención sólo se conserva una breve, pero muy interesante reseña en COLLANTES DE TERAN, F. (1977): *Contribución al estudio de la topografía sevillana en la antigüedad y en la Edad Media*. Sevilla.
- (2) VERA REINA, M. (1987): "Aportación al conocimiento de la Sevilla antigua. Revisión de la excavación de Cuesta del Rosario". *Arch. Hispalense*, N. 215, pp. 37-60. Sevilla. En este artículo se revisa la estratigrafía y se propone una secuencia cultural que abarcaría esos límites cronológicos.
- (3) BLANCO FREJEIRO, A. (1979): "La ciudad antigua (De la prehistoria a los Visigodos)" *Historia de Sevilla: I* (1). Universidad de Sevilla. p. 31.
- (4) COLLANTES DE TERAN, F. Op. cit., pp. 71-72.
- (5) BLANCO, A. y J. M. LUZON (1974): *El mosaico de Neptuno de Itálica*. Sevilla. p. 47.
- (6) BECATTI, G. (1961): *Scavi di ostia. IV: Mosaici e pavimenti marmorei*. Roma, 2 vol.
- (7) BECATTI, G. (1965): "Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero in Italia". *La mosaïque gréco-romaine. Colloques internationaux du Centre national de Recherche Scientifique*. Paris. p. 22.
- (8) BLANCO, A y J. M. LUZON op. cit. pp. 46-47.

- (9) BLAZQUEZ, J.M. (1982): "Los mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia" *Corpus de Mosaicos de España*. Fasc. IV. Madrid. p. 19.
- (10) BLANCO A, y J. M. LUZON. op. cit. p. 46.
- (11) BLAZQUEZ, J. M. op. cit. p. 35. Fig. 7.
- (12) BLAZQUEZ, J. M. op. cit. pp. 19-22.
- (13) BLAZQUEZ, J. M. op. cit. p. 70.
- (14) BLAZQUEZ, J. M. op. cit. p. 84.
- (15) COLLANTES DE TERAN, F. op. cit. p. 70.
- (16) La terminología empleada para describir los motivos geométricos y florales es la propuesta por BALMELLE, C y OTROS. (1985): *Le decor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions et isotropos*. Paris.
- (17) BECATTI, G. op. cit. p. 32.
- (18) COLLANTES DE TERAN, F. op. cit. p. 71.
- (19) GARCIA Y BELLIDO, A. (1971): "Un mosaico de conchas Naturales de Itálica. Bologna". *Rivista Storica della antichità*. Anno I, N. 1 Bolonia. pp. 231 y ss.

Algunas piezas visigodas inéditas halladas en la provincia de Cáceres

Florencio Javier GARCIA MOGOLLON

Prendemos dar a conocer en este breve artículo seis piezas marmóreas pertenecientes a la cultura visigótica, halladas en la provincia de Cáceres y que al presente se encuentran inéditas. Alguna de ellas es muy interesante, como la probable pilastrilla-cancel descubierta en las proximidades de Campo Lugar o la posible mesa de altar de Santa Cruz de Paniagua.

De todos es conocida la importancia que el arte visigodo tiene en nuestra región gracias, fundamentalmente, al gran foco emeritense, el cual irradió hasta lugares muy distantes en la actual geografía extremeña. También sabemos que los nuevos hallazgos, incluso de edificios enteros paradójicamente ignorados (caso de las relevantes basílicas de Alcuéscar y de Ibahernando, consagrada esta última por el obispo emeritense Oroncio en el año 635 y estudiada por E. Cerrillo (1), se producen continuamente. Y tales hallazgos están determinados, desde luego, por la potencia creadora de Mérida, muy destacada, sobre todo, durante la segunda mitad del siglo VI y primera del VII, bajo los pontificados de los obispos Paulo, Fidel, Masona y el ya citado Oroncio (2).

El mayor número de piezas procede del sur de la provincia y han aparecido en la finca llamada "Casa de la Vega" (3), muy cerca de Campo Lugar y casi en la raya limítrofe con Badajoz. Dicha casa y capilla en donde se venera a la Virgen de la Vega, fue una antigua granja de los jerónimos de Guadalupe posteriormente desamortizada y convertida en propiedad particular en el siglo XIX. Precisamente, en esta centuria se remodeló toda la edificación. No obstante, aún quedan restos de construcciones pertenecientes al siglo XI: en el patio de la casa se observan todavía unos arcos de piedra berroqueña y asimismo sub-

siste una gran nave cubierta con una potente bóveda de ladrillo que serviría de almacén a dichos monjes.

Toda esta zona ha venido proporcionando en los últimos años multitud de restos arqueológicos (sobre todo de epigrafía romana), comprobados por nosotros mismos, *in situ*, al examinar las numerosas estelas funerarias (4) que se conservan en la finca y que determinan la existencia de una necrópolis en sus proximidades. Esa necrópolis, situada en la "Cerca de los Hidalgos", no muy lejos de la "Casa de la Vega", la excavó Carlos Callejo Serrano a finales de la década de los años sesenta; se recogieron entonces una serie de materiales bajo-imperiales, entre ellos un fragmento arquitectónico de mármol encontrado en el centro del cementerio romano y en lo que el mencionado investigador denomina "monumento sepulcral":

"Núm. 22.- fragmento arquitectónico de mármol (cimacio) con decoración imbricada de escamas casi semicirculares de doble borde. Está roto por uno de los extremos y muy deteriorado y desconchado. Es pieza de arquitectura de los siglos V o VI y se asemeja a otros fragmentos marmóreos del Museo de Mérida. Sus dimensiones actuales son: 41 cms. de largo, 13 de ancho y 10 de grueso. En una de las caras laterales lleva una acanaladura longitudinal de sección rectangular". (5)

Dice Callejo, en la obra citada, que dicho cimacio de mármol presenta un tipo de ornamentación visigoda o romana muy tardía. Nosotros afirmamos que parece, desde luego, un cimacio visigótico fechable, como el resto de las piezas que luego analizaremos, a fines del siglo VI o a comienzos del VII. Ello nos indicaría la utilización muy continuada y casi sin interrupción de la precitada necrópolis. Por otra parte, la decoración del cimacio es

idéntica a una de las piezas halladas por nosotros en la "Casa de la Vega" y que describimos con el número 2.

Esa gran cantidad de restos arqueológicos y la pervivencia hasta nuestros días de un recinto sagrado catedralicio—la capilla de la Virgen que fue propiedad de los jerónimos—nos pone de manifiesto la gran importancia que tuvo el lugar desde los tiempos más remotos. Por ello, y dado que los materiales visigóticos descubiertos son todos de carácter arquitectónico, sospechamos que pertenezcan a una basílica consagrada a la Virgen María y erigida muy probablemente a fines del siglo VI o a comienzos del VII, y cuyas cimentaciones pudieran encontrarse mediante paciente prospección.

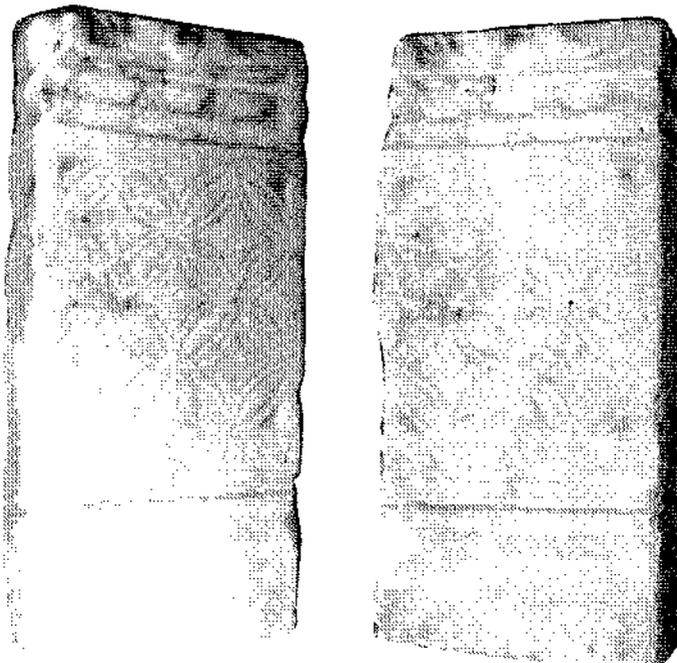
Pasamos a estudiar los restos arquitectónicos, que son los siguientes:

1.—Pilastrilla-cancel? de mármol blanco muy claro (91 cms. de altura, 41 cms. de anchura por el capitel, 44 cms de anchura por la basa). Se trata de una pieza muy interesante. Tiene estructura prismática y sólo se decora por el frente y por un lateral. El reverso carece de ornamentación, estando ligeramente desbastado. El lateral izquierdo (desde el punto de vista del espectador) aunque mantiene las acanaladuras del frente de la pilastrilla, carece de adorno, encontrándose bastante deteriorado. Presenta basa lisa, que por medio de una profunda acanaladura se une a fuste. Este arranca de unas ligeras molduras que se complementan con estrías verticales paralelas. La decoración del citado fuste consiste en círculos secantes y enlazados que contienen en su interior, inscritos, cuadrados de lados curvos. Ello produce un curioso fenómeno óptico según el punto de enfoque del espectador: o bien se aprecian dichos círculos o bien flores

cuadripétalas. El dibujo no está realizado conforme a la característica talla profundamente biselada del arte visigodo más tardío sino que, por el contrario, está suavemente grabado sobre el duro mármol. Este tipo de ornamentación tiene numerosos paralelos en el arte visigodo español. Procedemos a citar algunos para situar esta pieza en su contexto temporal. Hay que decir, antes que nada, que los círculos secantes son fundamentalmente de influencia toledana, aunque también se encuentran en alguna pieza procedente de la metrópoli emeritense. Así, una pilastra hallada en Almendral (Badajoz), actualmente conservada en el Museo de la capital pacense, ostenta el mismo tipo de ornamentación, dotada, en este caso, de un botón central (6). Motivos iguales se pueden observar en un fuste procedente de La Alberca (Murcia), en la imposta de la bóveda de la capilla mayor y portada del pórtico de San Juan de Baños y en un tablero de la Guardia (Jaén) (7). Dibujos similares aparecen en el pedestal que sirve para sostener la pila del agua bendita en la mezquita de Córdoba (8), o en la losa de piedra caliza procedente de Montefrío y guardada en el Museo Arqueológico de Granada (9), o en el tablero decorativo, quizás fragmento de un cancel, encontrado en La Guardia (Jaén) y custodiado en el Archivo Histórico Provincial de Jaén (10). Hay que decir, no obstante, que en estos tres últimos casos se agregó una cruceta central. Añadamos que en la corona votiva de Recesvinto, perteneciente al Tesoro de Guarrazar (fechada en 649-672), se puede apreciar idéntico elemento ornamental. Esta decoración nos lleva claramente a la segunda mitad del siglo VI o a comienzos del VII, que debe ser la cronología de nuestra pieza, porque el gran auge constructivo emeritense data, fundamentalmente, de la se-

gunda mitad del s. VI, debido, sobre todo, a la iniciativa oriental bizantina. Por otra parte, es un ornato que se repite con mucha frecuencia en lo visigótico y que llega hasta Narbona.

cual también pudo haber servido como placa decorativa en algún edificio. Presenta la característica ornamentación de semicírculos formando a modo de peltas imbricadas, lo cual es muy frecuente en lo emeritense-cordobés. Se mantiene en esta placa un dibujo de muy antigua tradición clásica y muy repetido en lo hispano-romano e hispano-visigodo. Es desde luego, como dice Camps Cazoria, el mismo dibujo que se observa en una celosía de San Apolinar in Classe, en Rávena. Reproduce, además, el típico esquema visigótico de rebajar los fondos con el fin de quedar en resalte los motivos geométricos, resultando así dos planos en la superficie. Los paralelos que se podrían citar en el arte visigodo son muy numerosos. Mencionemos, entre ellos, los siguientes:

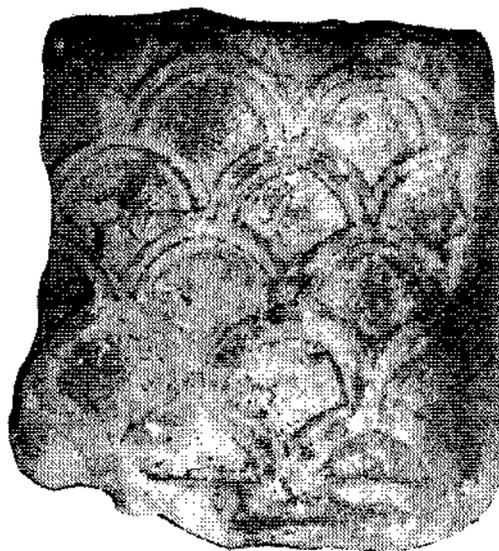


(Figs. 1 y 2)
Pilastrilla de Campo-Lugar

El lateral derecho de nuestra pilastrilla-cancel está adornado a base de elementos romboidales unidos mediante trenzado, lo cual es también muy típico de lo visigótico. Remata la pilastra un motivo a modo de capitel corintio con unos acantos esquemáticos y de origen muy bárbaro, tal y como se puede apreciar en otras pilastras decorativas emeritenses. (Figs. 1-2)

2.- Fragmento de cancel? de mármol blanco, aunque está muy sucio (38,5 x 35,5 x 33,5 cms). Su grosor es muy escaso, por lo

varios cancelos de nichos existentes en el Museo de Mérida (11); un fuste encontrado en el Cerro de la Virgen de Gracia y conservado en el Museo Arqueológico de Toledo (12); una ventana calada de la cabecera de Santa Comba de Bande, iglesia que está fechada hacia el 672 (13); y diversas ventanas de la cabecera de San Pedro de la Nave (14). Igualmente los arquillos se pueden observar en varias piezas de orfebrería, como en los broches de cinturón procedentes de Castiltierra (Segovia) (15). Es obra que nos atrevemos a fechar a finales del siglo VI o comienzos del VII (fig. 3)

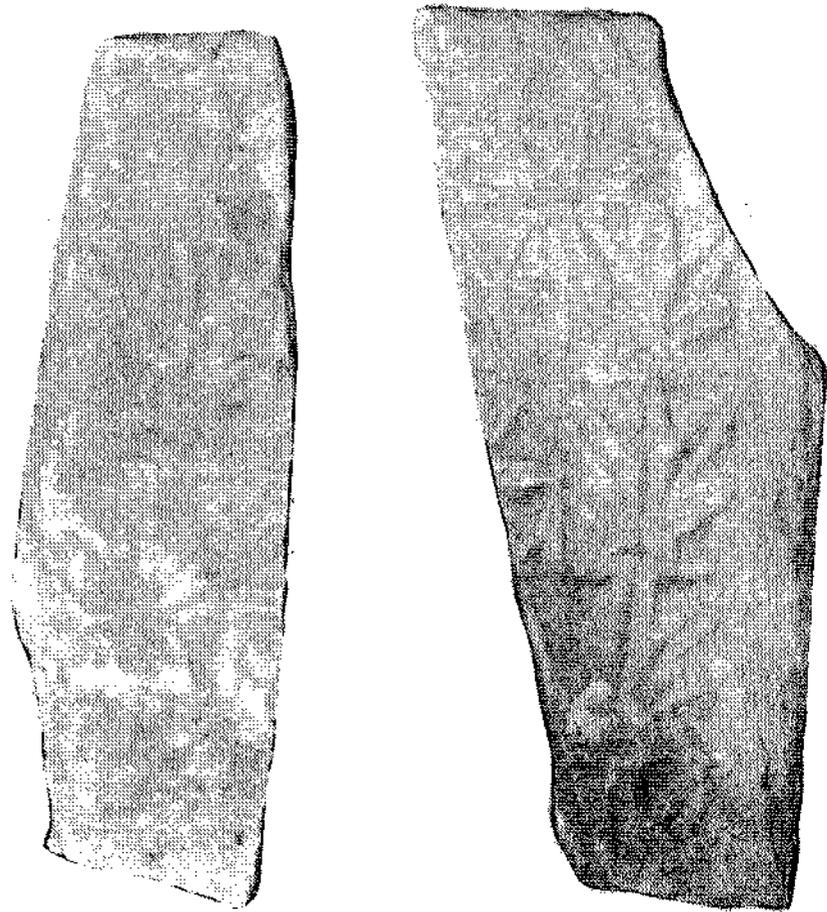


(Fig. 3)
¿Fragmento de cancel? de Campo-Lugar.

3.- También en la "Casa de la Vega" hemos hallado tres fragmentos que pudieran haber formado parte de una sola pieza, quizás un cancel, pues todos presentan el mismo tipo de ornamentación. Están realizados en mármol blanco, muy sucio (52 x 13 x 14,5 cms; 42 x 10 x 10 cms; y 14 x 11,5 x 9,5 cms.) la decoración es de tipo vegetal y se inscribe en una trama cuadriculada formada por nervios levemente resaltados, sin el fuerte biselado que ostentan otras obras visigodas más recientes. Alternan en dicho cuadrados dos motivos: una hoja pentalobulada de puntas alancetadas, la cual arraca de un semicírculo que hace a modo de peciolo, y un elemento vegetal estrellado que forma como una palmeta de seis puntas. El tipo de hoja citado es muy frecuente en la decoración emeritense; mencionemos, en este sentido, las hojas trilobuladas que se observan en la pilastra de la puerta interior de bajada al aljibe existente en la

alcazaba de Mérida (16), o en la jambas de una ventana doble, tallada en mármol y custodiada en el Museo de Mérida (17), o en una pilastra visigoda de Beja (Portugal) (18). Según Schlunk, este tema de las hojas alargadas es ya muy tardío, siendo característico del arte bizantino del siglo VII (19). No obstante, las citadas pilastras de Mérida presentan una cronología anterior que nos lleva a la segunda mitad del siglo VI. Por otra parte, el tipo de roseta estrellada es casi idéntico a las de seis puntas visibles en el tablero decorativo de "Los Paredones", encontrado en la finca de ese nombre cerca de Olivenza y actualmente en el Museo de Badajoz. Esta pieza se fecha a fines del siglo VI o a comienzos del VII, cronología que tendrán las nuestras (20) (Figs. 4 y 5).

4.- Por el mes de marzo de 1977 descubrimos una interesante pieza visigótica en la localidad de Santa Cruz de Paniagua, situada en la zona norte de la provincia y muy próxima a la Sierra de Gata. Se trata de una gran losa de mármol blanco encontrada por el señor párroco, don Florián Sánchez Martín, en una pequeña excavación realizada con motivo de ciertas obras junto a los muros de la iglesia parroquial. Actualmente está colocada como peldaño en la puerta de entrada a la casa del sacerdote. La parte superior de la losa forma a modo de una mesa y está muy bien pulimentada. La inferior no hemos podido examinarla, dado que se halla pegada al suelo con cemento, pero pensamos que igualmente debe estar alisada. No obstante, lo que más nos interesa es la decoración que presenta en dos de sus cuatro lados: el frontal, que es el de mayor longitud, y un lateral (el otro larguero ignoramos si está también ornado, ya que se encuentra asimismo pegado con cemento al muro de la casa).

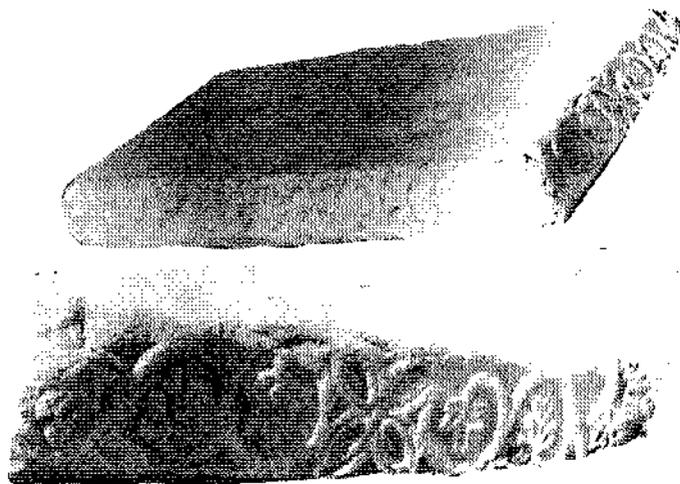


(Figs. 4 y 5)

Fragmento ¿de cancel. de campo lugar.

El adorno que ostentan esas dos estrechas fajas es de un carácter vegetal muy carnoso y está tallado con el fuerte viselado característico de lo emeritense. Consiste en una serie de tallos ondulantes que forman a modo de roleos y que, alternativamente, rematan en hojas de vid —esa es la interpretación que damos a la hojas de cinco puntas— y en palmetas de siete lóbulos, las cuales se pueden asimilar, quizás,

a racimos de vid. En todo caso parece clara la intención iconográfica de sentido eucarístico. Además, se observa por cada lado una roseta cuadrupétala, muy similar a las que se aprecian en la puerta del pórtico de San Juan de Baños o en impostas interiores de esta misma iglesia, erigida en el año 661. Esos tallos ondulantes, de los que nacen palmetas o racimos y hojas son muy típicos de lo emeritense,



(Figs. 6 y 7) ¿Mesa de altar? de Santa Cruz de Paniagua conjunto y detalle del lateral.

aunque también aparecen en lo toledano. Se podría citar, como paralelo, la pilastra situada como dintel en la puerta interior del aljibe en la alcazaba de Mérida (21). Asimismo es muy parecido este sistema decorativo al de un relieve procedente del monasterio de San Félix, de Chellas, cerca de Lisboa. Quizá esta

do empiezan a realizarse de tamaño menor (23).

En cualquier caso, hay que imaginar la existencia de una importante construcción basilical visigótica enclavada en Santa Cruz de Paniagua, la cual quizás ocuparía el solar de la actual iglesia parroquial (Figs. 6 y 7)

última pieza sea más tardía, pues H. Schlunk la fecha a mediados del siglo VII (22).

Dadas las dimensiones, estructura y decoración de esta losa de Santa Cruz de Paniagua bien pudiera tratarse de una mesa de altar, en cuyo caso sería el primer ejemplar hallado en Extremadura. Si fuera, como pensamos, una mesa de altar, habría que fecharla ya en el siglo VII, pues es precisamente hacia el año 600 cuando

NOTAS

- (1) E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, *Excavaciones en la basílica de Magasquilla de los Donaire en Ibañero* (Cáceres), en "XIII Congreso Nacional de Arqueología" (1973) (Zaragoza, 1975), págs. 979-984. Vid., etiam, C. CALLEJO SERRANO, *Templo visigodo dedicado a la Virgen en Ibañero*, en "Revista de Estudios Extremeños", T^o XIX, n^o 3 (1963), págs. 535-548.
- (2) E. SANCHEZ SALOR, *Mérida, Metrópolis religiosa en época visigótica*, en "Hispania Antiqua", V (Valladolid, 1975), págs. 135-150.
- (3) Agradecemos vivamente al propietario de la "Casa de la Vega", don Antonio Broncano, las facilidades que en su día nos dio para estudiar y fotografiar las piezas que aquí presentamos. Sobre la capilla e imagen de la Virgen véase Florencio-Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres*. (Cáceres, Edit. Extremadura - Universidad, 1987), págs. 53-54.
- (4) Dicha epigraffa ha sido estudiada por C. CALLEJO SERRANO, *Aportaciones a la*

- Epigrafía Romana del Campo Norbense*, en "Boletín de la Real Academia de la Historia", CLVII(1965), págs. 11-82. *Vid., etiam*, R. HURTADO DE SAN ANTONIO, *Corpus provincial de Inscripciones Latinas (Cáceres)*, (Cáceres, 1977), págs. 105-109.
- (5) C. CALLEJO SERRANO, *Excavaciones realizadas en la "Cerca de los Hidalgos" Campolugar (Cáceres)*, en "Noticiero Arqueológico Hispánico", XIII-XIV (1969-1970) (Madrid, 1971), págs. 45 y 51, lám. XII, 2. Afirma el autor que "todos los objetos se depositaron en el Museo de Cáceres, donde aún se encuentran".
- (6) *Vid.*, M. GARCIA BARQUERO, *Astigit* (Badajoz, Ed. Caja de Ahorros, 1984), pág. 74. Otra pilastra del Museo de Badajoz también ostenta esta decoración, *Vid.*, M. CRUZ VILLALON, *Los antecedentes visigodos de la alcazaba de Badajoz*, en "Norba" II (Cáceres, 1981), pág. 25, lám. III, 1.
- (7) E. CAMPS CAZORLA, *El arte hispano-visigodo*, en "Historia de España dirigida por R. MENENDEZ PIDAL", T^oIII (Madrid, Espasa-Calpe, 1976), *vid.*, respectivamente, pág. 526, fig. 200; pág. 579, fig. 316 y pág. 754, fig. 514 (esta última cita correspondiente a las adiciones de M. LOPEZ SERRANO).
- (8) *Ibidem* E. CAMPS CAZORLA, pág. 536, fig. 243.
- (9) *Ibidem*, pág. 524, fig. 198.
- (10) *Ibidem*, pág. 753, fig. 513 (Adiciones de M. LOPEZ SERRANO).
- (11) *Ibidem*, CAMPS CAZORLA, pág. 540, fig. 248.
- (12) *Ibidem*, pág. 550, fig. 270.
- (13) *Ibidem*, pág. 595, fig. 341.
- (14) *Ibidem*, págs. 624 y 625 figs. 389 y 390.
- (15) *Ibidem*, "Historia de España dirigida por MENENDEZ PIDAL", pág. 97, fig. 36. *Vid.*, asimismo, *Artes decorativas visigodas*, colaboración de J. FERRANDIS TORRES en mencionada Historia de España, pág. 705, fig. 479.
- (16) *Ibidem*, E. CAMPS CAZORLA, pág. 538, fig. 246.
- (17) *Ibidem*, pág. 547, fig. 264.
- (18) H. SCHLUNK, *Arte visigodo*, en "Ars Hispanie", II (Madrid, 1947), pág. 255, fig. 267.
- (19) *Ibidem*, pág. 254.
- (20) M. CRUZ VILLALON, *El tablero decorativo de "Los Paredones"*, en "Actas del V Congreso de Estudios Extremeños. Arqueología y Arte antiguo" (Badajoz, 1976), págs. 123-125.
- (21) *Vid.*, E. CAMPS CAZORLA, *o.c.*, pág. 493, fig. 185 y pág. 540.
- (22) H. SCHLUNK, *o.c.*, pág. 268, fig. 284.
- (23) P. DE PALOL SALELLAS, *Altas hispánicas del siglo V al VIII. Observaciones cronológicas*, en "Akten zum VII Internationalem Kongres für Frühmittelalterforschung" (1958), (Colonia, 1961), págs. 100-103; IDEM, *Arqueología Cristiana de la España Romana* (Madrid-Valladolid, 1967), págs. 183-194; IDEM, *Arqueología Cristiana de tiempos Romanos y Visigodos*, en "Revista di Archeología Cristiana" XLIII (1967), págs. 204-207. *Vid., etiam*, R. PUERTAS TRICAS, *Iglesias Hispánicas (siglos IV-VIII). Testimonios literarios* (Madrid, 1975), págs. 80-84.

El platero Juan Bautista con algunas observaciones sobre marcas y jarros sevillanos del siglo XVI

**José Manuel
CRUZ VALDOVINOS**

El 15 de junio de 1988 se subastó en Madrid un jarro de pico del siglo XVI –cuyo origen inmediato ignoramos pero pudo ser Londres– que fue rematado en 11 millones de pesetas, lo que constituía la cifra más alta pagada en público por una pieza de plata en España (1). La obra se atribuyó al platero sevillano Juan Bautista. Tenemos la certidumbre de que se llegó a esta identificación –correcta–, consultando el índice de plateros que se recoge en la Enciclopedia de la Plata Española y Americana (2) que a su vez procede en lo que a artífices sevillanos se refiere de Gestoso (3), de donde se toman las fechas 1552-74 que se le adjudican. Posteriormente, el jarro ha sido expuesto en Madrid en 1990 por la Asociación de Profesionales en Arte Antiguo y Moderno como propiedad del anticuario e historiador barcelonés don Manuel Trallero (4). La ficha correspondiente, que recoge material, medidas y peso, indica las marcas y unas iniciales de propietario datando la obra en el período 1565-1580 y confirmando la autoría del sevillano Juan Bautista con que la pieza apareció en el mercado.

Antes de analizar este jarro conviene que recojamos las noticias conocidas sobre su artífice. Un lapidario llamado Juan Bautista, junto a Diego de Vozmediano, platero de la catedral de Sevilla, recibió en 1527 el encargo de realizar una cruz procesional de cristal de roca y jaspe con guarnición de plata dorada (5). No sabemos si este Juan Bautista pudo ser padre o pariente del platero, pero lo que sí parece imposible es que se trate de la misma persona.

La primera noticia segura –no recogida en la Enciclopedia– es la aparición de Juan Bautista en segundo lugar en la relación de los cincuenta artífices plateros que acordaron

“haser la Hermandad y Cofradía y tomar por patrón y cabeça della al bienaventurado y confessor, el señor San Eligio”. La lista aparecía al final del texto de la primitiva regla. Calculó Gestoso que esta noticia se refería a 1544, porque en ese año los alcaldes veedores ordenaron traducir una vida de San Eloy (6). A nuestro entender, en cambio, la relación de los plateros fundadores de la Cofradía de San Eloy debe ser un poco anterior, al menos por dos razones. Marcos Beltrán, que era alcalde en 1544 no aparece en los dos primeros lugares de la relación, como le hubiera correspondido y, por otra parte, el famoso platero Juan Ruiz el Vandalino, que estaba en Sevilla en 1544, no aparece entre los firmantes (recuérdese que estuvo en Jaén labrando la custodia de asiento de 1533 a 1539). Por tanto, podremos concluir que Juan Bautista está documentado desde antes de 1544 y que debía ser entonces alcalde veedor, pues firma en la lista tras Alonso Gutiérrez Romi.

Un poco después, en 1552, aparece la segunda noticia. En fecha indeterminada de ese año fue fiador del maestro de capilla Pedro Fernández en el contrato por el que arrendó una casa del cabildo eclesiástico en la collación de Santa Cruz (7).

Transcurren casi veinte años antes de que se conozca la tercera noticia, del mismo tenor que la precedente. El 1 de marzo de 1570 fue fiador de Juan Ramos que tomaba en arrendamiento las barreduras de las calles de Alcaicerías de los plateros (8).

Por fin, algo más tarde aparece la cuarta y última noticia conocida por ahora. En 1574, siendo vecino de Sevilla y habitante en la collación de Santa María, declaró como testigo en la información que hizo Jerónimo del Pozo para pasar a Indias (9).

En síntesis, Juan Bautista está documen-



tado como platero sevillano durante un período de treinta o más años, desde antes de 1544 hasta 1574. Que aparezca como fiador debe ser indicativo de su solvente posición económica. Que no se conozcan noticias de obras puede indicar que realizara sobre todo piezas para particulares, pero también es cierto que no se ha publicado mucha documentación de fábrica de iglesias sevillanas del siglo XVI. De hecho, como vamos a comentar a continuación, se conoce una pieza religiosa y otra profana.

La obra religiosa es un cáliz del Hospital de la Caridad de Sevilla. Fue mencionado por vez primera, que sepamos, por María Jesús Sanz Serrano en su tesis publicada en 1976. Efectuó una lectura de la marca de artifice levemente incorrecta en la segunda línea, porque aparece frustra: VAV/ESTA y aunque con interrogación, la interpretó como Vallesta o Ballesteros, con cierta arbitrariedad, afirmando en un lugar que podría ser obra de Hernando de Ballesteros el joven, famoso platero sevillano y en otro que no se sabe si corresponderá a alguno de los Ballesteros (10). En 1982, la misma autora volvió sobre la pieza reproduciendo un magnífico facsímil de la marca, pero insistiendo en su transcripción e interpretación anterior, aunque añadiendo, quizá por errata, una letra: VAV/ESTAS e identificando al artifice como Ballesteros el joven (11). Por tercera vez en 1988 dicha estudiosa de la platería sevillana se ha referido al cáliz publicando otra vez la marca —con reproducción completa al final de la segunda línea— y por primera vez, la pieza. Ahora transcribe VAV/LLESTA y observa que la "e" se superpone a una "l" (en realidad las letras son capitales). Data la obra en el último cuarto del siglo XVI y la atribuye a Ballesteros el Mozo (12). Hay que añadir que

la pieza lleva marca de localidad de Sevilla que reproduce y estudia la doctora Sanz Serrano.

Para nosotros, no ofrece duda que la transcripción de la marca del artifice debe ser VAV/TISTA, como se observa en las dos reproducciones publicadas por la doctora Sanz

Serrano, y por tanto, que es obra del platero Juan Bautista; nada tiene que ver la marca con Ballesteros el Mozo.

La marca de localidad de Sevilla merece algún comentario. Se trata de un tipo estudiado por la mencionada profesora. Señalamos como característica



Marcas de localidad (Giralda) y de artifice (VAV/TISTA) del Jarro citado.

la forma más estilizada de la Giralda, la supresión del nombre de la ciudad y el remate, que es la banderoleta del giraldillo correspondiente a la reforma de Hernán Ruiz en 1568 (13), lo que proporciona una datación post quem. Conocemos tres variantes de este tipo, que es el último utilizado en el siglo XVI, en el estado actual de los conocimientos sobre el marcate sevillano. La primera a nuestro entender es la última que empleó el marcador Diego de la Becerra y que descubrimos



Marcas de localidad (Giralda) y de marcador (BZERA) de un portapaz de El Pilar de Zaragoza.

en un portapaz de Alonso de Guadalupe en el Pilar de Zaragoza (14); es la última vez que un marcador sevillano utilizó marca personal hasta entrado el siglo XVIII. La segunda nos parece que es la del cáliz de Juan Bautista que estamos comentando y que María Jesús Sanz encontró también en un cáliz de Ballesteros el Mozo en la colegiata de Osuna (15). La primera variante hubo de utilizarse después de 1568 y por poco tiempo. La segunda tampoco debió emplearse muchos años. Por eso podemos fechar el cáliz del Hospital de la Caridad hacia 1575. La tercera variante es la que aparece en el jarro de Juan Bautista que luego estudiaremos y parece que coincide con la de dos jarros de Pedro de Zubieta (San Juan de Marchena y Victoria and Albert Museum de

Londres) (16). En vista de las épocas en que están documentados Juan Bautista (hasta 1574) y Pedro de Zubieta (1579-1602) y teniendo en cuenta la estructura de los jarros, pensamos que la variante de esta marca debió de ser empleada aproximadamente en el período 1580-1590. Hay que advertir también que no conocemos ninguna pieza sevillana marcada que sea datable con seguridad después de 1580 y hasta los inicios del siglo XVIII.

Nos referiremos ahora al jarro que daba origen a nuestro comentario. Esta es su ficha técnica: plata en su color, 19,3 y 22 cm. de altura hasta la boca y hasta el asa, 10,2 cm. de diámetro de boca y 8 cm. de diámetro de pie, 860 gr. de peso, magnífico estado de conservación; marcas bajo el borde de la boca junto al arranque del asa: torre alargada de forma triangular con cuatro cuerpos separados por molduras horizontales, con puerta en el cuerpo inferior, pares de ventanas en los dos siguientes y sin huecos en el remate; y VAV/TISTA. Inscripción de propietario en el interior del pie: J. F.

Como hemos indicado, la pieza es obra de Juan Bautista y por su marca de localidad debería datarse en el período 1580-1590, pero cabe precisar la fecha en torno a 1580 en razón de la época en que el artífice está documentado y en relación a otros jarros similares.

El que comentamos pertenece al grupo que llamamos sevillano dentro de los jarros castellanos de pico que, como es sabido, formaban con la correspondiente fuente un juego de aguamanil usado para dar agua y lavarse las manos en comidas y, secundariamente, en el lavabo de la Misa. El tipo sevillano se caracteriza por tener el pico con borde alabeado, el cuerpo cilíndrico con forma casi semiesférica en la base, un cuello señalado

antes del pie y asa en forma de "5" invertido. Otros elementos como el friso en la parte alta del cuerpo o las costillas de la zona inferior aparecen también en jarros no sevillanos. La decoración ofrece igualmente aspectos visibles en jarros de otro origen: mascarón barbado en el pico, adorno grabado de dibujo geométrico que combina rectas y curvas en el friso, perfilando las costillas y en la zona convexa del pie, donde aparecen también espejos.



Marca de artifice (GUA DALUPE) del portapaz citado.

En el estado actual de la cuestión parece que el ejemplar más antiguo de este tipo sevillano es el jarro de la basílica de San Ignacio de Loyola (Guipúzcoa), marcado por Alonso de Guadalupe seguramente antes de 1545 (17). Con otra decoración y sin que el asa haya logrado su forma definitiva el resto de los elementos característicos se presentan con bastante claridad aunque como es obvio, interpretados desde una visión de inicios del renacimiento. La pieza, además, no está bien conservada y es simple, como procedente de encargo de poca monta.

No debe distanciarse mucho en data pero es pieza excepcionalmente rica el jarro M 471-1956 del Victoria and Albert Museum (18). No tiene marcas y Oman al publicarlo apreció algún rasgo conquense o toledano. En efecto, pueden detectarse elementos becerrilesco pero el tipo coincide con el del jarro de Guadalupe —aunque la versión sea de extrema elegancia— y anuncia los jarros de Juan Bautista, Ballesteros y Zubieta. Hasta ahora además no se conoce jarro alguno conquense que le sea comparable. Cabría pensar, como hipótesis arriesgada, en Juan Ruiz, que estuvo en Cuenca con Becerril y volvió luego a Sevilla. La pieza está realizada por un extraordinario artifice y bien podría ser el Vandalino. En cualquier caso preferimos datar el jarro hacia 1540.

Tras los dos ejemplares citados hay que mencionar un grupo homogéneo, datable, como venimos defendiendo en este trabajo, en el decenio 1580-1590 aproximadamente. En este grupo hay que incluir el aquí publicado de Juan Bautista, los dos citados de Pedro Zubieta, otro de Hernando de Ballesteros el Mozo en la parroquial de Azpeitia en Guipúzcoa (19) y otro sin marcas, pero que no dudamos en atribuir al mismo artifice, en el Victoria and Albert Museum de Londres (20). Ya hemos mencionado los caracteres estructurales y ornamentales de estos jarros al tratar del de Juan Bautista. Los cinco ejemplares son muy parecidos y coinciden en medidas y peso (el de Azpeitia es levemente mayor). El jarro de Londres es semejante al de Azpeitia salvo en el friso —que es una banda sobresaliente con sendas cenefas geométricas por encima y por debajo— y en el remate de las costillas, que son cabezas leoninas y no bovinas. Los dos de Zubieta parece que son algo más tardíos. Como elemento peculiar hay que

destacar que las costillas son pareadas; también que el adorno de pie se forma por espejos aislados y que el friso ofrece un dibujo distinto al de los otros. El friso es una moldura sobresaliente como en el que hemos atribuido a Ballesteros mientras en todos los demás se forma mediante pequeños filetes que limitan la banda decorada. El ejemplar de Marchena parece el más moderno por tener cuello y pie más pequeños y resultar el cuerpo más pesante y menos estilizado que en los demás; también, porque la decoración grabada que perfila las costillas presenta dibujo de ganchos y volutas enrolladas. Zubieta, al margen de las peculiaridades indicadas, toma elementos de Bautista –la forma geométrica de las costillas– y de Ballesteros –mascarón de larguísima boca abierta con su adorno arriba y abajo–.

Ejemplar sorprendente es otro, sin marcas, de Victoria and Albert Museum (21). De claros caracteres sevillanos como los que venimos comentando, llega a coincidir en partes con algunos de los citados. Así, el mascarón del pico es en todos sus detalles como el labrado por Juan Bautista, el friso y su adorno es muy parecido al de Ballesteros y la estructura de las costillas es la misma que la del londinense atribuido al mismo platero. Pero el asa no es de "5" sino de "7" y ese tipo de asa caracteriza a los jarros vallisoletanos y de su área de influencia. Por ahora no nos atrevemos a clasificarlo con certeza pero sospechamos que sea andaluz, pues son dominantes los caracteres sevillanos.

La delimitación que hemos hecho en este trabajo del grupo de jarros sevillanos no tiene sólo interés tipológico como definición de un jarro clasicista de proporciones estilizadas y elegantes que se distingue del jarro vallisoletano de carácter manierista que hemos estudiado en otras ocasiones (22) sino también

desde el punto de vista cronológico pues la supuesta prioridad del jarro vallisoletano (que nosotros habíamos defendido sin oposición conocida) se transforma ahora, cuanto menos, en coincidencia con el jarro sevillano.

Para terminar, deseamos hacer algunas observaciones sobre la influencia ejercida por este tipo de jarro sevillano en una cuádruple dirección.

a) Los jarros sevillanos del siglo XVII siguieron el tipo expuesto con algunas variantes. El asa evoluciona levantándose por encima del borde toda la circunferencia de su tramo inicial. El pico no se alabea y se simplifica el mascarón hasta que se convierte en un elemento geométrico. La decoración se extiende por el vaso incluyendo esmaltes, picado de lustre y tarjas grabadas. Conocemos dos ejemplares, ambos en el Victoria and Albert Museum, uno sin marcas hacia 1620 y otro con la que Oman interpretó como de Antonio Biera pero que pensamos que corresponde más exactamente a Zubieta el Mozo hacia 1640 (23).

b) A juzgar por los conocidos, los jarros cordobeses, al menos hasta cerca de la mitad del siglo XVII imitaron a los sevillanos. Hemos estudiado tres ejemplares en la catedral de Jaén, uno marcado por Pedro Sánchez de Luque (1567-1640) –casi confundible con los sevillanos por lo que debe ser obra temprana de su producción, hacia 1600– y una pareja sin marcas pero similar; en los tres se utilizan costillas pareadas. Alrededor del medio siglo ya no se sigue el tipo sevillano como demuestra una pieza de Antonio de Alcántara (colección particular, Madrid) y otra de Alonso de Castro (Carcabuey, Córdoba).

c) No se conocen muchos jarros de pico hispanoamericanos pero los hay mexicanos, de Nueva Granada, Ecuador, Perú y Argentina que no se relacionan con el tipo sevillano. En cambio, al catalogar el tesoro de la catedral de Santo Domingo hemos hallado una pieza, sin marcas pero seguramente de origen local, que depende claramente de modelos sevillanos. Tan sólo la forma del asa que arranca con una gran curva pero se cierra sin nuevos trazos sobre el cuerpo difiere de la usada en Sevilla. La pieza parece hecha hacia 1600 y cierta tosquedad confirma el origen local. Conviene recordar que a la Española llegaron tempranamente piezas y artífices sevillanos.

d) Sorprende el influjo del jarro sevillano en la platería donostiarra. Pero conocemos dos piezas marcadas por Pedro Muguerza (1655-después de 1722) en colecciones particulares de Madrid y otras dos que se le pueden atribuir (una subastada en Francia en 1990 y otra en colección particular) que siguen muy de cerca a los sevillanos (24), o mejor dicho, al que clasificamos como de Zubieta el Mozo hacia 1640 en el Victoria and Albert Museum. La decoración cobre cuerpo del jarro por entero con tarjetas y querubines. Seguramente habrá una razón concreta y específica que explique esta clara y extraña relación entre las platerías de Sevilla y San Sebastián pero por ahora la desconocemos.

NOTAS

- (1) Subastas Fernando Durán, junio 1988.
- (2) A. FERNANDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1985, 2ª ed., 290.
- (3) J. GESTOSO Y PEREZ, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, Sevilla 1900, II.
- (4) *Asociación de Profesionales en Arte antiguo y moderno*, Madrid 1990, 77 y 142 (con ilustración en color).
- (5) J. PALOMERO PARAMO, *La platería en la catedral de Sevilla*, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 631-632. La guarnición fue renovada por Lázaro Hernández Rincón en 1606-1610 y el pie, atribuido a Ballesteros el viejo, es obra hecha hacia 1562-63.
- (6) J. GESTOSO, *o.c.*, II, 219 y ss.
- (7) *Ibidem*, 150-151.
- (8) Vid. nota anterior. Sin duda Juan Ramos esperaba obtener ciertas cantidades de oro y plata de esas barreduras (o escobillas como también se les denominaba).
- (9) *Ibidem*, 148.
- (10) M. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla 1976, I, 136 y II, 41 y 136.
- (11) ID., *Punzones de la ciudad de Sevilla hasta fines del siglo XVI*, "Revista de Arte Sevillano" 2 (1982), 8 y fig. 18.
- (12) ID., *Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros sevillanos. Los Ballesteros*. "Laboratorio de Arte" I (1988), 97-115 y en especial 104-105 y 115.

- (13) ID., *Punzones cit.*, 7, fig. 17 y 18.
- (14) Dimos noticia de esta pieza en *Platería y joyería votivas en El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza 1984, 336 y facilitamos la fotografía de las marcas a Rafael Munoa quien las reprodujo en la *Enciclopedia cit.*, nº 1231.
- (15) ID., *Punzones cit.*, 7 y fig. 17.
- (16) María Jesús Sanz Serrano estudió las marcas de los dos jarros de Zubieta –aunque ya Charles Oman había publicado la primera (CH. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*, Londres 1968, nº 103)– en *Punzones cit.*, 7 y fig. 15-16. Del orden de sus comentarios parece que se deduce que considera esta variante anterior a la del cáliz de Juan Bautista.
- (17) Véanse fotografía de la pieza y de las marcas en *Enciclopedia cit.*, nº 443. En la primera edición se identificó la marca como de localidad perteneciente a Guadalupe (Cáceres) sin advertir que en la fotografía hay rastros confusos de otra marca que es la de localidad de Sevilla. Además, Guadalupe no contó nunca con marca de localidad y la que aparece con ese nombre es sin duda la del artífice sevillano así apellidado. Advertidos por nosotros, los autores de la *Enciclopedia* introdujeron una nota correctora en la segunda edición.
La marca de localidad de Sevilla aunque poco clara parece que es la que María Jesús Sanz estudió en varias piezas y que se distingue por el cruce de líneas que, según aclaró esta autora, trata de reproducir los paños de sebka de la Giralda. Cfr. M. J. SANZ SERRANO *Punzones cit.*, 6, fig. 7, 8, 9 y 10. A nuestro entender esa variante es anterior a 1545.
- (18) CH. OMAN, *o.c.* nº 70. La pieza se atribuye a Toledo o Cuenca con interrogación y se data hacia 1530. En la ilustración se clasifica con menos precisión como castellana. Aparece reproducida también en la *Enciclopedia cit.*, 460.
- (19) *Enciclopedia cit.*, nº 1233 (con reproducción de marcas y pieza). Lo cita luego Sanz Serrano con las mismas fotografías en *Firmas cit.*
- (20) CH. OMAN, *o.c.*, nº 128. Se cataloga como aragonesa o castellana y se data en la segunda mitad del siglo XVI. Se recoge la fotografía en la *Enciclopedia cit.*, 463.
- (21) CH. OMAN, *o.c.*, nº 127. Se cataloga como el nº 128 antes citado. La fotografía, con defecto de impresión en el asa, aparece también en la *Enciclopedia cit.*, 463.
- (22) Por ejemplo en *Catálogo de la Platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982, 22 y 90-99.
- (23) CH. OMAN, *o.c.*, nº 146 y 162.
- (24) Los dos de Muguerza y sus marcas (sólo tienen la de artífice) se reproducen en la *Enciclopedia*, nº 136 y 137, aunque se atribuyen a un inexistente platero bilbaíno P. Muguruza. El que atribuimos, que no tiene marcas, aparece en la *Enciclopedia*, nº 475.

JERONIMO HERNANDEZ Y ANTONIO DE ARFIAN: SUS INTERVENCIONES EN EL PRIMITIVO RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ DE LA FRONTERA

Esperanza DE LOS RIOS

El objetivo de este breve trabajo es identificar y dar a conocer las puertas del sagrario-reservorio de esta Parroquia, en la actualidad desplazadas de su primitiva ubicación y reutilizadas (1).

Esta iglesia tuvo el comienzo de su época de esplendor en los primeros años del siglo XVI, cuando en su feligresía se agrupó una gran parte de la nobleza local. El beneficio social y económico que esto significó se reflejó en su fábrica. Concluida ésta y cerrado su ábside en la segunda mitad de la centuria (2), hubo de plantearse de forma casi inmediata la construcción de un retablo mayor.

Eugenio Llaguno, al referirse a un retablo existente en la parroquia, lo relacionó con los maestros mayores de la ciudad, Andrés de Ribera, Diego Martín de Oliva y Bartolomé Sánchez, quienes desempeñaban el cargo en 1575 (3).

La primera documentación que poseemos de esta obra data de 1586. En esta fecha Luisa Ordóñez, hija del arquitecto Hernán Ruiz II y esposa de escultor y ensamblador Jerónimo Hernández, traspasó al escultor Andrés de Ocampo las obras que su difunto marido había dejado "comenzadas y por comenzar" (4). Una de estas obras era el retablo del que nos ocupamos, si bien en el texto no se especificaba si estaba ya iniciado o por comenzar.

Es segura, pues, la intervención de Hernández en este retablo, pues lo había contratado y tal vez iniciado poco después de 1575, con lo cual la fecha de Llaguno podría ser verosímil. También conviene recordar la casi segura intervención de Hernán Ruiz en la iglesia de San Miguel, donde se le atribuye la bóveda de la sacristía (5).

La siguiente noticia relacionada con este tema data de 1595, cuando Antonio de Arfián dio carta de pago al mayordomo de la iglesia

por 500 reales "para en cuenta de 150 ducados que el Provisor le mandó pagar por la cuarta parte del dorado y estofado del retablo que se hizo nuevo en dicha iglesia" (6).

Esto parece indicar que entre 1586 y 1595, Ocampo terminó la obra de talla y ensamblaje y que, al menos, la cuarta parte de su dorado y estofado fue realizada por Arfián.

Resulta, pues, verosímil que uno de los elementos conservados de este retablo tenga caracteres estilísticos del círculo de estos escultores, en concreto, de la obra de Jerónimo



*Retablo mayor en cantería, hacia 1560. Parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.
(Foto de B. HasbachDellarena)*

Hernández, quien tal vez dejó talladas algunas partes del cuerpo inferior. Hernández tuvo en diversas ocasiones actuaciones laborales en Jerez (7), en obras hoy desaparecidas. En cuanto a Antonio de Arfián colaboró en, al

menos, cuatro trabajos para Sevilla (8), también desaparecidos. Su hijo, Alonso de Arfián, realizó, así mismo, un trabajo para la Cartuja de la Defensa de Jerez, en 1599 (9) que tampoco ha llegado hasta el momento actual.



Retablo mayor en cantería. Hacia 1560. Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera. (Foto de B. Hasbach Dellarena)

El retablo, tallado en la cantería del ábside de la iglesia, presenta motivos ornamentales del tipo "candelieri", con hornacinas dobles, columnas abalaustradas y figuras de ángeles niños, aunque su observación es bastante difícil, por conservarse detrás de retablo del XVII sus formas permiten datarlo entorno a la década de 1560, fecha que hace suponer la existencia de un sagrario tipo reservorio, al cual las puertas que estudiamos sirvieron de cerramiento (10).

La noticia de la probable intervención de Hernández y la segura de Arfián, así como su análisis, nos conducen a identificar como obra de estos artistas las puertas que actualmente dan paso al presbiterio desde las de-

pendencias de la sacristía.

Su programa iconográfico y la readaptación de tamaño a su nueva función evidencian la que debieron cumplir en su originaria ubicación y la pérdida de utilidad al realizarse el

nuevo retablo, trazado por Zumárraga y realizado por Martínez Montañés y José de Arce (11) y en el cual el nuevo sagrario se ajusta a la calle central, sobre la mesa de altar, según la normativa de Trento.

Para la atribución de estas puertas a Jerónimo Hernández no contamos sólo con el testimonio documental de su viuda, Luisa Ordoñez, sino también con la evidente semejanza entre éstas y unas de Marchena, perfectamente documentadas e identificadas por Morales y Serrera (12). Las de

Marchena fueron contratadas en 1577 para "un Arca de Sagrario" (13), para la iglesia de Santa María de la Mota; en ellas, Jerónimo Hernández representó a los Padres de la Iglesia de Occidente (14).

Las de Jerez que damos a conocer representan, en medio relieve, a los cuatro evangelistas con sus respectivos símbolos, aparecen situados sobre una pequeña grada, escalonada e invertida. Cada uno de ellos ocupa un registro, delimitado por una moldura y por bandas intermedias, decoradas con cabezas de querubín entre roleos (15) de forma semejante a las de Marchena.

Las cuatro figuras sintetizan las características de Jerónimo Hernández: la fuerza y el

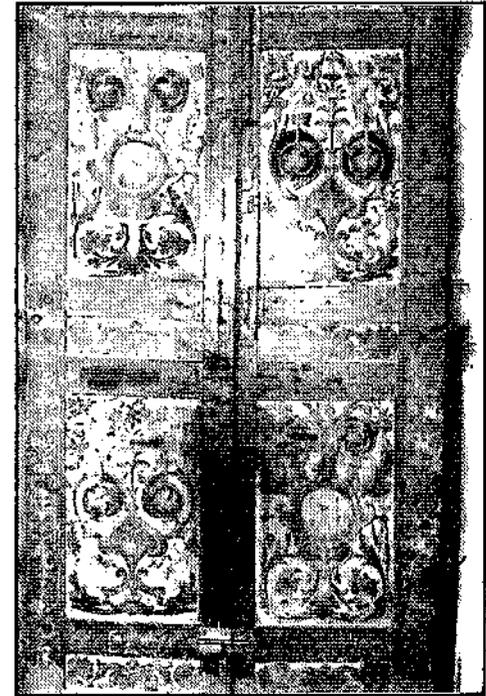
aplomo heroico de los seguidores de Gaspar Becerra, unido a la tensión interna y al nervio de las actitudes, de clara conexión berrugetescas. El "contrapposto" de brazos y rodillas quiebra la verticalidad de sus ropajes clásicos e imprime movimiento al conjunto.

Las posiciones de estas figuras, en tres cuartos, así como las de brazos y rostros, quedan determinadas por el hecho de que todas ellas se dirigen al centro de la puerta, en actitud de señalar el punto en el cual ha de fijarse la atención de quién se acerca al sagrario. Estas actitudes son más acusadas en los dos registros inferiores.

Las notas de carácter berrugetesco son apreciables en la representación de San Mateo, cuya cabeza sigue la dirección opuesta a su brazo. Esto da una tensión acentuada por la posición de su símbolo que le hace adquirir connotaciones de atlante sosteniendo el Libro sobre su cabeza.

La figura de San Juan ocupa el registro contiguo y su serenidad es la nota de contraste entre ambas. En los dos registros inferiores, San Lucas y San Marcos se revisten de tono heroico, sobre todo San Marcos, cuya larga barba y gesto ampulosos, le confieren aspecto de filósofo antiguo. San Lucas se inclina sobre sí mismo, en actitud de leer; su cabeza inclinada, que continúa la curva descrita por el manto y los brazos, está llena de energía interior.

Las figuras se destacan sobre un fondo de oro, a modo de tapiz; sus vestiduras imitan brocados. A la vista de la carta de pago que en 1595 otorgaba Antonio de Arfián, y si es cierta nuestra hipótesis, deben ser obra suya la policromía de los relieves y las cuatro alegorías pasionarias que, en el dorso de la puerta, decoraban el interior del sagrario al cual estuvieron destinadas.



*Antonio de Arfián. Puertas del
Sagrario-Reservorio. Parroquia de San Miguel.
Jerez de la Frontera.*

La estructura del dorso está dividida, asimismo, en cuatro registros. Su temática son los atributos de la pasión, portados por ángeles, "ignudi" y figuras alada de extremidades fitomórficas. La distribución de los registros es en aspa: el superior izquierdo se corresponde con el inferior derecho y el superior derecho con el inferior izquierdo (16).

La composición del cuadro superior derecho y su correspondiente está centrada sobre sendas tarjas donde están representadas las Cinco llagas de Cristo. Sobre la superior, una alegoría de la Cruz Triunfante portada por un ángel. Sobre la tarja cabalgan dos desnudos, cuyas formas corporales y posición recuerdan



Jerónimo Hernández: Puertas del Sagrario-Reservorio. Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.

la tradición miguelangelesca. A ambos lados, llevando cestas de flores y frutas sobre sus cabezas, dos cariátides de perfil (17), cuyos brazos se transforman en roleos y sus extremidades en fitomórficas (18).

Su correspondiente se diferencia sólo en la figura central que aquí sostiene la Lanza y cubre su cabeza con un tocado de plumas. Este ornamento guarda relación con el significado de la pluma como símbolo de lo ascensional y del sacrificio ritual al cual se alude. Tampoco podemos olvidar que el uso de este tipo de tocados como motivo decorativo se hizo frecuente a partir de que el Emperador Carlos V expuso en Bruselas el aderezo de plumas del tesoro de Moctezuma (19). Su sentido de sacrificio y ascensión (20) está por completo acorde con el "decorum" del

lugar al cual estuvieron destinadas. Las túnicas rojas de los tenantes, símbolo de la Pasión (21) refuerzan su significado.

La disposición de los otros registros difiere de éstos, pero son asimismo, equivalentes entre ellos: dos figuras emergen de un tallo vegetal que, a su vez, surge de un roleo (22). Ataviadas con faldellines de aspecto herbáceo, sostienen los demás emblemas pasionarios: en el registro superior, el Lienzo con el Santo Rostro y los azotes, respectivamente. Al pie de la composición, sentados sobre "bandwerks", dos desnudos en "contraposto", de espaldas al espectador, sostienen en alto las tenazas y los clavos.

En el registro inferior los símbolos están casi borrados. Una de las figuras fitomórficas lleva la Corona de Espinas; el elemento que muestra su compañero no se puede apreciar, dado su mal estado de conservación. Los "putti" llevan la esponja y el martillo.

La ornamentación está formada por jarros de flores, en la parte inferior y recipientes con frutas y hojas en la superior. También aparecen formas de carácter geométrico, como son las tarjas, cuyos "enrollamientos" están sujetos por clavos (23).

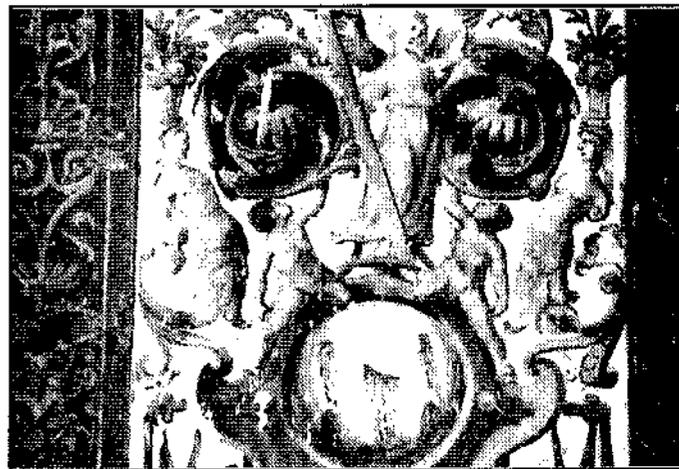
El tipo de grutescos que aparece puede datarse hacia 1560 (24) y su carácter fantástico fue definido por Pirro Ligorio como "símbolos oníricos, que sugieren la esencia de las cosas sensibles, indefinibles y mutables" (25) y con ésto podemos relacionar también la figura, asimismo fitomórfica, que sostiene sobre su cabeza la tarja antes aludida, cuyo carácter forma un acusado contraste, pues alude a motivos más cercanos a la realidad (26). La aparición de los motivos de "rollwerks" en las artes decorativas de la comarca jerezana fue tardía y persistente.

Los registros están separados, en su cen-

tro, por tres bandas, dos de las cuales se repiten en sus extremos, enmarcándolas; éstas tienen un mismo motivo ornamental: una máscara, de rasgos femeninos, entre roleos (27). En el centro, otra banda de color más claro es semejante a éstas en tema y composición.

El repertorio ornamental de estas puertas, marcadamente pasionista, guarda relación con un "Arcade Sagrario" que Antonio Arfián contrató en 1580 para el retablo de la iglesia de Paterna del Campo (Huelva) (28).

Las medidas de éstas de San Miguel, su programa iconográfico de carácter sacra-



Antonio de Arfián. Puertas del Sagrario-Reservorio. Detalle. Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.

mental y los paralelos con las citadas obras de Marchena y Paterna del Campo, nos permiten afianzar la hipótesis sobre su origen y primitiva ubicación.

NOTAS

- (1) La única identificación anterior que hemos hallado, con referencia a esta obra de escultura, es la de Hernández Díaz, quien comenta al referirse a las puertas: "...las que comunican el presbiterio alto con la sacristía, también lignarias, cuyos relieves de los cuatro Evangelistas recuerdan obras de hacia 1590-1600...". José Hernández Díaz: *Arte jerezano: el templo de San Miguel*, "Cuadernos de la Provincia de Cádiz", nº 3, Caja de Ahorros de Jerez (Jerez, 1974), p. 20.
- (2) Hipólito Sancho de Soprani: *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos.*—(Jerez, 1963) T. II, p. 339 y ss.
- (3) "Por la buena forma y manera de construir se pueden aplicar a estos tres profesores (...) el magnífico retablo mayor y el ingreso a la sacristía de la Parroquia de San Miguel...". Eugenio Llaguno y Amírola: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España desde su restauración.*—(Madrid, 1927 (reimp.))p. 28.

- (4) Celestino López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés.*— (Sevilla, 1929) p.p. 150-151.
- (5) Antonio de la Banda y Vargas: *El arquitecto andaluz Hernán Ruíz II.*— (Sevilla, 1974) p.p. 186-191.
- (6) C. López Martínez, *op. cit.* p. 156. El subrayado es nuestro.
- (7) En 1569 se comprometió a realizar una Virgen para la Parroquia de San Miguel. (C. López Martínez: *El notable escultor Jerónimo Hernández.*— "Calvario", (Sevilla, 1949) p. 61, citado por Jesús Palomero Páramo: *Jerónimo Hernández.*— (Sevilla, 1981) p. 61). En 1572 fue fiador, con Miguel Adán, de la sillería de coro que la Parroquia de San Marcos encargó a Juan de Oviedo (C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés.* p. 220). En el año de 1586, tras su muerte, entre las obras que su viuda traspasó a Andrés de Ocampo, se mencionaba un retablo de arquitectura y escultura para una ermita de la ciudad, cuyo nombre y emplazamiento no se mencionan (C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández.*... p. 260-261).
- (8) Antonio de arfián y Jerónimo Hernández colaboraron en , al menos, cuatro trabajos sevillanos, ya desaparecidos: el Tabernáculo de la virgen de la Estrella, en el trancoro de la Catedral de Sevilla. El autor del proyecto fue Hernán Ruíz; en 1569 se daba el finiquito. (C. López Martínez: *El arquitecto Hernán Ruíz II.*— (Sevilla, 1949) p.p. 54-55, citado por J. Palomero Páramo: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629).*— (Sevilla, 1983) p. 267). El retablo para la Virgen del rosario, para el Convento de la Madre de Dios, en 1570. (C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández.*... p.p. 218-220). El retablo de San Antonio de Padua, para el claustro del convento de San Francisco, en 1577 (C. López Martínez: *op. cit.* p. 280). El retablo mayor del convento de San Leandro, en 1582 (C. López Martínez: *op. cit.* p.p. 209;239;242-244;252; 255 y 258).
- (9) "Alonso de Arfián, desde 23 de enero hasta 4 de julio (1599) dándosele 191 ducados a cuatro cada día y de comer pitanza del convento y desde 6 de marzo hasta San Juan y costó en oro y otros colores para los retablos 603 ducados costando el millar de los paneles de oro en Sevilla 80 ducados". "Cristóbal Redondo, dorador, que durante 25 días ayudó a Alonso de Arfián a dorar los retablos de Santa María y San Juan. Ganó 3 ducados y de comer". "Alonso de Arfián, diole un mal y se fué malo y se remató su cuenta en 339 maravedises que se le acabó de pagar todo lo que trabajó, ganó poco más de 60 ducados. Dejó acabado el retablo de Nuestra Señora y gran parte del de San Juan". "Bautista, pintor, desde 15 de noviembre hasta 17 de octubre... 208 ducados a cuenta del retablo de San Juan y 43 maravedises de oro y otros colores para el retablo y las medallas". "Baptista, dorador, en 5 de marzo (1600) pagué 22 ducados que se le debían... que se le acabó de pagar los 50 ducados que se le dieron por lo que hizo a destajo en el retablo de San Juan". Archivo Histórico Nacional. Libro de Cuentas de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera. Libro 1923, años de 1599 y 1600; fols. 30 y ss.
- (10) En Jerez existe un reservorio de esta tipología en la Parroquia de San Mateo, cuyo ábside se cerró durante la segunda mitad del siglo XVI. Este reservorio queda oculto bajo el actual retablo del siglo XVIII.
- (11) Manuel Estévez: *San Miguel, joya jerezana.*— "Revista del Ateneo Jerezano", (Jerez, 1933) y *Documentos para la historia del arte de Jerez.*— "Revista del ateneo Jerezano" (Jerez, 1933), José Hernández Díaz: *El retablo mayor de San Miguel.*— "Revista del Ateneo Jerezano" (Jerez, 1933) y *Juan Martínez Montañés.*— (Madrid, 1949). Heliodoro Sancho Corbacho: *Documentos para la historia del arte en Andalucía.*— T. III (Sevilla, 1931). Fernando Jiménez Placer y Suárez: *Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez.*— "Archivo Español de arte", T. XIV, 1940-1941. Esperanza de los Ríos Martínez: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo.*— Diputación de Cádiz (En prensa).

- (12) Alfredo Morales y Juan Miguel Serrera: *Aportaciones a la obra de Jerónimo Hernández*.— "A.E.A.", T. LIV, p.p. 405-426 (p. 406).
- (13) *Ibidem*.
- (14) Las medidas de estas puertas son de 1,67 por 0,86. Cada relieve mide 0,53 por 0,30. (*Ibidem*).
- (15) Sus medidas son de 1,86 por 1,08. Cada registro mide 36 por 59. Al ser algo más pequeñas que el hueco que cubren se les han añadido sendas piezas de madera en sus extremos para acoplarlas. Los registros de pintura tienen estas mismas medidas.
- (16) La distribución de los registros en aspa es poco usual, siendo lo normal el emparejamiento de motivos ornamentales cabe, pues, plantear la posibilidad de una alteración de su primitiva distribución al sufrir el traslado de su actual emplazamiento.
- (17) "La esfinge, como la arpía, la sirena y la figura vegetalizada, nace del sentido de lo monstruoso, de la creencia de una infinita posibilidad combinatoria entre los seres (...) aparece antes de 1480, fecha a la que se hace remontar el descubrimiento de los grutescos de la domus aurea." (Luciana Müller Profumo: *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*.— (Madrid, 1985) p. 136.
- (18) "El poema de Ovidio, "Las Metamorfosis", nos proporciona una nueva configuración de la relación entre los grutescos y la concepción de la naturaleza como eterno devenir (...) pueden ser puestos en relación con las unidades iconográficas "grutescos" (...) la mujer vegetalizada, la sirena foliácea se reclaman del mito de Dafne (1559)" (L. Müller Profumo, *op. cit.* p. 149).
- (19) Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos: *Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre el Manierismo y el Barroco*.— "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte" (Granada, 1973) p. 557. Julius von Schlosser: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento*.— (Madrid, 1988) p.p. 101-103.
- (20) J. L. Morales y Marín: *Diccionario de Iconología y Simbología*.— (Madrid, 1984) p. 274.
- (21) "Es el color de la sangre, de la pasión y del sentimiento, teniendo origen solar (...) sufrimiento, sublimación y amor" (J. L. Morales y Marín, *op. cit.* p. 100).
- (22) Hacia 1530 se daba un tipo de roleo grueso del que emergían personajes humanos de extremidades inferiores fitomórficas. Una obra de Agostino Veneziano, impresa en 1530 presenta dos rosetas simétricas de las cuales surgen, en este caso, dos jarras en lugar de personajes humanos sin embargo, las formas vegetales guardan gran semejanza con las que estudiamos (Rudolf Berliner: *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*.— (Madrid, 1928) Atlas I, lám. 43 (I))
- (23) Cornelis Floris grabó en 1564 una serie de tarjas con clavos semejantes a las que estudiamos, que son, sin embargo, más simplificadas (R. Berliner, *op. cit.* lám. 196) (A. R. Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.* p. 554).
- (24) Hans Vredeman de Vries grabó hacia 1560 una serie de motivos ornamentales de gran delicadeza, combinando flores, frutas y elementos geométricos abstractos de cierta semejanza con las bandas laterales de estas puertas (R. Berliner, *op. cit.* lám. 168).
- (25) Pirro Ligorio: *Libro della Antichità*.— Inédito en la biblioteca Real de Turín, fol. 152, citado por L. Müller Profumo, *op. cit.* p.p. 144-145.
- (26) A. R. Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.* p. 555.
- (27) Una de ellas se corresponde con la marca de imprenta de Domingo Portinari, impresa en Zaragoza en 1579 y la otra, inserta en una orla geométrica, con una obra de Pedro Salazar, impresa en Granada el mismo año. (Blanca García Vega: *El grabado del libro español, siglos XV-XVI y XVII*.— (Valladolid, 1984) p. 286, figs. 262 y 264.

PARECERES Y APRECIOS EN LA SEVILLA DEL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVII

Fernando CRUZ ISIDORO

Aspecto interesante, cuando no fundamental, para el conocimiento de la arquitectura civil sevillana en el siglo XVII, es la actividad de los maestros alarifes, que con sus pareceres y aprecio de casas, nos han dejado magníficas descripciones de las dimensiones, distribución y calidades de las mismas.

Ese fue el caso del arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete —cuya biografía y obra hemos estudiado en nuestro reciente Trabajo de Investigación o Tesina de Licenciatura (1)—, que aparte de su labor como tracista y constructor al frente de las Maestrías Mayores de la Catedral, Arzobispado, Municipio y Lonja, que permiten catalogarle como uno de los más destacados de la centuria décimo-séptima (2), desempeñó funciones como maestro alarife de albañilería de la Catedral, ocupándose en múltiples apeamientos de casas y heredades de las posesiones de la Santa Iglesia, cargo complementario que ejerció desde su llegada a esta institución en enero de 1625 (3), hasta su jubilación como maestro mayor de la Catedral en octubre de 1664 (4).

Este oficio lo desempeñó conjuntamente con un maestro alarife carpintero, que a sus órdenes, y bajo la mirada atenta de un escribano público que daba fe de la veracidad de su actuación, medían y describían con pulcra exactitud y rigor casi automático, que a veces llega a ser exasperante, la planta, alzados, cubiertas y materiales de la vivienda, o las dimensiones de un solar, o huerta (siendo acompañado en este último caso por un "medidor de tierras" especializado (5)).

Generalmente, eran requeridos por los señores visitantes de casas cuando el inmueble quedaba vacío, casi siempre por muerte del arrendatario que la había tomado, o por insolvencia de éste, con lo que se actua-

lizaba la memoria de calidades del edificio y los reparos que eran necesarios para su mantenimiento, elementos todos ellos a tener en cuenta a la hora de un nuevo alquiler (6). Otras veces era el propio inquilino el que solicitaba a la Catedral la presencia de los alarifes para que emitiesen juicio sobre unas reformas realizadas, ya fuera por obligación de una cláusula del contrato, o por iniciativa propia, con la mejora que suponía de la propiedad, esperando quedase esto reflejado en una ayuda monetaria o reducción de la renta.

De la importancia que el oficio de alarife gozaba en la época, podemos hacernos una idea bastante clara por el hecho de que sus funciones y deberes quedaron perfectamente tipificados de forma temprana en las Ordenanzas Gremiales de Sevilla de 1632, que recogen en su capítulo II, "De lo que pertenesce fazer a los alarifes, por razon de su oficio" (7); o que tan sólo un año más tarde, el tratadista Diego López de Arenas, en su "Breve compendio de la carpintería de lo blanco", verdadero manual para el artista de la centuria, dedicase un apartado completo a "Tratado de alarifes" (8), en donde de forma dialogada y amena, desarrolla ejemplos de su actuación, que complementa con los necesarios y arduos conocimientos geométricos para su puesta en práctica: "L — Yo ha que abogo en la Real Audiencia de Sevilla avra treinta años, y todo este tiempo he venido con deseo de saber bien que cosas sean alarifes, aunque no lo ignoro, por lo menos no conozco los que lo son, y yo tengo al presente en mi estudio alguna dozena de pleitos, y en todos ellos entran los Alarifes, y assi gustaria que vuestra merced me diga el modo que se tiene en los aprecio,..." (9).

Aspecto este último bastante interesante, ya que pone de evidencia cómo su actuación era comprometida, y muchas veces objeto de

litigio, si se tiene en cuenta que la propiedad inmueble era un pilar básico de la economía de la época, de la que la institución religiosa, y la Catedral en concreto, acaparaba buena parte (10); hasta el punto que el cabildo Catedral ordenó a su maestro mayor Pedro Sánchez Falconete, el 4 de febrero de 1639, se abstuviera de dar sus pareceres por escrito a las partes implicadas, a excepción de los señores visitadores y diputados, asunto que le trasladó el secretario al día siguiente, sábado 5, "le notifique el dicho auto a Pedro Falconete y respondo que esta presto de guardarla y que si pareciere en algun tiempo dar por escrito parecer a las partes se sujetava a la pena que el cavildo le quisiere imponer." (11)

Otro dato que revela la buena aceptación del término alarife, lo tenemos en que era título que nuestro arquitecto normalmente utilizaba, junto a los de maestro mayor, maestro superintendente de obras o maestro de fábricas, y que la Catedral solía dárselo usualmente a los siguientes maestros mayores que ocuparon dicha plaza en el último tercio del siglo XVII.

Como quedó dicho con anterioridad, Falconete contó en esta tarea con la colaboración de una serie de maestros carpinteros, que fueron los siguientes: Francisco López, 1620-28 (12); Alonso de Cuéllar, 1629-46 (13); Juan Moreno, 1646-49 (14); Francisco Hidalgo, 1649-51 (15); Juan Ramírez, 1651-54 (16); Francisco del Valle, 1655 (17); Diego Pinto, 1656 (18) y Francisco Ortega, 1657-63 (19).

Para sustituirlo en sus ausencias por enfermedad, el cabildo Catedral nombró para las visitas el 9 de julio de 1649, al arquitecto Juan de Segarra (20), y posteriormente, en esta misma función, el 29 de octubre de 1657, al maestro albañil Pedro López del Valle,

futuro maestro mayor de la ciudad (21).

Económicamente, la profesión no estaba muy bien retribuida en esta institución, pero para Falconete era una ayuda complementaria a su sueldo como arquitecto de la misma; su cuantía, variable, era determinada por el número de pareceres y días utilizados en los mismos, en razón de "los derechos de apeamientos y visitas que hizieron en las posesiones de fabrica"; que le eran librados en tres tercios a lo largo del año, dinero que cobraba conjuntamente con el carpintero de turno, y aun cuando no se expresa el tanto por ciento de cada uno, parece desprenderse de la documentación, que sería "mitad y mitad" (22).

De su actividad como alarife he logrado recoger 42 apeamientos, la mayoría de viviendas del tipo de "par de casas", es decir, edificios de dos plantas unifamiliar, la más generalizada, pero también de casas principales o palacios, almacenes, bodegas, tiendas y solares (23).

La mecánica del parecer es siempre la misma: sobre papel generalmente timbrado y fechado, se reseñan primeramente una serie de datos de carácter burocrático, indicándose la ciudad, día, mes y año, los nombres de los señores visitadores de casas de la Catedral que solicitan el aprecio, el escribano que da fe, los alarifes que intervienen, el propietario de la casa (en los casos que comentamos, la Catedral, ya fuese de la fábrica, del "dean y cabildo", o de institución representada por ésta), la causa del apeo, los inquilinos, y la localización exacta de la vivienda (collación, calle, número, linderos y sus propietarios conocidos).

A continuación se desarrolla la relación de los maestros alarifes, apuntando cómo las medidas se han realizado legalmente con una

"vara de medir sellada" (vara castellana equivalente a 0,835 m.); iniciándose la visita describiendo la fachada o "delantera", expresando su longitud, número de plantas, existencia de ventanas (su tamaño y rejas), balcones, tipología de la puerta, etc. Inmediatamente pasan al interior, midiendo con minuciosidad el largo y ancho de las dependencias, indicando si eran de un solo piso o si estaban dobladas dos o más veces; el tipo de cubiertas que poseen (tejado o azotea, con el número de vigas, generalmente de castaño o pino, su morfología "alfarjía y ladrillo por tabla", de "cuartos, sintas y tablas", de "tijera cabio costanera y caña", etc.); los soportes sobre las que cargan (pies derechos, normalmente pino, pilarotes de hierro, o columnas de mármol "con sus guarniciones y sus danzas de arcos"); la calidad de las puertas (de "escalera entablada con todo lo que le pertenece tener", "clavazidas", "de red", etc.); el formato de las ventanas y rejas; para finalizar con la pavimentación (ladrillo revocado, de canto, suelo terrizo, de hormigón, empedrado de ripios, olambrado, etc.)

Si nos detenemos brevemente en las principales estancias, vemos en primer lugar, como la "casa puerta", en los edificios notables, constituye un apeadero o zaguán, a veces hay varios, cubierto o al raso, al que abren salas de

servicio como caballerizas, mientras que en las más modestas, constituye la parte central del inmueble, al que comunican las salas accesorias, y donde solía disponerse la escalera de albañilería o madera para subir a los altos, guardando a veces en la parte inferior "la secreta" o letrina (mientras que en otras ésta se halla junto a la puerta de entrada, en el corral, etc.). Desde este espacio se pasaba al resto de las piezas: tránsito, patio que organiza la vivienda, salas, que dependiendo de la categoría del edificio, variaban en número, constituyendo en los más acomodados, verdaderos laberintos de pasillos y estancias, indicándose siempre de forma clara en la dinámica del apeo, cuando se volvía a la sala de la que se había partido, destacando en su descripción, por su finalidad específica, la cocina (en donde solía haber un "fogal", chimenea, sumidero, etc.), la despensa, el lavadero (con pozo, estanquillo, lebrillo, sumidero, etc.), el patio o patios (a veces porticado con corredores en varios de sus frentes, y centralizado por una fuente con taza, o un sumidero), el jardín...

Para ilustrar el comentario anterior, sirva de ejemplo el parecer que se inserta en el apéndice documental, de unas casas principales en la calle del Agua, fechado el 17 de junio de 1655.

NOTAS

- (1) Este trabajo lleva por título "El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete", leído en abril de 1990, en la sección de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Hispalense. Con el mismo título y resumido, ha tenido a bien el Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, el publicarlo en la colección "Arte Hispalense", encontrándose actualmente en prensa.
- (2) Para mayor conocimiento de su actividad me remito a la anterior publicación en prensa.
- (3) Su nombramiento se produjo en el cabildo del 24 de enero de 1625. Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante A.C.S.), Actas Capitulares (en adelante Ac. Cap.), 1624-25, nº 52, fol. 68 vto.
- (4) FALCON MARQUEZ, Teodoro: "La ca-

- pilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*". Sevilla, 1977, pág. 47. Cabildo del 1 de octubre de 1664. A.C.S. Ac. Cap. 1663-64, nº 62, fol. 86 vto.; Salarios (en adelante Sal.) 1655-74, nº 331, fol. 109.
- (5) En varias ocasiones Francisco de Codina. A.C.S. Mayordomía de Fábrica (en adelante Mayor. Fab.) 1648, nº 160, fol. 14, libramiento (en adelante lib.) 133; idem. 1652, nº 164, fol. 5, lib. 32.
- (6) En el cabildo del 15 de enero de 1633 se pusieron unas casas en cabeza de Luis Ximenez de Xareca y su mujer, D^a Gregoria de la Cuadra, con obligación de gastar en reparos "mil ducados conforme la planta y parecer de Pedro Sánchez Falconete dentro de seis meses de hecha la scriptura". A.C.S. Mesa Capitular 1494 (XXI) fol. 408. (Se transcribe en el apéndice documental).
- (7) FALCON MARQUEZ, Teodoro: *"El aparejador en la historia de la arquitectura"*. Sevilla, 1981, pág. 13-14.
- (8) En sus capítulos XXII al XXVII.
- (9) Idem. pág. 70.
- (10) DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: *"Orto y ocaso de Sevilla"*. Sevilla, 1981, pág. 89. *"La Sevilla del siglo XVII"*. Sevilla, 1986, págs. 40-41.
- (11) A.C.S., Ac. Cap. 1635-40, nº 56, fol. 138 y 138 vto.
- (12) A.C.S., Sal. 1618-25, nº 326, fol. 7 vto.; Mayor. Fab. nº 137 al 142.
- (13) A.C.S., Sal. 1627-34, nº 328, fol. 7 vto.; 1635-47, nº 329, fol. 8; Mayor. Fab. nº 143 al 158.
- (14) A.C.S., Ac. Cap. 1643-46, nº 59, fol. 20; Sal. 1648-54, nº 330, fol. 7; Mayor. Fab. 1649, nº 161, fol. 1 vto. lib. 6; Idem. nº 158 al 161.
- (15) A.C.S., Ac. Cap. 1649-50, nº 60, fol. 82; Mayor. Fab. nº 162 al 165.
- (16) A.C.S., Ac. Cap. 1651-52, nº 61, fol. 64 vto.; Mayor. Fab. nº 166.
- (17) A.C.S., Mayor. Fab. nº 167.
- (18) Idem.
- (19) A.C.S., Ac. Cap. 1657-58, nº 64, fol. 34; Mayor. Fab. nº 169 al 174.
- (20) A.C.S., Ac. Cap. 1649-50, nº 60, fol. 85.
- (21) A.C.S., Ac. Cap. 1657-58, nº 64, fol. 58 vto. y 59.
- (22) Relación de los maravedises (mrs.) cobrados en cada año conjuntamente con el maestro carpintero.
 -1625: 3.400 mrs. A.C.S., Mayor. Fab. 1624, lib. 335; Idem. 1625, lib. 60.
 -1626: 14.484 mrs. Idem. 1625, lib. 132 y 220; Idem. 1627, lib. 10.
 -1627: 7.582 mrs. Idem. 1627, lib. 98 y 251; Idem. 1628, lib. 14.
 -1628: 11.628 mrs. Idem. 1628, lib. 198 y 266; Idem. 1.629, lib. 23.
 -1629: 4.080 mrs. Idem. 1629, lib. 103 y 278.
 -1630: 3.366 mrs. Idem 1630, lib. 41, 71 y 106.
 -1631: 8.636 mrs. Idem. 1631, lib. 32, 99 y 146.
 -1633: 5.032 mrs. Idem. 1633, lib. 54, 104 y 169.
 -1635: 2.516 mrs. Idem. 1635, lib. 103 y 186.
 -1636: 476 mrs. Idem 1636, lib. 48.
 -1638: 2.720 mrs. Idem. 1638, lib. 24, 56 y 148.
 -1639: 5.196 mrs. Idem. 1639, lib. 32, 87 y 225.
 -1640: 1.632 mrs. Idem. 1640, lib. 43 y 139.
 -1641: 1.802 mrs. Idem. 1641, lib. 8, 30 y 106.
 -1642: 2.108 mrs. Idem. 1642, lib. 32, 71 y 124.
 -1643: 1.394 mrs. Idem. 1643, lib. 112, 180 y 225.
 -1644: 2.380 mrs. Idem. 1644, lib. 53, 98 y 190.
 -1645: 3.468 mrs. Idem. 1645, lib. 72, 177; Idem. 1646, lib. 14.
 -1646: 4.804 mrs. Idem. 1646, lib. 128, 191 y 271.
 -1647: 2.958 mrs. Idem. 1646, lib. 351; Idem. 1647, lib. 61 y 108.
 -1648: 3.264 mrs. Idem. 1647, lib. 169; Idem. 1648, lib. 50 y 123.
 -1649: 5.449 mrs. Idem. 1650, lib. 8, 52 y 55.
 -1650: 6.698 mrs. Idem. 1650, lib. 155; Idem. 1652, lib. 1.

- 1651: 4.774 mrs. Idem. 1651, lib. 32; Idem. 1652, lib. 35, 98 y 100.
- 1652: 3.130 mrs. Idem. 1652, lib. 249.
- 1653: 3.387 mrs. Idem. 1653, lib. 57, 121 y 186.
- 1654: 3.672 mrs. Idem. 1654, lib. 36 y 142.
- 1655: 5.984 mrs. Idem. 1655, lib. 24, 59 y 117.
- 1656: 680 mrs. Idem. 1656, lib. 69.
- 1657: 4.220 mrs. Idem. 1657, lib. 69, 156 y 216.
- 1659: 2.590 mrs. Idem. 1659, lib. 25 y 98.
- 1660: 4.220 mrs. Idem. 1660, lib. 39, 125 y 175.
- 1661: 3.978 mrs. Idem. 1661, lib. 57 y 103.
- 1662: 2.166 mrs. Idem. 1662, lib. 24, 65 y 111.
- 1663: 1.258 mrs. Idem. 1663, lib. 22, 85 y 147.
- 1664: 2.686 mrs. Idem. 1664, lib. 124 y 167.

(23) Relación de estos apeamientos:

- Sevilla, 2-VII-1625, ante el escribano Dionisio Riquelme: de unas casas principales en la collación de Santa Cruz que vacaron por muerte del canónigo y arcediano de Sevilla, D. Félix de Guzmán. A.C.S. Fondo Histórico General, caja 105, nº 12.
- Sevilla, 28-VII-1625 ante el escribano Dionisio Riquelme: de unas casas bodegas en la calle del Vino en la collación de San Pedro por desistimiento de D^a Mariana Eugenia de Vergara. Idem. caja 144, nº 42.
- Sevilla, 11-II-1628 ante el escribano Dionisio Riquelme: de unas casas en la collación de Santa Cruz a las espaldas del postigo de las descalzas que vacaron por muerte del racionero de la Catedral, Francisco Gil de la Mota. Idem. caja 105, nº 12.
- Sevilla, 27-II-1628 ante el escribano Dionisio Riquelme: de unas casas de la heredad que llaman del Prior en la villa de la Algaba y de las tierras de la misma en el término de Salteras que la tienen de por vida D. Francisco de Torres Correa y su mujer. Idem. caja 115, nº 28.
- Sevilla, 13-IV-1628 ante el escribano Dionisio Riquelme: de unas casas en la Carretería, en la calleja angosta del Pesca-

do salado que sale al mesón del Cristo que la tiene por vida D. Juan de Agüero y que dejó. Idem. caja 81, nº 2.

- Sevilla, 25-I-1629 ante Dionisio Riquelme: de unas casas en la collación de Santiago el Viejo, en la calleja que atraviesa para el Hospital del Cardenal, que vacó por muerte. Idem. caja 105, nº 5.
- Sevilla, 8-V-1630 ante Dionisio Riquelme: de unas casas en la plazuela de Santo Tomás por dejación de Bartolomé Asencio. Idem. caja 62, nº 15.
- Sevilla, 19-II-1632 ante Dionisio Riquelme: de unas casas en la Barreruela, enfrente del colegio de Maese Rodrigo que tiene Antonio Galarsa y su mujer Ana Ramírez. Idem. caja 62, nº 24.
- Sevilla, 8-VII-1632 ante Dionisio Riquelme: de unas casas en la collación de San "Elizondo" por dejación de Andrés Martín Ortiz y su mujer. Idem. caja 69, nº 1.
- Sevilla, 10-VI-1633 ante Dionisio Riquelme: de unas casas en la collación de San Isidoro, que se quitó a Lázaro Jerónimo. Idem. caja 105, nº 8.
- Sevilla, 27-VIII-1636 ante Francisco Zerrato: de unas casas en la calle Placentines que se quitaron por ausencia. Idem. caja 112, nº 2.
- Sevilla, 14-X-1636 ante Francisco Zerrato: de unas casas en la collación de la Catedral, en la plazuela de Sto. Tomás que tiene Domingo de Herrera. Idem. caja 62, nº 15.
- La Algaba, 7-V-1637: de unas casas y tierras en esta villa que vacaron por muerte de Francisco de Torres Correa. Idem. caja 115, nº 28.
- Sevilla, 6-XII-1638 ante Francisco Zerrato: de unas casas que vacaron por muerte de Domingo de Herrera y su mujer. Idem. caja 62, nº 15.
- Sevilla, 24-XI-1639 ante Francisco Zerrato: de unas casas en las Gradas que se quitaron a D. Pedro de Vilches. Idem. caja 114, nº 36.
- Sevilla, 14-II-1641 ante Francisco Zerrato: de unas casas en la calle de las Cruces que vacaron por muerte de Juan Montero. Idem. caja 112 nº 17.
- Sevilla, 16-V-1641 ante Francisco Zerrato: de unas casas en la collación de Santa Cruz que la tuvo el racionero D. Juan de Rosa-

- les. Idem. caja 105, nº 12.
- Sevilla, 3-IX-1642 ante Francisco Zerrato: de una casa almacén en la calle del Pescado que se quitaron a Francisco de Medina. Idem. caja 81, nº 2.
- Sevilla, 3-IX-1642 ante Francisco Zerrato: de unas casas almacén en la calle del Pescado que se quitaron a Diego Vicente. Idem. caja 81, nº 2.
- Sevilla, 25-II-1643 ante Francisco Zerrato: de unas casas que hacen esquina a la calleja que va al Buen Suceso que se quitaron a Luisa de Arnón. Idem. caja 114, nº 42.
- Sevilla, 16-VII-1644 ante Francisco Zerrato: de unas casas en la calle Sierpes que vacaron por muerte de Diego de Vargas. Idem. caja 105, nº 13.
- Sevilla, 26-VIII-1649 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas en la calle Sierpes nº 14 por muerte de D^a Luisa de Godoy. Idem. caja 105, nº 13.
- Sevilla, 26-VIII-1649 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas en la plazuela de los Talabarteros nº 4 por muerte de Antonio Rs^o y su mujer. Idem. caja 105, nº 6.
- Sevilla, 19-VIII-1649 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas en la calle Sierpes nº 12 por muerte de D^a Luisa de Godoy. Idem. caja 105, nº 13.
- Sevilla, 16-X-1649 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas principales en la calle de Marmolejos por muerte de Francisco de Antúnez. Idem. caja 62, nº 23.
- Sevilla, 27-XI-1649 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas en el Postigo del Aceite nº 1 por muerte de Claudio de León. Idem. caja 102, nº 23.
- Sevilla, 19-II-1650 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas en lo alto de la Costanilla nº 5 por muerte de Domingo de la Lossa. Idem. caja 112, nº 5.
- Sevilla, 2-VIII-1650 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas en la Alfalfa nº 11 por muerte de Antonio Moreno Velázquez. Idem. caja 105, nº 9.
- Sevilla, 2-I-1651 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas almacén en la calle del Pescado nº 19 por muerte de Francisco de Soto y su mujer. Idem. caja 81, nº 2.
- Sevilla, 2-I-1651 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas almacén en la calle del Pescado por muerte de Pedro de Ortega. Idem. caja 81, nº 2.
- Sevilla, 2-I-1651 ante Buenaventura Zerrato: de una vivienda en el Dormitorio de San Pablo nº 20 por muerte de Manuel Fernández. Idem. caja 62, nº 17.
- Sevilla, 2-I-1651 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas junto al mesón del Cristo, en la Carretería nº 20 por muerte de D^a Clara María. Idem. caja 81, nº 2.
- Sevilla, 2-I-1651 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas almacén en la calle del Pescado por muerte de Pedro de Ortega. Idem. caja 81, nº 2.
- Sevilla, 2-I-1651 ante Buenaventura Zerrato: de unas casas a la salida de la "Ollería": nº 1 por muerte de Juan Solís y su mujer. Idem. caja 59, nº 6.
- Sevilla, 17-VI-1655 ante Benito de Espinosa: de unas casas en la calle del Agua a nombre de D^a Juliana Sarmiento. Idem. caja 71, nº 27.
- Sevilla, 14-XI-1655 ante Benito de Espinosa: de unas casas en la calle de Lagartera, fuera de la puerta del Arenal que las tenía D^a Micaela de Prado. Idem. caja 69, nº 7.
- Sevilla, 30-VI-1656 ante Benito de Espinosa: de unas casas junto al arquillo que va a la puerta de Jerez, junto a la casa de la Moneda por muerte del canónigo Francisco de Barrientos. Idem. caja 80, nº 25.
- Sevilla, 5-VIII-1656 ante Benito de Espinosa: de unas casas en la calle de las Sierpes por ausencia de Francisco de León. Idem. caja 105, nº 13.
- Sevilla, 11-X-1663 ante Diego de Villarroel: de unas casas almacenes fuera de la puerta del Arenal yendo al mesón del Cristo por muerte de Francisco de Gotto y su mujer. Idem. caja 81, nº 2.
- Sevilla, 15-I-1664 ante Diego de Villarroel: de unas casas linderas a las murallas yendo a la Carnicería por muerte de Juan Bautista de León. Idem. caja 102, nº 23.
- Sevilla, 15-I-1664 ante Diego de Villarroel: de un solar que está fuera de la puerta del Arenal yendo al mesón del Cristo. Idem. Caja 81, nº 2.

APENDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1

1625. Enero, 24. Sevilla.
NOMBRAMIENTO DE
PEDRO SANCHEZ FALCONETE
COMO ALARIFE DE LA CATEDRAL.
A.C.S., Ac. Cap. 1624-25, nº 52, fol. 68 vto.

"En viernes 24 de enero de 1625 presidiendo el señor licenciado Francisco de Monsalve dean y canonigo.

.....

Este dia nombro el cabildo a Pedro de Falconete por maestro alarife de sus posesiones en la forma y con las obligaciones que Esteban Sanchez Falconete su padre lo servia a quien por su vejez y enfermedades se ha excusado deste cuidado y por la voluntad del cabildo".

Documento nº 2

1633. Enero, 15. Sevilla.
CLAUSULA AÑADIDA A UN
CONTRATO DE ALQUILER POR
PARECER DE FALCONETE.
A.C.S., Mesa Capitular 1494 (21) fol. 408.

"El cabildo por su auto capitular de 15 de enero de 1633 pusieron estas cassas en cabeça de Luis Ximenez de Xareca por su vida y la de doña Gregoria de la Quadra su muger en precio cada un año de treinta y dos mil maravedises y gallinas con obligacion de gastar en las cosas y reparos de las dichas cassas 1000 ducados conforme la planta y parecer de Pedro Sanchez Falconete dentro de seis meses de hecha la scriptura y con renunciacion dellas y de la demas cantidad se gastaron en estas dichas cassas como mas largamente con esta por la scriptura que en razon de todo la hiciera los señores contador y los dichos se obligo a pagar la renta el dicho que fue antes Alonso de Alarcon escribano publico de Sevilla en 10 de marzo de 1633 años y corre el pagar la renta desde el dicho 15 de henero de 1633 años monta de rata..."

Documento nº 3

1649. Julio, 9. Sevilla.
NOMBRAMIENTO DE
SUSTITUTO DE FALCONETE.
A.C.S., Ac. Cap. 1649-50, nº 60, fol. 85

"Este dia mando el cabildo que Pedro Sanchez Falconete alarife vaia a las visitas de casas quando lo señores visitadores le mandasen y si no fuese llamado y citado vaia en su lugar Juan de Segarra".

Documento nº 4.

1657. Octubre, 29. Sevilla.
NOMBRAMIENTO DE
SUSTITUTO DE FALCONETE.
A.C.S., Ac. Cap. 1657-58, nº 64,
fol. 58 vto. y 59.

"Este dia nombro el cabildo a Pedro del Valle maestro albañil para que supla ausencias y enfermedades del maestro maior Falconete en la visita de heredades".

Documento nº 5

1649. Febrero, 20. Sevilla.
LIBRAMIENTO
POR DERECHO DE ALARIFE.
A.C.S., Mayor. Fab. 1648, nº 160, fol. 13, lib. 123.

"Item mill y ciento y noventa maravedises que por librança de contaduria de 20 de febrero de 1649 pago a Pedro Sanchez Falconete maestro mayor de obras desta Santa Iglesia y Juan Moreno alarifes desta Santa Iglesia por las visitas y apeamientos que hicieron en las posesiones de la fabrica el tercio postrero de fin de diciembre de 1648".

1655. Junio, 17. Sevilla.

APEAMIENTO RUBRICADO DE
PEDRO SANCHEZ FALCONETE.

A.C.S., Fondo Histórico General, caja 71, nº 27.

"En la ciudad de Sevilla en diez y siete días del mes de junio de mill y seiscientos y cinquenta y cinco años por mandado de los señores don Antonio de la Farja canonigo y del señor don Fernando de Miranda racionero y prebendados que son de la Santa Yglesia desta dicha ciudad como bissetadores que son de las posesiones de la Santa Yglesia por ante mi Benito de Espinossa scrivano de su magestad y de las dichas visitas Pedro Sanchez Falconete maestro mayor de las obras de esta ciudad y Francisco del Balle maestro carpintero alarifes que son de la Santa Yglesia fueron a medir y apear unas cassas que son en la collazion de Santa Cruz en la calle del Agua cuia propiedad de mas son de la fabrica de la Santa Yglesia a nombre de doña Juliana Sarmiento viuda de Francisco Hurtado scrivano publico que fue de esta dicha ciudad y estando en estas cassas los dichos alarifes las midieron con una bara de medir sellada en la forma que sera declarado para que de todo ello se ponga un traslado en la escritura de obligazion de las personas a quien se dieren nuebamente de por bida para que en todo tiempo an destar obligados a que daran buena quenta dellas cada que se les pida y en fin del dicho arrendamiento lindan por la calle que esta frente de la cassa del agua que va a el muro y por la otra por la calle que ba a la calle del ataud y con casas del combento de la merced por la calle que ba a el muro y por la calle que ba al ataud lindan con cassas de la fabrica de esta santa Yglesia.

-Midiose la delantera de estas cassas desde la esquina hasta la cassa referida que tubo de largo veinte y tres baras = tiene esta delantera quatro rejas dos altas y dos bajas tiene sus puertas de escalera entablada con lo que le perteneze tener = entrose a la cassa puerta que tubo de largo quatro baras y de ancho quatro baras menos sesma esta doblado tejado por cobertura sobre cinco bigas alfajias y ladrillo por tabla el suelo empedrado de

tripios y sobre mano derecha esta un pozo de albañeria = de aqui se entro a la cavalleriza con su rred de madera que tubo de largo quatro baras menos sesma y de ancho tres y media doblada tejado por cobertura sobre cinco bigas y sus tablas el suelo empedrado de tripios tiene su pesebrera de madera y encima su entresuelo = de aqui se entro por la puerta de enmedio de estas cassas con su postigo con lo que le perteneze tener a el primero corredor que tubo de largo onze baras y de ancho tres baras esta doblado tejado por cobertura sobre doze bigas alfajias y ladrillo por tabla el suelo solado de junto carga este corredor sobre tres columnas de marmol con sus guarniciones y planchas y en la testera de mano derecha esta la escalera de mano derecha de albañeria con un passamano las mesas de madera y los balaustres de hierro = de aqui se entro a una sala que esta en este dicho corredor que frissa con la calle con sus puertas con lo que le perteneze tener que tubo de largo catorce baras y de ancho quatro baras y quarta esta doblado azotea por cobertura sobre diez y nueve bigas y tablas el suelo solado de rebocado divide esta pieça un atajo con su puerta y la mitad rreferida de la medida tiene de ancho tres baras y quarta = de aqui se salio a el dicho corredor y se entro en el otro que tiene frente de la puerta de enmedio que tubo de largo quatro baras y quarta y de ancho tres baras menos sesma doblado tejado por cobertura sobre siete bigas y tablas y una plancha que los rrezibe y el suelo solado de junto = de aqui se entro a una despensa que esta junto a la puerta de enmedio con su puerta con lo que le perteneze tener que tubo de largo tres baras y media en quadro doblado tejado por cobertura sobre seis bigas y ladrillo por tablas el suelo empedrado de tripios = de aqui se salio a el dicho corredor y se entro en una sala que esta linde de la despensa con sus puertas con lo que le perteneze tener que tubo de largo quatro baras y de ancho tres baras y media doblado tejado por cobertura sobre seis bigas y tablas esta solado de ladrillo de junto = de aqui se salio a el patio de estas cassas que tubo de largo seis baras y quarta y seis menos tercia de ancho el suelo solado de junto y enmedio el sumidero = de aqui se entro a una sala que esta en la testera de el patio con ventanas a el

con sus puertas con lo que les pertenece tener que tubo de largo nueve baras menos quarta y tres y sesma de ancho esta doblada tejado por cobertura sobre diez bigas alfajia y ladrillo por tablas el suelo solado de junto digo rebocado = de aqui se entro por un postigo a una rrecamara que tubo de largo cinco baras y media y de ancho quatro baras esta doblado tejado por cobertura sobre diez bigas y tablas el suelo solado de rebocado = de aqui se salio de a dicha sala y se entro por una puerta a un patio donde esta una parra que tubo de largo cinco baras en quadro el suelo solado de rrebocado con una puerta que sale de la rrecamara referida a este patio = de aqui se entro a el tercero patio que tubo de largo seis baras y de ancho quatro baras y quarta con unos andenes a la redonda solado de rrebocado tiene un postigo que sale a la calle de la pimienta y tiene la rrecamara rreferida una bentana a esta parte y cubre por la parte de el patio prinzipal la entrada de este quarto bajo un corredor boladizo de can y biga = de aqui se salio a el patio prinzipal y se midio el corredor angosto que tubo de largo seis baras y dos terzias y de ancho dos baras esta

doblado tejado por cobertura sobre ocho bigas alfajia y ladrillo por tablas el suelo solado de junto y por lo alto ay ocho paños de barandas de hierro con pilarotes de madera = de este corredor se entro a el servicio de estas cassas con sus puertas con lo que les pertenece tener que tubo de largo siete baras y dos baras de ancho doblado tejado por cobertura sobre cinco bigas alfajia y ladrillo por tablas el suelo solado de ladrillo de rrebocado y en la testera de mano derecha su chimenea y fogar y en la de mano izquierda esta el poço entre partes y en la caballeriza esta la secreta y en esta dicha conformidad los dichos maestros alarifes hizieron este dicho apeamiento y medida destas dichas cassas y declararon lo avian fecho a todo su leal saber y entender y sin agravio de ningunas de las partes y lo firmaron de sus nombres a los quales yo el presente escrivano doy fe que conozco testigos don Diego de Bustamente y Juan Rodriguez y Diego Sanchez Falconete vezinos de esta dicha ziuudad de Sevilla".

Firmado y Rubricado

BIBLIOGRAFIA

COLLANTES DE TERAN DELORME, F. y GOMEZ STERN, L.: "*Arquitectura civil sevillana*". Sevilla, 1976.

CRUZ ISIDORO, Fernando : "*El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*". Trabajo de Investigación inédito, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1990. Con el mismo título y resumido, se encuentra actualmente en prensa en la colección "Arte Hispalense" del servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: "*Orto y ocaso de Sevilla*". Sevilla, 1981.
- "*La Sevilla del siglo XVII*". Sevilla, 1986.

FALCON MARQUEZ, Teodoro: "*La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*", Sevilla, 1977.

- "*El aparejador en la historia de la arquitectura*". Sevilla, 1981.

GARCIA SALINERO, Fernando: "*Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*". Madrid, 1968.

LOPEZ DE ARENAS, Diego: "*Breve compendio de la carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes*". Sevilla, 1633. 4ª reedición Madrid, 1912.

MENA, José M^a de: "*Calles, plazas y barrios. Antiguos y modernos*". Sevilla, 1973.

ORDENANZAS GREMIALES DE SEVILLA. Sevilla 1632. Edición facsímil OTAISA. Sevilla, 1975.

V.V.A.A.: "*Catálogo-Exposición: Sevilla en el siglo XVII*". Sevilla, 1983.

Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina en un proyecto común: la custodia de la Magdalena

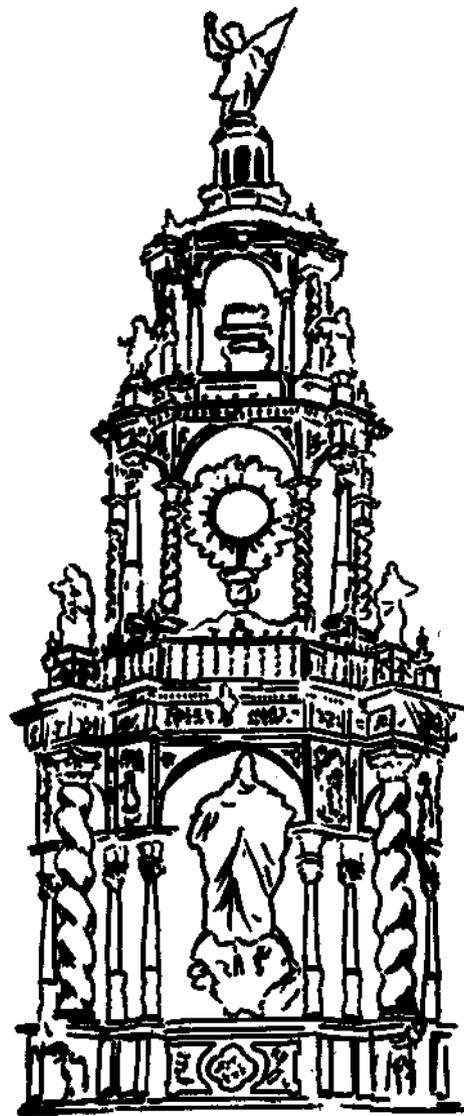
Fernando QUILES GARCIA

De la custodia de la Magdalena sabemos, por los datos publicados al respecto, que sus autores fueron Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina, y que su construcción se prolongó por espacio de varias décadas, a partir de 1678. Pero, en realidad, de los dos plateros dados como autores ¿cuál fue el responsable de la invención, a quién corresponde el diseño a partir del cual se alzó tal monumento? La clarificación de esta cuestión nos ha movido a indagar en las fuentes y a proceder a una detenida observación de la pieza. El fruto de esta tarea es el que sigue.

Un día del mes de enero de 1678 los hermanos de la Sacramental de la Magdalena se reunieron en cabildo para deliberar sobre la adquisición de una custodia. Los congregados tuvieron la oportunidad de contemplar el dibujo que iba a servir de guía. Indudablemente agradó a los asistentes, puesto que de inmediato se abordó la tarea. Ese mismo año un platero, cuyo nombre es obviado en las cuentas hasta 1679, inicia la obra. Cristóbal Sánchez de la Rosa fue el artífice a quien se encomendó la custodia, y con toda probabilidad suyas fueron las trazas elegidas para ser plasmadas. Entre las cualidades que se reunían en la persona de este platero no se encontraba precisamente la de la seriedad en el trabajo, algo que le acarreó algunos choques con los promotores (1); éstos, angustiados por la tardanza en el cumplimiento de su obligación, decidieron traspasar la obra, en el punto en que se encontraba, a otro artista. Ello sucedió en 1683, quedando la comisión en manos de Juan Laureano, hasta llevarla a su práctica finalización (2).

El 15 de junio de 1683 se confirma el relevo, comprometiéndose el nuevo platero, con dos hermanos de la Sacramental de la Magdalena, diputados para ello, a continuar

"la fábrica de la custodia de plata que se está haciendo". Tendría año y medio para culminar adecuadamente el proyecto, ocupándose de añadir 270 marcos y media onza de plata a lo ya construido. Esta es la clave de la cuestión: Juan Laureano debía limitarse a "pro-



seguir y acabar la dicha custodia de plata en toda perfección, *según y en la forma del dibujo que está hecho*". Ello llevaba implícito el respeto a lo que hasta la fecha hiciera Cristóbal Sánchez, y la fidelidad al patrón preestablecido. El compromiso notarial especificaba: "En tal manera que del dicho dibujo no e de añadir ni quitar más que aquéllo que me fuere señalado por los dichos [diputados]" (3).



Existió por tanto un acuerdo formal para proseguir según lo expuesto en las trazas originales, con lo cual el resultado final se deberá en gran medida a la idea desarrollada en el 78 por Sánchez de la Rosa. Asimismo, cuando Laureano accede al reemplazo queda por ejecutar casi la mitad de la labor. El primer cuerpo estaría ya resuelto y el segundo planteado. La documentación conocida sólo refiere la ejecución, por parte de Pina, de la Concepción, el viril y la Fe. En definitiva, podríamos adjudicar a Cristóbal Sánchez de la Rosa la invención y el fundamento de la custodia (4).

Por lo que atañe a la decoración también tenemos nuestras dudas sobre la autoría. La contemplación de la obra nos induce a pensar en una mano diferente a la de la urna de San Fernando, el Sagrario de Morón, o las obras catedralicias. En este caso la ornamentación está formada por una vegetación más tenue, donde los tallos abundan y se superponen a la hojarasca; prácticamente están ausentes esos desarrollos florales tan ricos en la obra de Juan Laureano; además, las formas vegetales se encuentran recluidas dentro de los marcos geométricos creados por la propia arquitectura: están lejos de la soltura y jugosidad de las hojas y flores del jerezano. Ese constreñimiento de los elementos decorativos y esa clara subordinación de lo plástico a lo arquitectónico, son indicios suficientes para pensar en una obra con amplios resabios manieristas, más arcaica en esencia que lo que para esta fecha es la producción de Laureano de Pina (5).

A este platero le correspondió rematar el conjunto, finalizando los pisos superiores, elaborando el abovedamiento de los inferiores, donde se aprecian motivos más barrocos, y ejecutando la parte escultórica —en

especial las figuras de bulto redondo—. En este punto cabría traer a colación de nuevo el contrato, donde se vierten comentarios acerca de esto último: "Y los modelos de la escultura que llebare an de ser de mi quenta, hechos de mano de Roldán o de Francisco Gijón, maestros de escultura". Pero ninguno de los miembros de esta terna propuesta, según se desprende de noticias posteriores, llegó a participar en el modelado de la imaginería. Entre 1770 y 1790 Blas de Amat culminó definitivamente la custodia con la ejecución de la Fe, el basamento y la Inmaculada (6). No obstante, no nos parece acertado adjudicar esta última pieza al maestro Amat, es más bien, como observara M^a Jesús Sanz, fruto del trabajo de un escultor de la segunda mitad del XVII (7); pues, en efecto, se encuentra en la línea de la producción pictórica de dicho período; muy cercana, por cierto, a algunas de las realizaciones de los más notables creadores del siglo, en especial —en franca coincidencia con la nota transcrita más arriba— con Francisco Antonio Ruiz Gijón y Pedro Roldán. La efigie de María tiene mucho del segundo de los citados, es más, diríamos que si no salió de su gubia, fue debida a la de un colaborador. Roldán realizó en su período de madurez —en concreto hacia 1668, según entiende Jorge Bernales (8)— una Inmaculada casi gemela a la de plata, la de los Trinitarios Descalzos de Córdoba. El manto presenta pliegues muy gráciles, con un enérgico ondeado que infunde una mayor anchura a la imagen, en cambio la túnica realza su esbelta silueta; el perfil en huso deja ver la inmediatez de los modelos de Cano (como por ejemplo la Inmaculada de la Catedral granadina). También la peculiar interpretación de la luna, con los cuernos apuntados hacia abajo, debe ser tenida en cuenta para descubrir las deudas. La variante elegida

por el autor de la Inmaculada, poco frecuente en la Sevilla de mediados del XVII, fue incorporada por ejemplo al repertorio de Pedro de Mena (9), divulgándose por tanto en la Andalucía Oriental. En nuestra tierra fue respaldada por dos de los más destacados tratadistas del decoro, Pacheco e Interián de Ayala. El trono de ángeles magnífica aún más, si cabe, e dinamismo de la efigie, imprimiéndole una gran fuerza ascensional. La Señora flota materialmente en un cojín de nubes sostenidas por estos seres inmateriales. Quizás éstos se salen un poco del canon utilizado por Roldán y se acercan más al de Ruiz Gijón, algo que se puede descubrir comparándolos con los que realizara para la canastilla del Gran Poder. Si admitimos —con mucha cautela— la autoría de Pedro Roldán, podríamos prolongar la etapa creativa de la plenitud, llamada de madurez, hasta una fecha insospechada que alcanzaría casi a sus últimos días (10).

NOTAS

- (1) M^a Jesús SANZ SERRANO da cuenta de estas circunstancias en su obra *Juan Laureano de Pina* (Sevilla, 1981), pp. 51-52
- (2) Cristóbal Sánchez se desligó de la Hermandad desde el momento en que le fue cancelada la obligación. El documento extraído del Archivo de Protocolos, por el que se sabe que el platero trabajaba en 1700 en una custodia, se refiere a los conventuales de San Pablo y no a los cofrades de la Magdalena. La iglesia de los Predicadores sólo a partir del XIX pasó a ser la Magdalena. Evidentemente los dominicos urgen al platero para que acabe otro templete procesional. V. M^a Jesús SANZ SERRANO: *La orfebrería sevillana del Barroco* (Sevilla, 1976), pág. 208, y *Juan Laureano...*, o. c., pág. 54

- (3) *Archivo de Protocolos Notariales*, oficio 13, libro único de 1683, folio 698.
- (4) Aprovechamos estas aclaraciones para descubrir la custodia que creemos más afín al estilo de Juan Laureano de Pina, la de la parroquia utrerana de Santa María de la Mesa. La decoración, por ejemplo, reúne las características de su arte: la vegetación tiende a limar las asperezas de las líneas arquitectónicas, desplegándose en todas las superficies. Las peculiares flores de este maestro se distribuyen a lo largo de todo el edificio, lo mismo que los tallos y hojas. La epidermis de dicha alaja está totalmente cubierta de motivos naturales, las formas geométricas se pierden tras una inflada y carnosidad fronda. En resumidas cuentas, el templete de la parroquia utrerana, pese a la intervención de otros artífices (véase nuestro estudio: "La custodia de Santa María de la Mesa de Utrera y sus autores, *Archivo Hispalense*, nº 222 (Sevilla, 1990), pp. 155-159), hemos de adjudicársela a Pina, que siguió el modelo propuesto por Cristóbal Sánchez en la de la Magdalena.
- (5) "Es pues lógico pensar que la custodia se hiciese en colaboración, realizando Juan Laureano las partes más nobles, es decir, la escultura -Fe, Inmaculada y Viril-, y que Sánchez de la Rosa hiciese el resto. M^a Jesús SANZ SERRANO: *Juan Laureano... o.c.*, pág. 54. Existió un reparto pero sin acuerdo previo.
- (6) Francisco Farfán y Ramos documentó esta intervención. V. Alejandro GUICHOT Y SIERRA: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas* (Sevilla, 1925), t. I, pp. 478 y 479.
- (7) Esta autora acierta a ver en la Inmaculada el arrebato propio de los grandes pintores del momento. *Juan Laureano... o.c.*, pág. 52
- (8) *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)* Sevilla, 1973, pp. 66-67.
- (9) Pero de Mena repitió el tipo. No hay que ir muy lejos para descubrir una obra con esta característica: en Marchena se conserva una Inmaculada ejecutada al final de su vida. V. Juan Luis RAVE PRIETO: "Notas sobre una obra póstuma de Pedro de Mena", *Pedro de Mena y su época* (Actas del Simposio Nacional titulado así), Málaga, 1990, pp. 455-463.
- (10) V. Jorge BERNALES BALLESTEROS: *Francisco Antonio Gijón* (Sevilla, 1982), págs. 81 y ss.

Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos JUAN DE VALENCIA

Francisco J. HERRERA GARCIA

No pretendemos en las líneas que siguen realizar un profundo estudio sobre la personalidad y obra del arquitecto de retablos Juan Francisco de Valencia, pues estamos seguros que se producirán nuevos hallazgos documentales que nos informen con más exactitud sobre los pasos de su biografía y producciones retablísticas, con objeto de poder acometer esa labor más adelante, cuando estas circunstancias permitan dilucidar con mayor definición al hombre y su obra. Queremos dar a conocer algunas noticias y proponer dos obras en su catálogo, en torno a todo lo cual cabe establecer una serie de consideraciones.

Indicamos anteriormente (1) como su aprendizaje tuvo lugar precisamente, en el seno del que sin lugar a dudas fue el más afamado y afortunado taller de retablos de cuantos existieron en las últimas décadas del XVII en Sevilla, el dirigido por Bernardo Simón de Pineda. Allí ingresó el 1 de enero de 1674 y según la correspondiente carta otorgada ante notario, habría de permanecer por espacio de cinco años, colaborando en la producción de retablos con el maestro, quien le pondría al tanto de las técnicas artísticas para sobrepasar el examen de maestría, y le relaciona con la clientela (2) y otros artistas como escultores y doradores, cuya colaboración es imprescindible para un arquitecto de retablos, cada vez más especializado en la arquitectura, ensamblaje y talla de la madera. No sólo en el plano profesional, pues de igual modo habrían de surgir lazos de índole familiar a partir del enlace de la hija del maestro antequerano Francisca Gregoria, con Valencia, único matrimonio que conocemos del artista que debió tener lugar en la última década del XVII. Si a comienzos de 1674 contaba con trece años y medio de edad, es de suponer que su nacimiento tuvo lugar en 1660 no sabemos

si en Sevilla u otro lugar. La noticia proporcionada por CEAN BERMUDEZ acerca de su aprendizaje con el escultor malagueño Jerónimo GOMEZ DE HERMOSILLA no hemos de desestimarla de modo tajante (3). Desconocemos la fuente que sigue el erudito para emitir tal afirmación, es posible que se trate de un personaje de nombre y apellido homónimos, no obstante podría aventurarse la hipótesis de su procedencia malacitana, donde iniciaría su aprendizaje con aquel maestro y luego se desplazó a Sevilla en compañía del progenitor que le introduce en el taller de Bernardo Simón. En este caso todo ello hubo de acontecer uno o dos años antes del inicio de aprendizaje en Sevilla, dada la corta edad del discípulo en estos momentos (4).

Si las circunstancias de su nacimiento se nos ofrecen confusas no ocurre lo mismo en cuanto la defunción, pues sabemos que recibió sepultura el uno de Febrero de 1738 en la bóveda de Ntra. Sra. del Amparo de la parroquia de la Magdalena (5). Ocurrió el óbito casi dos años después del de su esposa, que había otorgado últimas voluntades el 16 de Febrero de 1736, año para el cual la pobreza se había adueñado del hogar de ambos, debido probablemente a la incapacidad de Valencia para ejercer el oficio, como declara aquella (6). El hecho de que no otorgara testamento al fallecer es sintomático del grado de indigencia en que se encontraba en esos momentos y sobretodo que su hijo Miguel corriese con los gastos del entierro.

Podemos considerar una doble vertiente en la trayectoria profesional del maestro, representada en primer lugar por las relaciones y colaboración con Bernardo Simón de Pineda, que arrancan desde momento que accede a su taller, hasta la muerte de éste, colaboración de la que conocemos puntuales

e ilustrativos testimonios. Por otra parte, y en ello queremos insistir en esta ocasión, serían de suma importancia los lazos que va a establecer con otro de los principales talleres de escultura existentes en Sevilla a finales del siglo XVII, el dirigido por Agustín de Perea, relaciones del todo lógicas y habituales en estos momentos si tenemos en cuenta que a lo largo del siglo XVII se opera un proceso de disociación e individualización entre artífices "escultores" propiamente dichos, dedicados al relieve y escultura de bulto redondo y los "arquitectos de retablos" a veces denominados ensambladores e incluso "tallistas", aparte de otros profesionales dedicados al trabajo de la madera en una larga lista de variadas facetas (7). Esta realidad cada vez más frecuente obliga a organizar con nuevos planteamientos la contratación de retablos, cuya arquitectura y escultura no era fruto de un mismo artista como ocurría a principios de siglo y es patente en el caso de grandes artistas como Juan MARTINEZ MONTAÑES o Alonso CANO, tracistas de la arquitectura y tallistas de la escultura, si no que van a ser dos personas diferentes las responsables de ambas tareas. No hemos de recurrir a ejemplos lejanos, el caso de Bernardo Simón de Pineda sirve para afianzar lo expuesto, a su cargo estuvo la proyección de abundantes retablos, los más destacados de los cuales incluían esculturas de Pedro ROLDAN, con quien mantuvo estrechas relaciones (8). Esta necesidad de asociación con un artista del arte de la escultura estuvo cumplimentada en el caso de Valencia, según dijimos, en primer lugar con Agustín de Perea, y posteriormente tras el fallecimiento de este, con su hijo Miguel de Perea.

Repetidos son los testimonios que nos prueban las estrechas vinculaciones estable-

cidas entre Valencia y los Perea. Intervino en calidad de testigo en el testamento de Agustín y, una vez fallecido el último, inventaría y aprecia las herramientas y útiles de oficio existentes en el taller. También en el plano profesional se han contabilizado distintas colaboraciones en las que tocó a Juan Francisco la parte arquitectónica y a Perea la escultórica, entre otras el retablo de Sta. Ana de Dos Hermanas, al cual nos referiremos posteriormente, retablo de la Asunción de las gradas de la Catedral (desaparecido), sillería coral de la Cartuja de Sta. María de las Cuevas y todavía en 1723, firmaba escritura notarial junto a Miguel de Perea para ejecutar dos retablos destinados a la Merced de Sevilla, empresa esta por cierto, que despertó el interés de otros retablistas del momento como Antonio PRIMMO (9). No hemos de pensar únicamente en relaciones profesionales, de carácter principalmente económico, intercambio de ideas y técnicas, etc., también sería posible la amistad en este marco presidido por los constantes vínculos, a lo que contribuiría el hecho de que ambos residiesen en la misma collación de la Magdalena (10). Uno de los campos donde mejor puesto de relieve queda la magnitud de esta mutua correspondencia es en el familiar, una vez más volvemos a detectar intentos de solidificar y hacer permanentes relaciones de profesión y amistad por medio de recursos tan recurridos en todas las épocas como los sacramentos administrados por la Iglesia. En este caso no es la unión matrimonial tal como había ocurrido entre Valencia y la hija de Pineda, si no las aguas bautismales con los consiguientes lazos de padrino, el recurso empleado por Juan de Valencia para aproximarse a una personalidad influyente y suministradora de trabajo como era Agustín de Perea. No hubiera sido posible el matrimonio,

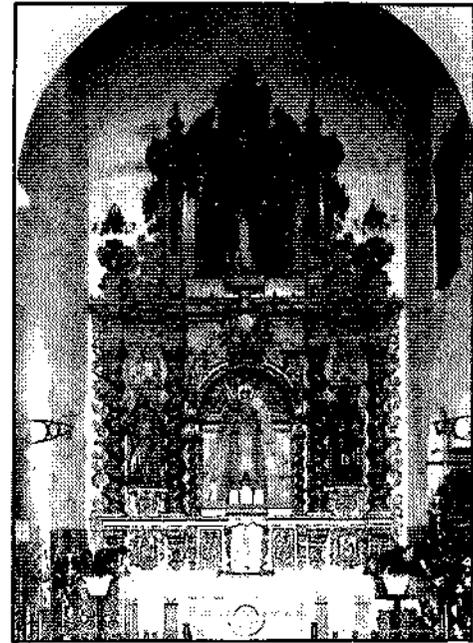
pues cuando el maestro malagueño llegaba al final de sus días, Valencia daba los primeros pasos en la constitución de su entorno familiar.

El primer hijo de que tenemos noticia, nacido el cinco de Marzo de 1701, recibiría por nombre Agustín Pedro José, apadrinado por Agustín de Perea dos semanas después cuando le quedaba menos de un año de vida. Se convertía de este modo Valencia en compadre del maestro escultor, cuyo nombre presidía asimismo el patronímico de su hijo. De igual modo ocurriría con el siguiente de los hijos venidos al mundo, cuyo nacimiento aconteció el 10 de Diciembre de 1702 y sería nominado Miguel Antonio José, primero de los nombres esta vez en honor de Miguel de Perea, padrino del neóito. Posteriormente vendrían al mundo Andrea Rosalía Josefa (30-XI-1704), Ramón Esteban José (26-XII-1706), Manuel José (16-XII-1707) y en último lugar Pablo Francisco José, nacido el 2 de Diciembre de 1711 apadrinado por otro afamado artista, aunque no escultor, nos referimos al platero Andrés de Osorio (11).

Todo ello no hace más que poner de relieve como para el artista de la época los intereses, en cuanto al establecimiento de lazos de índole familiar se refiere, estriban por un lado en la necesidad de procurar la cercanía de eclesiásticos y nobleza patrocinadora de empresas artísticas, como también en vincularse de manera efectiva con otros artífices a fin de establecer colaboraciones en el campo profesional, tal es el caso que acabamos de señalar entre un arquitecto de retablos y un escultor (12).

* * *

El retablo que preside la capilla de Sta. Ana, patrona de dos Hermanas (Lám. 1), ha recibido escasa atención por parte de los historiadores encargados de catalogar e in-



(Lámina 1)
JUAN DE VALENCIA.
Retablo de la Capilla de Santa Ana.
(Dos Hermanas)

ventariar el arte de la Provincia. Para los autores del CATALOGO ARQUEOLOGICO Y ARTISTICO es una pieza meritoria de finales del XVII muy cercana a las producciones de Fernando de BARAHONA (13). En 1973 Purificación ROMERO y Carmen HEREDIA daban a conocer entre la documentación que aportaban sobre la figura de Agustín de Perea, la partición de los bienes de éste junto a los compromisos artísticos que esperaban su entero cumplimiento tras la muerte del artista. Uno de los títulos comprende el compromiso que Agustín y Juan de Valencia habían establecido con la Cofradía y Hermandad de Sta. Ana de Dos Hermanas para confeccionar el retablo y escultura de su

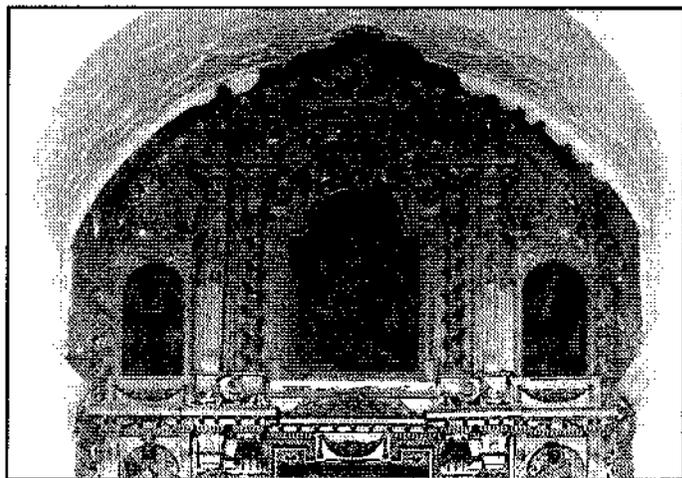
altar, por un importe de 500 ducados. Parte de las esculturas no habían sido satisfechas aún en 1702, por lo que asume la responsabilidad de terminar estos pormenores su hijo y heredero universal, Miguel de Perea (14). Constituye por tanto un nítido ejemplo de colaboración entre Valencia, encargado de la parte arquitectónica, y los Perea, padre e hijo, autores de las esculturas.

Pese a su sencillez y pequeño tamaño no deja de ser pieza meritoria situada estilísticamente en la etapa que atraviesa el retablo sevillano en el último cuarto del XVII y primera década del XVIII, caracterizada en esencia por la perduración de las fórmulas arquitectónicas propuestas por Bernardo Simón de Pineda y los motivos ornamentales que junto al último habían difundido, a través de la ornamentación de retablos, pintura, yeserías, ilustración de libros, etc, artistas de la talla de Juan VALDES LEAL, José de ARCE, Los hermanos BORJA, etc, Juan de Valencia es directo heredero de este cúmulo de formulaciones que no representan otra cosa que la llegada del pleno barroco al retablo, cuya arquitectura había oscilado entre la retórica manierista y los principios del barroquismo, a lo largo de la primera mitad del XVII. Sobre alto banco se alza el cuerpo principal del mismo en el que la calle central sobresale respecto a las entrecalles laterales, para contener la hornacina con la importante escultura medieval de Sta. Ana "triple" (15). Los tres espacios se articulan con columnas salomónicas de seis espiras recorridas de motivos florales y coronadas por capiteles corintios. El nicho principal y los encajamientos laterales donde figuran las esculturas de San José y San Joaquín, delimitan su entorno con molduras de ovas y dentellones de recorrido rectilíneo con algunas estrangu-

laciones curvas en el caso de la hornacina central, sobre la cual se insinúan los extremos de un frontoncillo mediante tallos avolutados. Más arriba de la cornisa vemos un ático integrado por hornacina trilobulada entre pilastras y a los lados volutas, tarjas y racimos conformando una complicada trama, llenan el espacio dejado en altura por las entrecalles del cuerpo inferior. Las columnas externas del cuerpo principal se rematan en el ático por otro de los recursos ornamentales constantemente utilizados en el retablo barroco sevillano, jarras o trofeos con platos que contienen frutas. Cierra el conjunto una cornisa curva abierta en su tramo central para dejar paso a una cartela enmarcada por las acostumbradas hojas carnosas. La morfología de los detalles ornamentales, tanto las formas vegetales como molduras, está todavía próxima a las lecciones del maestro a medida que avanza el siglo XVIII veremos como esos motivos inspirados en la naturaleza vegetal se hacen más finos y estilizados, según los van imponiendo los nuevos tiempos (sillería de la Cartuja, retablo mayor de Bornos) y, de modo especial las enseñanzas resultantes de sus fructíferos contactos con el arquitecto de retablos Jerónimo BALBAS, que cristalizarán en la realización de la sillería coral de San Juan (Marchena), siguiendo los diseños de aquel (16).

Una posible intervención de Juan de Valencia puede estar localizada en el segundo cuerpo del retablo mayor de Santa María La Blanca, parroquia de la Campana (Lám. 2). Es larga la historia de esta máquina que conjuga estilos tan contrastados como los visibles en cada uno de sus cuerpos, evidenciando larga trayectoria constructiva en el transcurso del XVII. En 1629 da comienzo la intervención de Miguel CANO y su hijo Alonso quienes permanecen al frente de la obra hasta 1637.

Entre 1642 y 1648 continúa con los trabajos Felipe de RIBAS quien en los últimos años de su vida traspasa el retablo a su hijo Francisco Dionisio. Los autores que hasta la fecha se



(Lámina 2)

¿JUAN DE VALENCIA?

Atico del retablo mayor de Sta. María La Blanca (La Campana).

han ocupado del tema coinciden en afirmar que este segundo cuerpo no responde estilísticamente a los planteamientos artísticos de Francisco Dionisio de RIBAS, fallecido en 1679, datándolo en los años finales de la centuria (17). Quizás la respuesta a la autoría del segundo cuerpo está en las relaciones que establece Juan de Valencia con la Parroquia en los primeros años del XVIII, cuando sabemos que ejecuta el púlpito existente en el templo, obra por la que le abonaron 2.600 reales. Igualmente hay noticias de otra realización, así en 1704, unido al importe del púlpito, el mayordomo de fábrica descargaba al maestro 9.000 reales "por la obra del retablo que se ajustó con Juan de Valencia..." (18). Es posible que se refiera a la conclusión del

retablo mayor, cuyo precio parece razonable estimarlo en la expresada cantidad.

Su morfología puede ajustarse al estilo retablístico de Valencia, las columnas salomónicas que flanquean el lienzo central de la anunciación guardan parecido con las del retablo mayor de Bornos (1706), sobre todo con las del segundo cuerpo de este último y sus capiteles, al igual que ocurre en el de la localidad gaditana, presentan las volutas invertidas hacia el centro. También las pilastras que hacen pareja con las columnas descritas decoradas en su mitad superior con un cortinaje recogido a los lados y un festón central, podrían relacionarse con las que enmarcan la hornacina de la Inmaculada, en el retablo de Bornos. En cuanto a las características de la talla, visible sobre los marcos de las pinturas laterales (San Antonio de Padua y Sta. Bárbara) y sobre el central, bajo la cornisa incurvada, responde más a las características propias de la herencia de Pineda, tarjetas avolutadas y "jugosas", que a la nueva talla vegetal que apunta la obra de Bornos: hoja de cardo más estilizada y fina.

En cualquier caso hemos de mantener prudencia sobre la paternidad de esta obra pues la base documental expuesta no ofrece la suficiente solidez como para asignarla de modo rotundo al catálogo de Valencia, catálogo que confiamos en ver enriquecido por nuevas realizaciones del artista, quien consta desarrolló intensa actividad hasta bien entrado el siglo XVIII, y que reviste el interés de ser puente entre las modalidades ornamentales y arquitectónicas del retablo del último cuarto del XVII, y las novedosas fórmulas impuestas a finales de la primera década del XVIII, cuando el estípite inaugura una nueva etapa para el retablo barroco sevillano.

- (1) Francisco HERRERA GARCIA: *El arquitecto de retablos antequerano Bernardo Simón de Pineda. Aportaciones sobre su vida y obra*, en actas del "Simposio Nacional Pedro de Mena y su época" (Málaga, 1990) págs. 513-524, y del mismo *Notas sobre el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda*, en "ATRIO" (1989) págs. 67-80.
- (2) Entre otras cosas Bernardo Simón de Pineda otorgó poder a Juan de Valencia el 28 de Mayo de 1696 para encargarse de los asuntos profesionales pendientes tanto en Sevilla como fuera de ella, quizás entre ellos estuviese comprendido el retablo mayor de la desaparecida fábrica parroquial del Salvador de Carmona, que Valencia contrata meses después, el 28 de Septiembre de 1696. Por parte de la Parroquia intervienen el beneficiado Diego de Montánchez y el clérigo de menores Pedro Cabera, en el centro del mismo debía figurar el relicario del Salvador y relieves en los laterales, importando al obra 700 ducados. Véase J. HERNANDEZ DIAZ, A. SANCHO CORBACHO Y F. COLLANTES DE TERAN: Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla, (Sevilla, 1943) II, pág. 261.
- (3) Juan A. CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800), V. pág. 116.
- (4) Se dan casos en los que el aprendizaje en el campo de la escultura y arquitectura de retablos comienza a los 11 años. A medida que la edad es más baja el tiempo de permanencia en el taller resulta lógicamente más alto y viceversa, M. C. HEREDIA MORENO: Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII (Sevilla, 1974) págs. 87-98. Contribuyen a sustentar la hipótesis del origen malagueño de Juan de Valencia no sólo su entrada en el taller de Pineda, antequerano, sino las estrechas e intensas relaciones que en lo sucesivo mantiene con el escultor Agustín de Perea, malagueño afincado en Sevilla.
- (5) "En primero de Febrero por la tarde de mil seteos, treynta y ocho as, se enterro en esta Yg^a Parroql. de Sra. Sta. M^a Magdalena en la bobeda de Nra. Sra. del Amparo Dn. Juan de Valencia, viudo de D^a Franca (en blanco) pobre lo enterró su hijo Dn. Miguel de Valencia, Abogado de los Reales Consexos, vivia en la calle de la Muela" ARCHIVO PARROQUIAL DE LA MAGDALENA (A.P.M.) Libro 5^o de defunciones (1738) fol. 257 v.
- (6) Francisco J. HERRERA GARCIA: *El arquitecto de retablos...* (Málaga, 1990) págs. 513-524. Al igual que posteriormente su marido, fallece en casa de su hijo Miguel, abogado de la Real Audiencia y los Reales consejos, quien igualmente costea su entierro.
- (7) Durante los ss. XVI y XVII un mismo artífice es a la vez arquitecto de retablos y escultor, circunstancia que puede observarse con claridad en figuras de la talla de Martínez Montañés, Juan de Oviedo. Algún artista como Alonso Cano, practica desde la arquitectura a la pintura, pasando por escultura. Sería norma frecuente cada vez más, que ensambladores y arquitectos de retablos se diferencien de escultores. Véase J. J. MARTIN GONZALEZ: El artista en la sociedad española del siglo XVII (Madrid, 1984), págs. 94-95.
- (8) En distintas ocasiones Pedro Roldán produce la parte escultórica de los retablos de Pineda, así lo hizo en el retablo mayor de la Iglesia del Hospital de la Misericordia (1668), retablos de la Caridad (1670-73), en el de Sta. Ana de la Parroquia de Sta. Cruz (1670), etc. Paulina FERRER GARROFE: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera* (Sevilla, 1982) págs. 25 y ss. A pesar de nos ser lo más habitual en el siglo

- XVIII, Pedro Duque Cornejo dominó tanto el diseño y construcción de retablos como la escultura, René TAYLOR: El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (Madrid, 1983) pags. 19-20.
- (9) P. ROMERO y M. C. HEREDIA: *Noticias sobre el escultor Agustín de Perea*, en *Archivo Hispalense* (1973), págs. 273-310. El entallador Antonio Primo dirigió carta al Padre General de la Merced solicitando le fuese asignado el proyecto, en Marzo de 1723, J. GESTOSO Y PEREZ: *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, 1899) I, pág. 200.
- (10) En 1690 residía Agustín de Perea en la calle Triperas (actual Velázquez), en 1696 en la Calle Catalanes de la misma collación del Sagrario (P. ROMERO Y M. C. HEREDIA: o. c.). Juan de Valencia reside en 1705 en la calle San Pedro Mártir de la Magdalena, según se desprende del padrón municipal de ese año: "Dn. Juan de Valencia / Dña. Fca. de Pineda / Agustina de los Santos / Andrés Tomás / Diego León / Juan de Valencia / Ambrosio de Valencia", era el vecindario que integraba el inmueble nº 390 de esa collación (ARCHIVO HISTORICO MUNICIPAL DE SEVILLA, Sección 5ª. Tomo nº 260. Padrón de la collación de la Magdalena, fol. 15 v.)
- (11) El 20 de marzo de 1701 fue bautizado Agustín Pedro José, hijo de Juan de Valencia y Francisca de Pineda (A.P.M. Libro 25 de Bautismo, fol. 360 r.). El 24 de Diciembre de 1702 Miguel Antonio José (A.P.M. Libro 26 de Bautismos, fol. 18 v.) El 20 de Diciembre de 1704 Andrea Rosalía Josefa (A.P.M. Libro 26 de Bautismos, fol. 77 r.). El 6 de Enero de 1707 Ramón Esteban José (A.P.M. Libro 26 de Bautismos fol. 135 v.) El 26 de Diciembre de 1708 Manuel José (A.P.M. Libro 26 de bautismos, fol. 186 v.) Por último Pablo Francisco José recibe las aguas bautismales el 13 de Diciembre de 1711 (A.P.M., Libro 26 de Bautismos, fol. 255 v.) Tenemos noticia de otro descendiente, Ambrosio de Valencia, que sigue la profesión del padre pero muere tempranamente, antes de 1736.
- (12) Son frecuentes así mismo los casos de estrechas relaciones entre retablistas y escultores con pintores y doradores, encargados de la policromía y dorado de las obras de aquellos. El caso de la integración de los artistas en cofradías, es otro eslabón socio-profesional importante. Por un lado el artista perseguiría que los encargos recayesen en su persona y la institución resultaría igualmente beneficiada del menor costo de la obra, pues el artífice tendría presente el tratamiento especial en el precio al tratarse de su hermandad. Un caso bastante ilustrativo es el ingreso de Juan Valdés Leal en la hermandad de la Caridad de Sevilla en 1677, véase E. VALDIVIESO: Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1988) pág. 21.
- (13) J. HERNANDEZ DIAZ, A. SANCHO CORBACHO Y F. COLLANTES: *Catálogo...* III, pág. 17.
- (14) "Yten se declara que el dicho Agustín de Perea y Juan Francisco de Balenzia, maestro ensamblador, ajustaron un retablo para el altar de mi Señora Santa Ana de la iglesia de la villa de Dos Hermanas en quinientos ducados, y parece que los hermanos de la Cofradía y Hermandad de dicha Santa Imaxen tienen entregado a los susodichos diferentes porciones por cuenta de dicho axuste. Y entregado por estas partes toda la más escultura y piezas de dicho retablo, lo que falta para él y respecto de no resultar partida de crédito alguno que se deva al dicho Agustín de Perea, ni que él deva, no se a yncluido en esta cuenta y particion, porque con la cantidad que falta por entregar del ajuste del dicho retablo, se pagará la escultura que faltara para el y la talla, quedando de obligazion de dicho Miguel de Perea el cumplir el ajuste y fenezer la dicha talla y chanzellar la dicha obligazion de la dicha hermandad... (1702-I-21). P. ROMERO Y M. C. HEREDIA: o. c. Posteriormente no ha sido tenido en cuenta este documento que declara la autoría del retablo comentado, que permanece anónimo según gufas e inventarios.
- (15) Cuenta la leyenda que los cristianos perseguidos por el invasor musulmán, escondie-

ron la imagen de Sta. Ana en el 714. Tras la reconquista capitaneada por San Fernando, dos hermanas que la tradición ha dado en llamar Estefanía y Elvira Nazareno, localizaron la escultura según revelación divina. Todo un halo de devoción rodean desde antiguo estos acontecimientos, Leandro José de FLORES: *Cuaderno 6º adicional a las memorias históricas de Alcalá de Guadaira, que trata de Gandul, Marchenilla y Dos Hermanas...* (Sevilla, 1834) págs. 15-35. A los lados del banco del retablo, en medio relieve, están representadas las dos hermanas referidas en la leyenda, en actitud orante.

- (16) J. L. RAVE PIETRO: *Jerónimo Balbás y la sillería coral de San Juan Bautista de Marchena*, en "Revista de arte sevillano"

(1982), págs. 29-33, M. J. CARO QUESADA: *Jerónimo Balbás en Sevilla*, en "ATRIO" (1988) págs. 63-91.

- (17) J. HERNANDEZ DIAZ: *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII*, en "Boletín de Bellas Artes" (1935) págs. 3-37. J. HERNANDEZ DIAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES: catálogo II, págs. 31 y 43. M. T. DABRÍO GONZALEZ: *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII* (Córdoba, 1985) págs. 300-303.
- (18) J. HERNANDEZ DIAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES: *Catálogo...* II, págs. 31 y 43.

DIEZMOS ECLESIASTICOS Y ARTE EN LA ARCHIDIOCESIS HISPALENSE EN EL SIGLO XVIII

Manuel MARTIN RIEGO

1. INTRODUCCION

El diezmo ha constituido una de las rentas más importantes de la Iglesia en la sociedad de Antiguo Régimen. La materia decimal ha sido tratada tanto por los juristas como por los teólogos (1). Más modernamente ha sido objeto de estudio y de investigación por parte de los historiadores (2). El acercamiento a la historia social y económica ha supuesto la necesidad de profundizar en las rentas agrícolas y en las fluctuaciones de las cosechas y de los precios de los granos (3). Las series decimales nos permiten, a pesar de la existencia del fraude, conocer la producción cerealística de cada población (4). Por otra parte, los estudios realizados sobre diversas diócesis españolas en la sociedad de Antiguo Régimen han logrado que muchos historiadores e incluso el público en general se hayan hecho sensibles a la importancia de dicho impuesto eclesiástico (5). Estudiaremos los diezmos eclesiásticos y su repercusión en el arte.

2. LOS DIEZMOS EN GENERAL

Perfilaremos en este apartado el concepto de diezmo y sus tipos desde la legislación canónica eclesiástica (6).

2.1. Concepto de diezmo

Los diezmos son "una décima parte de todos los frutos, justamente adquiridos, debidos a Dios en reconocimiento de su universal y supremo dominio, y se entregan a los ministros de la Iglesia" (7).

Según los canonistas con los diezmos se reconoce a Dios como Donador y supremo Señor de todos los bienes. Tienen como finalidad "el sustento de los ministros" (8). Las décimas, después del suficiente sustento de

los ministros, deben servir para el socorro de los pobres.

A pesar de llamarse diezmos, no siempre fue la décima parte. Golmayo los define con las siguientes palabras:

"La prestación que los fieles pagaban a la Iglesia en frutos de la tierra, ganados y por otros conceptos, para atender a la subsistencia del culto y de sus ministros" (9).

Con el nombre de diezmos se designaban las prestaciones económicas de los fieles, que se entregaban por lo general en frutos, para atender al sostenimiento del culto y sus ministros. La denominación se deriva del Antiguo Testamento, ya que el pueblo judío consagraba a Dios la décima parte de sus frutos. (10).

2.2. División de los diezmos

Los diezmos se dividen en prediales o reales, personales y mixtos.

Los prediales o reales son aquéllos que se recogen de los predios, campos, viñas, prados, huertas, árboles, bosques y de los animales (11). Figuran como diezmos prediales en el Arzobispado de Sevilla los siguientes productos:

- Cochinos.
- Cabritos, leche y queso.
- Conejos.
- Pollos, pavos, pichones, palomos y todas las aves.
- Mitad de miel y cera.
- Huertas con todo lo que produce la tierra.
- Trigo y cebada.
- Todas las semillas.
- Uva, vino y pasas.
- Aceite y aceitunas.
- Bellotas.
- Todo género de corte de madera.
- Tejas y ladrillos (12).

Los diezmos personales son aquéllos que

se pagan sobre las cosas adquiridas por el propio trabajo, negocio y oficio. Como diezmos personales figuran en el Arzobispado hispalense los siguientes conceptos:

- Beceros.
- Potros.
- Borricos.
- Mulas.
- Muletos.
- Corderos, queso y lana.
- Jurones.
- Grana.
- Mitad de miel y cera.
- Rediezmos (13).
- Primicias (14).

Los diezmos mixtos son en parte prediales y en parte personales, ya que se obtienen de los campos y animales y del trabajo del hombre, como son: lana, queso, leche, miel, etc (15).

Los prediales se subdividen en antiguos y nuevos o novalés. Los antiguos son los que se perciben desde tiempo inmemorial y los novalés proceden de las tierras recientemente cultivadas. En España, salvo raras excepciones, los novalés solían corresponder al Rey (16).

Algunos autores insisten en la división de mayores y menores. Por mayores se entiende los que se pagan de granos, aceite, vino y otros frutos que se cosechan en abundancia. Los menores se hacen sobre los otros productos y no constituyen el principal objeto del cultivo, aunque sus ingresos sean cuantiosos (17). En la Archidiócesis hispalense los diezmos mayores comprendían el trigo, la cebada, corderos, quesos, lana, potros, becerros, huertas, semillas, seda, vino, aceite, miel, bellota, extremeños, albarranegos y el maíz (18). Todos los demás productos que no se

especifican entraban en los diezmos llamados menudos.

Se puede hablar de diezmos generales y locales. Los primeros son los que se pagan en todas partes, como el trigo. Los locales son los que se pagan en unos pueblos y en otros no. Es el caso de la hierba que en algunas parroquias pertenecía al diezmo mayor, por ser la producción más importante de dicho lugar, y en otras localidades era de los menudos, e incluso en algunas zonas no dieztaba (19).

Los diezmos se dividían también en eclesiásticos y laicales. Los primeros son los percibidos por la Iglesia y los laicales por los reyes o por los señores (20).

2.3. Sujetos obligados a diezmar

Dado el carácter preponderante y casi exclusivo de la propiedad territorial sólo se cobraba de los frutos de la tierra, pero después se extendió también a las rentas del comercio, de la industria y del trabajo; de aquí la distinción canónica de diezmos prediales y personales. Los prediales gravitaban directamente sobre las fincas como una carga real, independientemente de quien fuera su dueño; mientras que el diezmo personal gravaba solamente a los fieles cristianos (21).

En los diezmos prediales se tomaba como base impositiva el producto bruto, sin deducción de los gastos de producción; en cambio, en el personal el cálculo se hacía sobre el producto neto.

Todos los feligreses, a no ser que por especial título o derecho estén exentos, deben pagar los diezmos tanto personales como prediales. Los herejes, infieles y judíos están obligados a pagar los diezmos prediales. Están libres de los personales. La razón que dan los canonistas es que si este grupo no recibe los sacramentos es por "propia culpa" y no por

"defecto de los ministros de la Iglesia que están siempre dispuestos a administrarlos" (22).

Los clérigos simples, los que no gozan beneficios curados, tienen que entregar los diezmos prediales, personales y mixtos de todos los frutos adquiridos por derecho secular. Sin embargo, estos clérigos no deben pagar de las rentas adquiridas y poseídas a título de beneficio o por otro título clerical. En cambio, están obligados a diezmar de sus predios propios y de sus bienes patrimoniales (23). Los eclesiásticos que gozan beneficios curados, los Obispos, Abades, Párrocos, etc. deben de entregar los diezmos prediales de los frutos de los bienes adquiridos por título temporal o secular. La causa radica en que "el negocio pasa con su carga a cualquiera que sea el poseedor" (24). No están obligados a entregar décimas prediales de los bienes puramente eclesiásticos adquiridos por sus cargos.

Los regulares por derecho común deben entregar los diezmos prediales a no ser que por especial privilegio o legítima costumbre, estén exentos. Quedan libres de los personales y de los campos y huertas que trabajan por sus propias manos.

Por privilegios, especialmente concedidos a las comunidades religiosas, casi todos los regulares estaban exentos de entregar diezmo solamente personales sino también prediales. En la Archidiócesis hispalense las comunidades religiosas, tanto masculinas como femeninas, gozaron de sus diezmos procedentes de sus propias tierras, cortijos y heredades que "beneficiaban y arrendaban según concordias" (25). Tal era el caso de los jerónimos, cartujos, benedictinos, basilios, mercedarios, mínimos y jesuitas. Entre las religiosas eran las franciscanas clarisas y las carmelitas las

que gozaban los diezmos de sus propias cosechas (26).

3. EL REPARTO DE LOS DIEZMOS

La manera de repartir los diezmos entre sus diversos beneficiarios varía de una diócesis a otra. En la sede episcopal de Segovia se hacía de la siguiente forma:

- 1/3.- Cura párroco (33,3 por ciento). En algunas cillas lo comparte con el beneficiado.
- 1/3.- Mesas Capitular y Episcopal (30 por ciento), previa deducción de una décima parte del tercio -el rediezmo- (3,33 por ciento) que es cobrado en sus dos terceras partes por los tres arcedianos del obispado y el resto por los arciprestes de las vicarías de cada arcedianato.
- 1/3.- Tercias Reales, enajenadas o no, la mitad del tercio (16,67 por ciento).
Cuartillo de la Mesa Episcopal (8,33 por ciento).
Cuartillo de las fábricas de las iglesias (8,33 por ciento) (27).

En el obispado de Guadix tenemos un reparto distinto como podemos observar en el siguiente cuadro (28).

REPARTO DEL DIEZMO EN EL OBISPADO DE GUADIX

| Beneficiarios | Porcentaje |
|----------------------|------------|
| Mesa Episcopal | 4,32% |
| Mesa Capitular | 25,92% |
| Parroquias | 23,31% |
| Beneficiados | 11,86% |
| Hospitales | 11,90% |
| Corona | 22,22% |

En otras diócesis el reparto es mucho más complejo (29). En la Archidiócesis hispalense el diezmo de granos y maravedises (10 por ciento de todos los frutos) se reparte de la siguiente manera:

3/9.- Mesas Arzobispal y Capitular (33,33 por ciento).

3/9.- Beneficios y Prestameras (33,33 por ciento).

3/9.- Tercias Reales, enajenadas o no, en realidad 2/9 (22,22 por ciento). El resto, 1/9 se aplica a las fábricas de las respectivas iglesias (11,11 por ciento) (30).

Este reparto no siempre es respetado en todas las iglesias de la Archidiócesis. En algunas localidades el Arzobispo percibía el 66,66 por ciento de la masa decimal y el 33,33 restante las fábricas de dichas iglesias. El Arzobispo en determinadas parroquias rediezmate al Cabildo, es decir, entregaba un 3,33 de su parte en los diezmos. Los prioratos y las colegiadas seguían otra normativa (31).

Como podemos observar una parte de los diezmos iba destinada a las fábricas de las iglesias. Con esta participación decimal se mantenía el culto, la construcción y reparación de las parroquias. De aquí que delimitemos el concepto de fábrica y las rentas percibidas en la Archidiócesis hispalense.

4. EL TERCIO DE LAS FABRICAS

Inicialmente las fábricas fueron dotadas con un 33,33 por ciento de la masa decimal. En el siglo XIII los papas concedieron a los reyes de Castilla, como subsidio de cruzadas, la tercera parte de los diezmos correspondientes a las fábricas y a los servidores. La porción de la fábrica quedó reducida al 22,22 por ciento. Posteriormente, para compensar

el noveno (11,11 por ciento) que los servidores de las iglesias habían perdido en beneficio de las tercias reales, se les añade un noveno traído de la porción de las fábricas, quedando éstas con un 11,11 por ciento (32).

4.1 En torno al concepto de fábrica

El término *fábrica* significa construcción. Con el correr de los tiempos se amplía su significado y con dicho nombre se designa la cantidad de bienes destinados a la construcción y mantenimiento de las iglesias. El papa León IX (1049-1054) entenderá estos conceptos en un sentido más amplio:

"Decimam partem donamus... ad constructionem et resarcitionem ipsius tui sacri templi, in edificandis parietibus, picturis, lignis, imbricibus et praeterea luminariorum concinnationibus assiduis olei et cerae, nec non lampadibus vitreis et acindulis atque thymiamate, caeteris omnibus utensilibus, quae ad usum, necessitatem, atque decorem totius ipsius acclisiae pertinent" (33).

Para el Tridentino la fábrica aparece como el organismo encargado de la administración de los bienes de una iglesia. Es la responsable de proveer todo lo pertinente a la celebración del culto.

4.2. Rentas decimales de las fábricas parroquiales

Los ingresos de las fábricas de las iglesias proceden de varios conceptos: rentas de sus propiedades, censos, diezmos y por los llamados derechos de estola con motivo de la administración de los sacramentos, sufragios o servicios religiosos. Por regla general todas las fábricas de las iglesias parroquiales de la Archidiócesis hispalense perciben el 11,11 por ciento de la masa decimal. Veamos el montante de cada una de las iglesia por este

concepto. Tomamos como referencia las rentas decimales en el quinquenio 1751-1755 (34).

RENTAS ANUALES DE LAS
FABRICAS DE LAS IGLESIAS
AÑOS 1751-1755

| Localidad | Parroquia | Reales anuales |
|-----------------|--------------------------|----------------|
| Sevilla | Catedral | 597.098 |
| Sevilla | Capilla Real | 20.700 |
| Sevilla | S. Isidoro | 1.338 |
| Sevilla | S. Nicolás | 102 |
| Sevilla | S. Ildelfonso | 190 |
| Sevilla | S. Bartolomé | 1.204 |
| Sevilla | S. Esteban | 902 |
| Sevilla | Santiago | 322 |
| Sevilla | Sta. Catalina | 1.476 |
| Sevilla | S. Román | 586 |
| Sevilla | Sta. Lucía | 54 |
| Sevilla | S. Julián | 118 |
| Sevilla | S. Gil | 150 |
| Sevilla | Sta. Marina | 494 |
| Sevilla | S. Marcos | 404 |
| Sevilla | Omnium Sanctorum | 292 |
| Sevilla | S. Juan de la Palma | 1.526 |
| Sevilla | S. Pedro | 502 |
| Sevilla | S. Andrés | 1.044 |
| Sevilla | S. Martín | 822 |
| Sevilla | S. Lorenzo | 2.598 |
| Sevilla | S. Vicente | 2.626 |
| Sevilla | S. Miguel | 2.828 |
| Sevilla | Sta. María Magdalena | 2.220 |
| Sevilla | Sta. Ana | 4.196 |
| Alcalá del Río | Nra. Sra. de la Asunción | 2.514 |
| La Rinconada | Nra. Sra. de las Nieves | 1.722 |
| Burguillos | S. Cristóbal | 1.078 |
| Montijos | - | 330 |
| La Algaba | Nra. Sra. de las Nieves | 2.384 |
| Casaluenga | - | 484 |
| Guillena | Nra. Sra. de la Granada | 3.872 |
| Camas | Nra. Sra. de Gracia | 570 |
| Coria | Nra. Sra. de la Estrella | 2.850 |
| Puebla de Coria | Nra. Sra. de la Granada | 2.574 |

| | | |
|----------------------|---------------------------|--------|
| El Atalaya | - | 518 |
| El Copero | - | 392 |
| S. Juan Aznalfarache | S. Juan Bautista | 536 |
| Palomares | Nra. Sra. de la Estrella | 1.872 |
| Mairena Aljarafe | S. Ildelfonso | 936 |
| Olivares | Nra. Sra. de las Nieves | 2.312 |
| Bollullos Mitación | S. Martín | 1.574 |
| Alcalá de Guadaira | Sta. María | 714 |
| Alcalá de Guadaira | Santiago | 1.712 |
| Alcalá de Guadaira | S. Sebastián | 1.420 |
| Alcalá de Guadaira | S. Miguel | 716 |
| La Membrilla | - | - |
| El Gandul | - | 1.304 |
| Dos Hermanas | Sta. María Magdalena | 2.744 |
| Utrera | Sta. María | 6.284 |
| Utrera | Santiago | 6.284 |
| Los Molares | Sta. Marta | 1.560 |
| El Alcantarilla | - | --- |
| Las Cabezas | S. Juan Bautista | 2.754 |
| Alocaz-Gómez Cardeña | - | - |
| Los Palacios | Sta. María la Blanca | 4.874 |
| Marchena | S. Miguel | 26.644 |
| Paradas | S. Eutropio | 5.630 |
| Morón | S. Miguel | 3.596 |
| Arahal | Sta. María Magdalena | 3.070 |
| Osuna | Colegiata | 22.214 |
| Puebla de Cazalla | Nra. Sra. de las Virtudes | 5.902 |
| Cañete la Real | S. Sebastián | 8.100 |
| Torre Alháquime | Nra. Sra. de la Antigua | 1.070 |
| Teva | Sta. Cruz | 12.506 |
| Los Hardales | Nra. Sra. de los Remedios | 3.728 |
| Campillos | Nra. Sra. del Reposo | 6.990 |
| Almargén | Purísima Concepción | 978 |
| Peñarubia | Nra. Sra. del Rosario | 960 |
| Zahara | Sra. María de la Mesa | 7.376 |
| Pruna | S. Antonio Abad | 2.914 |
| Villamartín | Nra. Sra. de las Virtudes | 10.824 |
| Lebrija | Nra. Sra. de la Oliva | 16.488 |
| Carmona | Sta. María | 15.374 |
| Carmona | Santiago | 4.770 |
| Carmona | El Salvador | 4.978 |
| Carmona | S. Felipe | 2.964 |
| Carmona | S. Bartolomé | 6.622 |
| Carmona | S. Blas | 3.858 |
| Carmona | S. Pedro | 14.298 |

| | | | | | |
|-----------------------|---------------------------|--------|-----------------------|------------------------------|-------|
| Carmona | S. Mateo | 1.646 | Gines | Nra. Sra. de Belén | 510 |
| El Viso del Alcor | Nra. Sra. de la Asunción | 1.614 | Bomujos | Nra. Sra. de Consolación | 804 |
| La Monclova | - | --- | Aznalcázar | S. Pablo | 2.142 |
| La Campana | Nra. Sra. de las Nieves | 5.382 | Castilleja Talhara | - | 222 |
| S. Andrés Fuenllena | - | --- | Quatro-Hábita | - | 32 |
| Mairena del Alcor | Nra. Sra. de la Asunción | 3.780 | Tejada-Berrocal | S. Juan Bautista | ---- |
| S. Pedro Albadalejo | - | --- | Escacena | El Salvador | 1.464 |
| Fuentes | Sta. María la Blanca | 4.254 | Huévar | Nra. Sra. de la Asunción | 1.114 |
| Campaniches | - | --- | Castilleja del Campo | S. Miguel | 588 |
| Ecija | Mayor de Sta. Cruz | 21.246 | Paterna del Campo | S. Bartolomé | 2.270 |
| Ecija | Sta. María | 21.134 | Manzanilla | Nra. Sra. de la Purificación | 1.320 |
| Ecija | Sta. Bárbara | 13.360 | Benafique | - | --- |
| Ecija | S. Juan | 10.236 | Chucena | - | 878 |
| Ecija | S. Gil | 4.542 | Hinojos | Santiago | 1.254 |
| Ecija | Santiago | 16.782 | Pilas | Sta. María la Mayor | 992 |
| Jerez | Colegiata | 7.554 | Purchena-Genis | - | 774 |
| Jerez | S. Miguel | 35.142 | Alcalá Juana Dorta | - | 222 |
| Jerez | Santiago | 12.228 | Niebla | Sta. María | 1.844 |
| Jerez | S. Dionisio | 3.992 | Niebla | Santiago | 1.448 |
| Jerez | S. Marcos | 6.002 | Niebla | S. Martín | 2.340 |
| Jerez | S. Mateo | 6.006 | Niebla | S. Miguel | 1.802 |
| Jerez | S. Juan | 4.352 | Niebla | S. Lorenzo | 1.404 |
| Jerez | S. Lucas | 6.454 | La Palma del Condado | S. Juan Bautista | 6.080 |
| Arcos | Sta. María | 19.356 | Villarrasa | S. Vicente | 4.236 |
| Arcos | S. Pedro | 13.440 | Villalba | S. Bartolomé | 4.128 |
| Bomos | Sto Domingo | 5.760 | Bollullos del Condado | Santiago | 3.006 |
| Espera | Nra. Sra. de Gracia | 8.790 | Almonte | Nra. Sra. de la Asunción | 5.702 |
| Sanlúcar de Barrameda | Nra. Sra. de la O | 8.240 | Rociana | S. Bartolomé | 2.012 |
| Trebujena | Purísima Concepción | 4.950 | Bonares | Nra. Sra. de la Asunción | 1.992 |
| Aljjar | - | --- | Lucena del Puerto | Nra. Sra. de la Granada | 428 |
| Monteagudo | - | --- | Trigueros | S. Antonio Abad | 4.488 |
| Rota | Nra. Sra. de la O | 9.038 | Beas | S. Bartolomé | 3.002 |
| Chipiona | Nra. Sra. de la O | 1.458 | Valverde del Camino | Nra. Sra. del Reposo | 8.592 |
| Puerto de Sta. María | Nra. Sra. de los Milagros | 12.410 | S. Benito del Alamo | - | --- |
| Sidonia | - | 4.754 | Puebla de Guzmán | Sta. Cruz | 6.558 |
| Sanlúcar la Mayor | Sta. María | 1.290 | Paimogo | Sta. María Magdalena | 2.738 |
| Sanlúcar la Mayor | S. Pedro | 1.290 | Alosno | Nra. Sra. de la Gracia | 1.950 |
| Sanlúcar la Mayor | S. Eustaquio | 750 | Cabezasrubias | Nra. Sra. de Consolación | 608 |
| Salteras | Nra. Sra. de la Oliva | 2.012 | El Almendro | Nra. Sra. de Guadalupe | 1.178 |
| Gerena | Purísima Concepción | 1.724 | Santa Bárbara | Nra. Sra. de la Piedad | 810 |
| El Garrobo | Purísima Concepción | 572 | Calañas | Nra. Sra. de la Gracia | 5.232 |
| Benacazón | Nra. Sra. de las Nieves | 1.040 | Villanueva de Cruces | Sta. Cruz | 474 |
| Tonnes de Palencia | - | 1.040 | Moguer | Nra. Sra. de la Granada | 7.436 |
| Aznalcóllar | Nra. Sra. de Consolación | 2.234 | Palos | S. Jorge | 458 |
| Espartinas | Nra. Sra. de la Asunción | 2.304 | Gibraleón | S. Juan Bautista | 7.024 |

| | | | | | |
|-----------------------|---------------------------|--------|---------------------|----------------------------|------------------|
| Cartaya | S. Pedro | 2.042 | Lepe | Sto. Domingo | 1.206 |
| Castillejos | Purísima Concepción | 5.268 | Villablanca | S. Sebastián | 720 |
| S. Bartolomé Torre | S. Bartolomé | 912 | La Redondela | Nra. Sra. de los Apóstoles | 256 |
| Sanlúcar de Guadiana | Nra. Sra. de las Flores | 780 | S. Silvestre Guzmán | S. Silvestre | 710 |
| El Granado | Sta Catalina | 1.422 | | | |
| S. Miguel Arca Buey | - | 218 | TOTAL | | 1.401.376 |
| Huelva | S. Pedro | 4.914 | | | |
| Aljaraque | Nra. Sra. de los Remedios | 594 | | | |
| S. Juan del Puerto | S. Juan Bautista | 4.032 | | | |
| Cumbres Mayores | S. Miguel | 1.642 | | | |
| Cumbres S. Bartolomé | S. Bartolomé | 722 | | | |
| Cumbres de Enmedio | S. Pedro | 294 | | | |
| Encinasola | S. Andrés | 3.092 | | | |
| Almonaster la Real | S. Martín | 4.488 | | | |
| El Cerro | Nra. Sra. de Gracia | 4.886 | | | |
| La Nava | Nra. Sra. de Gracia | 518 | | | |
| Cortegana | El Salvador | 1.292 | | | |
| Aroche | Nra. Sra. de la Asunción | 8.104 | | | |
| Zalamea la Real | Nra. Sra. de la Asunción | 4.532 | | | |
| Pozuelo-Buitrón | S. Ignacio | 622 | | | |
| El Villar | Nra. Sra. de la Asunción | 480 | | | |
| Riotinto | S. Bartolomé | 240 | | | |
| El Madroño | S. Blas | 564 | | | |
| Cala | Sta. María Magdalena | 1.076 | | | |
| Real de la Jara | S. Bartolomé | 1.264 | | | |
| Santa Olalla | Nra. Sra. de la Asunción | 2.866 | | | |
| Almadén | Nra. Sra. de la Gracia | 2.166 | | | |
| Castilblanco | El Salvador | 3.764 | | | |
| Zufre | Purísima Concepción | 2.846 | | | |
| La Higuera | S. Sebastián | 932 | | | |
| El Castillo | S. Juan Bautista | 3.900 | | | |
| Aracena | Nra. Sra. de la Asunción | 12.950 | | | |
| Galaroza | Purísima Concepción | 2.162 | | | |
| Hinojales | Nra. Sra. de Consolación | 1.104 | | | |
| Constantina | Sta Constanza | 2.310 | | | |
| Constantina | Santiago | 2.840 | | | |
| Constantina | S. Jorge | 468 | | | |
| Puebla de Infantes | Nra. Sra. de las Huertas | 1.602 | | | |
| Villanueva del Río | Santiago | 2.352 | | | |
| S. Nicolás del Puerto | S. Sebastián | 334 | | | |
| Peñaflor | S. Pedro | 3.194 | | | |
| El Pedroso | Nra. Sra. de Consolación | 2.154 | | | |
| Alanís | Nra. Sra. de las Nieves | 1.572 | | | |
| Cazalla | Nra. Sra. de Consolación | 9.002 | | | |
| Ayamonte | El Salvador | 930 | | | |

Como podemos observar el montante percibido por las fábricas asciende a 1.401.376 reales anuales como promedio en el quinquenio 1751-1755. Los valores de ciertas fábricas no se indican por estar sus rentas anexas a otros beneficiarios. Los clérigos de la veintena de la Catedral de Sevilla recibían las rentas de 12 fábricas de iglesias rurales. La renta de la fábrica de la parroquia de S. Juan Bautista de las Cabezas era percibida por mitad entre el priorato de ermitas de la Catedral hispalense y la fábrica de dicha parroquia.

En todas las fábricas se percibe dicho 11,11 por ciento. Hay algunas excepciones que indicamos. La fábrica de la parroquia de S. Miguel de Morón la dota el duque de Osuna con "la parte del diezmo que le da dicho señor" (35). Las fábricas de las iglesias de Arahal, Puebla de Cazalla y Osuna con todas sus aldeas estaban dotadas con las primicias de dichas localidades. El duque de Osuna adelantaba cada año a la fábrica de la Colegial 400 ducados "con condición de reintegrarse en los primeros dineros que rindan los granos de ella y que se custodian en la cilla del señor Duque" (36).

La fábrica de la parroquia de Nra. Sra. de la Oliva de Lebrija recibía su 11,11 por ciento y la mitad de las primicias. La fábrica de la parroquia de Sta. María de Arcos gozaba el 11,11 por ciento de los diezmos de su collación y el excusado de la misma. Las fábricas de las

iglesias parroquiales de Aracena, Galaroza e Hinojales percibían su 11,11 por ciento respectivos y las primicias. La fábrica de Cazalla de la Sierra estaba dotada con su 11,11 por ciento y con parte de las primicias de dicha localidad. Las fábricas de Ayamonte, Lepe, La Redondela, Villablanca y S. Silvestre de Guzmán estaban dotadas por el marqués de Ayamonte(37).

Hemos de indicar que los ingresos de las fábricas, procedentes de las rentas decimales, suelen variar anualmente según las fluctuaciones de las cosechas y los precios de los gramos. En la segunda mitad del siglo XVIII apreciamos un fuerte incremento en las rentas decimales, atribuible al alza de los precios más que al aumento de las cantidades de los productos decimales percibidos. En el alza de los precios son los perceptores de rentas y de diezmos los más beneficiados (38).

4.3. Otras rentas de las fábricas parroquiales

↗ Otra fuente de ingresos de las fábricas está constituido por bienes muebles –propiedades rústicas y urbanas– e inmuebles, como son los censos. Era frecuente que las iglesias parroquiales tuvieran casas propias, explotadas todas ellas en régimen de alquiler.

Otros ingresos son denominados *bona adventicia*. Se trata de las rentas inciertas percibidas por las fábricas por su participación en los derechos de estola o pie de altar, los sufragios, sepulturas y limosnas. Por otra parte, los capellanes tenían la obligación de entregar a las fábricas una cantidad por cada misa celebrada. Es lo que se conoce con el nombre de "recados de capellanías", como pago por el uso de los altares, ornamentos,

obleas, vino y cera.

Los visitadores tenían la obligación de inspeccionar las cuentas de las fábricas parroquiales y de velar por los derechos de las mismas (39). Los Mayordomos presentaban en las visitas las cuentas –ingresos y obligaciones– de las fábricas. Los *Mandatos de Visitas* que dejaban en las iglesias reflejan la preocupación de los visitadores de que las fábricas percibiesen todos sus derechos:

"En atención a los cortos haberes de esta fábrica y al estilo y práctica de los lugares de este Arzobispado, se mandó en Visitas pasadas que de todas las misas rezadas que se depositasen en la Colecturía de esta Iglesia se saquen 8 maravedises por cada una para dicha fábrica por razón del recado de cera, ostias, vino y ornamentos, además de la apuntación con precisión de que en las misas de estipendio ordinario de 2 reales pagasen las partes dicho recado y en las de mayor estipendio se les bajase de la limosna de la misa. Asimismo se mandó que por las fiestas solemnes, con sermón, y Vísperas que se hicieren en esta Iglesia se saquen 15 reales para la fábrica y por las fiestas mensales sin sermón 8 reales y por las misas cantadas 2 reales. Y que siempre que la Parroquia saliere fuera de su Iglesia a alguna fiesta, Procesión o función semejante, se saquen para la fábrica 25 reales respecto de poner en ellas capa, cruz y demás cosas que en estas funciones maltratan. Y asimismo se mandó que en todos los Bautismos en que la parte pidiese capa se cobren para la fábrica 3 reales y últimamente en las velaciones se cobren 4 reales" (40).

Los *Libros de Visitas* son fuentes documentales de primordial rango para el conocimiento de los ingresos y salidas –carga y data– de las fábricas parroquiales. Los *Mandatos de Visitas* reflejan las obras y repara-

ciones que precisan las parroquias visitadas, los ornamentos y vasos sagrados que deben ser arreglados y las nuevas adquisiciones para el ejercicio del culto, razón esencial del ser de la Iglesia. En la visita de 1722 a la parroquia de S. Miguel de Sevilla se anota que el archivo necesita reparación. El mayordomo de la parroquia de S. Nicolás de Sevilla, según la visita de 1723, debe arreglar los candeleros y ciriales de plata y hacer una limpieza general en la bóveda. Los órganos de las parroquias de Sta. María Magdalena, Sta. Ana y Omnium Sanctorum de Sevilla deben ser reparados (41). En la visita a la parroquia de S. Martín de Sevilla, realizada el 21 de Julio de 1721, podemos leer:

"El Mayordomo de fábrica tenga en cuatro meses: 2 capas y una manga para la cruz de damasco negro, 5 bosas de corporales, 4 amitos ordinarios; 3 albas para las misas mayores; unos manteles para el altar mayor y otros para el comulgatorio; dorado de los 3 cálices cuyas copas están desdoras; componer los incensarios y cruz parroquial; repasar y remendar todos los ornamentos que lo necesitan para lo que se consumirán las 2 capas de damasco negro; hacer una frontalera de pino de la tierra y que dentro de 6 meses haga reparar las bóvedas de esta iglesia remediando todo lo que se recalca de ellas para obviar mayores prejuicios. Lo haga todo bajo la pena de 12 ducados aplicados a esta iglesia" (42).

4.4. Los Gastos de las fábricas parroquiales

Los ingresos de las fábricas, en cuanto rentas eclesiásticas que son, deben pagar a la Hacienda real unas cargas fiscales directas: el subsidio y el excusado (43). El subsidio afectaba a todos los ingresos fijos de las fábricas: rentas decimales y dotales. La gracia

del excusado consistía en una contribución eclesiástica sobre los diezmos. Pío V quiso atender a los gastos que en España ocasionaba la guerra contra los turcos y holandeses en tiempos de Felipe II, concediéndole un diezmo de una de las casas contribuyentes de cada parroquia después de las dos mayores. El 21 de Mayo de 1571 se reitera la gracia por cinco años pero sobre la casa que más diezmasa en cada parroquia. El nombre de excusado se tomaba del vecino que pagaba mayor cantidad de diezmos en la parroquia, el cual quedaba exento de llevar los suyos al acervo común, entregándolos a la real Hacienda y no a la Iglesia (44). Esta gracia se fue prorrogando periódicamente hasta que el Papa Lambertini, Benedicto XIV, la perpetuó a instancias de Fernando VI en 1757 (45).

Las fábricas contaban con otros gastos fijos: salarios a los ministros eclesiásticos – sacristán mayor y menor, mozos de coro, organista –, lavado de la ropa, limpieza de la iglesia, gastos por los derechos de visitas, etc. Algunas fábricas parroquiales dotaban una cátedra de moral. El colegio de la Compañía de Jesús de Ecija percibía 4.594 reales para la cátedra de moral y estaba dotada con la "veintena parte de los diezmos de los que tocan a las fábricas de las iglesias de Ecija" (46). La cátedra de moral del colegio jesuítico de Jerez percibía 3.906 reales anuales por que "goza de la veintena parte de los diezmos de pan y maravedises que tocan a las fábricas de las parroquias de Jerez" (47).

Como gastos importantes están los originados por el mantenimiento del culto: cera, aceite, vino, obleas, incienso, epacta, libros litúrgicos, ornamentos, etc. En las relaciones de gastos se incluyen los de la Semana Santa y los de "hacer el monumento del día de Jueves Santo". El excedente, si es que quedaba

algo, era empleado en construcciones y reparaciones.

Todo estos gastos —la llamada data— son cubiertos por los ingresos procedentes de los diezmos, rentas dotales y por los aranceles.

5. LOS DIEZMOS Y EL ARTE

Las rentas decimales de las fábricas, una vez cubiertos todos los gastos del culto y de los salarios, eran destinadas a las reparaciones de las iglesias, compra de objetos sagrados y ornamentos, etc. Los *Libros de Cuentas de Fábricas*, conservados en los archivos parroquiales, nos proporcionan datos interesantes sobre el destino de dichos bienes. Suelen incluir inventarios de los bienes, plata, joyas, alhajas, ornamentos, etc. de las iglesias.

Las rentas decimales, base de la sustentación del clero parroquial en la sociedad de Antiguo Régimen, posibilitaron el desarrollo del arte en las iglesias catedralicias y parroquiales. No nos referimos solamente al tercio de las fábricas, sino también a otros beneficiarios que parte de sus rentas fueron destinadas al exorno y ornamentación de capillas, iglesias, imágenes, etc. Nos centraremos en la labor artística desarrollada por los Arzobispos hispalenses en la segunda mitad del siglo XVIII, financiada por las rentas decimales pertenecientes a la Mesa Arzobispal (48).

Entre las obras realizadas por los prelados destacan las del Palacio Arzobispal y las del Palacio de Umbrete. En 1784 tenemos un gasto de 202.663 reales y 15 maravedises en obras realizadas en el Palacio de Umbrete (49). En el Palacio Arzobispal de Sevilla destacan las obras de 1790 con un montante de 235.753 reales (50). Matute nos indica que los gastos realizados por el Cardenal Solís en

su Palacio de Umbrete ascendieron a 1.500.000 reales (51). Dicho edificio había ardidado en 1762 y es levantado "desde los cimientos" (52). En 1778 tenemos unas obras en las casas de la calle Borceguinería, propias de la mitra, por "hallarse muy destruidas y amenazando ruina" (53). En dicha obra se emplearon 50 semanas de jornales con un total de 35.643 reales y 22 maravedises. Los materiales utilizados: ladrillos, cal, arena, maderas, yeso, piedras y tejas, costaron 41.868 reales y 20 maravedises. En dichas casas se recogían los granos de trojes y porteos.

También tenemos datos sobre la ayuda que prestó el Arzobispo Llanes y Argüelles a la reparación efectuada en la sala de rentas del Cabildo Catedral. El prelado libra la cantidad de 90.000 reales, a razón de 15.000 reales mensuales. El Cabildo le contesta con las siguientes palabras:

"Muy señor nuestro y de nuestra mayor veneración: en el papel de V. Exc. que hemos recibido con el debido aprecio, vemos con la mayor satisfacción, que para que se verifiquen las intenciones del Cabildo acerca de la obra de la Sala de Rentas de la regulación que se hizo cuando se proyectó en el Muro, lo que tuvo a bien ofrecer en 30 de Enero de 1791, lo contribuido hasta el día, y lo que se considera necesario para su conclusión, aunque para cubrir el todo según el aprecio más alto sólo restan 55.560 reales de vellón se extiende generosamente V. Exc. hasta 90.000 reales a razón de 15.000 cada mes para que así quede todo concluido. Mientras se nos proporciona dar cuenta al Cabildo de esta nueva prueba sobre las muchas que reconoce del amor y beneficencia de V. Exc. a su Iglesia, no retardamos significarle nuestra particular gratitud y tributarle las más rendidas gracias, repitiéndonos a cuanto fuere de su agrado, así

en la ejecución de esta obra, como en cuantas ocasiones se nos presenten de ejercitarnos en obsequio de V. Exc. cuya importante vida guarde Dios muchos años para mayor esplendor de esta su Iglesia" (54).

Los prelados hispalenses cubrían los alcances de las fábricas de ciertas parroquias del Arzobispado. En el siguiente cuadro podemos observar las ayudas prestadas a las fábricas de dichas iglesias. (55).

GASTOS DE LA MITRA EN FABRICAS DE IGLESIAS.
AÑOS 1783-1792

| Fábricas | 1783-4 | 1785-86 | 1787-8 | 1789-90 | 1791-2 |
|----------------------|--------|---------|--------|---------|--------|
| Sta. Cruz de Sevilla | 237 | 15.695 | 7.580 | 8.356 | 6.555 |
| Sta. María la Blanca | 2.606 | 10.205 | 5.532 | 8.559 | 11.720 |
| S. Bernardo | 4.107 | 3.559 | 7.733 | 2.710 | 3.623 |
| S. Roque | 64 | 4.296 | 3.109 | 11.880 | 6.878 |
| El Gandul | 1.723 | 4.166 | 14.322 | 2.736 | 2.925 |
| Benacazón | 3 | 6.514 | 16.314 | 9.981 | 7.804 |
| Chucena | 24 | 946 | 1.297 | 1.546 | 4.683 |
| TOTAL | 8.764 | 45.381 | 55.887 | 45.768 | 44.188 |

A ello tenemos que añadir las obras realizadas en dichas iglesias. En 1786 entrega la Mesa Arzobispal a la iglesia de S. Bernardo de Sevilla 88.563 reales y 10 maravedises para obra. En 1785 la cantidad de 41.534 reales y 14 maravedises y en 1786 para finalizar dicha obra 38.861 reales y 30 maravedises (56). En 1779 el Cardenal Delgado y Venegas entregó a la parroquia de S. Bartolomé de Sevilla 22.000 reales para su reedificación. En 1796 el Cardenal Despuig y Dameto contribuyó a dichas obras con 80.000 reales (57).

En 1780 tenemos una relación de donativos a fábricas de parroquias pobres. A las de las iglesias de Cumbres de Enmedio y Cumbres de S. Bartolomé entrega 150 reales, un retablo, varias imágenes y 2 casullas en damasco negro. A la fábrica de S. Marcos de Sevilla dona un viril y 689 reales para un plato y vinajeras de plata. A las iglesias de Carmona,

por medio del visitador general, manda: 6 albas, 4 capas pluviales de damasco negro, 6 casullas y 6 ornamentos de damasco blanco y encarnado. A la del Madroño regala 200 reales, una casulla blanca, una casulla encarnada con estola y manípulo, 2 albas, cíngulos y corporales. A la parroquia de Algámitas dona 220 reales para ayudar en la fundición de la campana (58). En 1781 gasta 2.735 reales en "hechura de ornamentos de damasco negro para las iglesias pobres del Arzobispado" (59). En 1786 el Arzobispo Llanes y Argüelles hace un donativo de 2.200 reales para "la obra del convento de Sta. Clara de Llerena" (60). En 1791 el citado prelado emplea 20.499 reales y 17 maravedises para "obras en las iglesias del Villar, el Madroño y las Delgadas", propias de la Dignidad (61).

En la data de 1767 tenemos un montante de 36.317 reales y 17 maravedises, entregados por el Cardenal Solís al Mayordomo de la Mesa Capitular de la Catedral, por cuenta de una obra en la parroquia de Cantillana (62). En el mismo año entrega 3.000 reales por cuenta para "el dorado de los retablos del convento de las Capuchinas" de Sevilla y 5.500 reales para una obra en el convento de monjas carmelitas de Sanlúcar la Mayor (63).

Conservamos la relación de gastos realizados en la Edificación de iglesias e instituciones en la época del Cardenal Solís. (64)

GASTOS EN REEDIFICACION
REALIZADOS POR EL CARDENAL SOLIS

| Instituciones | Reales de vellón |
|--|------------------|
| Reedificación de las iglesias de Brenes, Villaverde y Cantillana | 239.740 |
| Convento de las Capuchinas de Sevilla | 1.423.500 |
| Colegio jesuítico de las Becas | 629.243 |
| Parroquia de S. Roque de Sevilla | 254.293 |
| Hospital de Umbrete | 40.323 |
| TOTAL | 2.587.099 |

El convento de las Capuchinas de Sevilla ardió el 13 de Agosto de 1761. Las obras se concluyeron en el año 1763. El Cardenal Solís fue el protector de dichas religiosas (65). El 9 de Diciembre de 1759 ardió por completo la iglesia parroquial de S. Roque de Sevilla y la reedificación se hizo a costa del Arzobispo y del Cabildo que por "mitad reciben los diezmos de Dicha iglesia" (66). Fue consagrada el 9 de Diciembre de 1763. El Cardenal Delgado y Venegas pagó la reedificación de la iglesia parroquial de Villanueva del Ariscal, su tierra natal (67).

Hemos de mencionar los gastos realizados por la Mesa Arzobispal en la Catedral, tanto en obra como en enriquecimiento de la fábrica o de la sacristía. En 1776 el Cardenal Delgado entrega un donativo de 70.891 reales para un cáliz, un copón y una patena de oro para la Catedral. En el mismo año entrega para "las obras del coro de la Catedral" 60.000 reales (68).

En 1788 el Arzobispo Llanes y Argüelles publica un decreto, ordenando que se dedique para el losado de la Catedral la cantidad de 750.000 reales a razón de 15.000 cada mes:

"D. Francisco Antonio Castañón, Pbro. nuestro Administrador general, tesorero de los caudales entrados, y que vayan entrando en Arcas correspondientes a nuestra Mesa y Dignidad Arzobispal, entregará a los Sres. D. José Brabo y D. Rafael de Castro, Canónigo y Prebendado entero de nuestra Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal, o los señores que le sucedieren en la comisión para el losado de ella 15.000 reales de vellón cada mes que comenzarán a correr desde el presente hasta completar la cantidad de 750.000; los que le serán abonados con recibo de dichos señores, tomada la razón por nuestra Contaduría Mayor" (69).

El decreto está firmado en la Visita Pastoral de Sanlúcar de Barrameda y con fecha 12 de Agosto de 1788.

En la data de 1791 gasta el Arzobispo Llanes y Argüelles 28.641 reales y 8 maravedises, "mitad del importe por el enlucimiento de la puerta de los palos y de la Campanilla, plazuela del Palacio y Hospital de Sta. Marta"(70). La otra mitad corre a cargo de la Mesa Capitular. En el mismo año emplea 45.285 reales y 12 maravedises, "mitad del costo en conclusión del enlucimiento que ocupaban los edificios derribados inmediatos a la torre de la Sta. Iglesia, de la fachada de Sta. Marta y acopio de piedra de Morón" (71). La otra mitad es pagada por la Mesa Capitular. Así nos lo comenta el analista:

"La Iglesia Catedral, que había empezado a losarse a principios del año de 1789, y terminó el de 1793, debió la conclusión al insigne prelado, que contribuyó con más de 60.000 pesos; sin que esto impidiese el gasto del derribo de la antigua sala de rentas y casas inmediatas, las verjas de hierro de las dos puertas que miran al Levante, y el enlucimiento de los muros de la parte Norte hasta la Torre, imitando la mampostería" (72).

6. CONCLUSION

Antes de poner fin a nuestro trabajo, hemos de sintetizar algunas de las conclusiones que podemos deducir del mismo. No pretendemos decir la última palabra sobre el tema, sino simplemente ofrecer al público desde estas páginas algunas de las conclusiones que aparecen más claras en nuestra modesta aportación.

Destacamos, en primer lugar, la importancia de las rentas decimales como fuente básica de la sustentación del clero y de la labor

artística desarrollada por la Iglesia. A pesar del desigual e injusto reparto de los diezmos, una parte de los mismos se canalizó y orientó a la construcción, reparación de las iglesias, objetos de culto, ornamentos, etc. Esta desigual distribución de la riqueza responde a unos presupuestos socio-religiosos vigentes en la sociedad civil y eclesiástica de la época.

Los Arzobispos hispalenses eran las personas que percibían el mayor volumen de riqueza procedente de los diezmos. Sus ingre-

sos fueron en aumento durante el siglo XVIII. Todos ellos ejercieron una labor de mecenazgo sobre la cultura. Las fábricas de las iglesias parroquiales pobres, la Catedral, sus Palacios y Bibliotecas son el testimonio fehaciente de los que decimos. La labor artística desarrollada por la Iglesia hispalense queda patente en las piedras de nuestra ciudad. Son la impronta del paso de estos hombres sobre nuestra cultura.

NOTAS

- (1) Morales Alonso, J. P. *Tratado de Derecho Eclesiástico general y particular de España* 1 (Sevilla 1881) 396-403; Walter, F. *Manual de Derecho Eclesiástico de todas las confesiones cristianas* (Madrid 1845) 275-281; Ferraris, L. *Promta Bibliotheca* 3 (Matriti 1786) 12-33; 201-214; Fuentes, V. *Ecclesiasticae Disciplinae* 2 (Matriti 1883) 48-55; Murillo Velarde, P. *Cursus Iuris Canonici* 1 (Matriti 1791) 567-574; Barbosa, A. *Colectanea Doctorum, tam veterum quam recentiorum, in ius Pontificium Universum* 2 (Lugduni 1716) 235-262; Idem *Iuris Canonici interpretationes selectae* 6 (Lugduni 1716) 189-191; Idem. *De officio et potestate Parochi* (Lugduni 1712) 237-287; Idem. *Summa Apostolicarum decisionum* (Lugduni 1680) 182-183; Schmier, F. *Iurisprudentia Canonico-Civilis, seu Ius Canonicum Universum* 2 (Venetiis 1754) 102-112; Pérez Mier, L. *Los Concordatos ante el Moderno Derecho Público* (Madrid 1940) 358-368; Piñero Carrión, J. M. *La sustentación del clero* (Sevilla 1963) 222-225.
- (2) Entre los Congresos y Jornadas que los historiadores han dedicado a los diezmos figuran: I Congreso de la Asociación Francesa de especialistas en Historia económica (1969); I Jornadas de Metodología aplicada de Santiago de Compostela (1973); Congreso de Edimburgo en 1978. En el Congreso de París la presencia de historiadores españoles fue destacada. Hemos de añadir, que en el I Congreso de Historia de Andalucía, Diciembre de 1976, el tema decimal fue objeto de varias comunicaciones.
- (3) Ponsot, P. *Atlas de Historia Económica de la Baja Andalucía (Siglos XVI-XIX)* (Sevilla 1986) 185-542; Ladero-González. *Diezmo eclesiástico y producción de cereales en el reino de Sevilla (1408-1503)* (Sevilla 1978) 7-120; Fernández, R. *España en el siglo XVIII* (Barcelona 1985); Rodríguez Molina, J. "El diezmo eclesiástico en el valle del Guadalquivir, su utilidad para el estudio de la historia económica", *Actas I Congreso de Historia de Andalucía* 1 (Córdoba 1978) 429-434.

- (4) Traverso Ruiz, F. M. "La percepción del diezmo en el obispado de Cádiz (1591-1648)", *Hispania Sacra* 39 (Madrid 1987) 567-568; Ladero Quesada, M. A. "La investigación histórica sobre la Andalucía Medieval en los últimos veinticinco años (1951-1976)", *Actas I Congreso de Historia de Andalucía 1* (Córdoba 1978) 119-129; Idem. "Producción y renta cerealera en el reino de Córdoba a finales del siglo XV", *Actas I Congreso de Historia de Andalucía 1* (Córdoba, 1978), 375-412; García Sanz, A. *Desarrollo y crisis del Antiguo régimen en Castilla la Vieja* (Madrid 1986).
- (5) Muñoz Dueñas, M. D. *El Diezmo en el obispado de Córdoba* (Córdoba 1988); García Figuerola, L. C. *La economía del cabildo salmantino del siglo XVIII* (Salamanca 1989); Barrio Gozalo, M. *Estudio socio-económico de la Iglesia de Segovia en el siglo XVIII* (Segovia 1982); Garzón Pareja, M. *Diezmos y Tributos del clero de Granada* (Granada 1974); Martín Riego, M. *Diezmos Eclesiásticos. Rentas y Gastos de la Mesa Arzobispal Hispalense (1750-1800)* (Sevilla 1991); Idem. *Iglesia y sociedad sevillana en la segunda mitad del siglo XVIII* (Sevilla 1989). Tesis doctoral inédita.
- (6) Hemos creído conveniente la definición de los conceptos en beneficio de los lectores. La lejanía de este impuesto y las imprecisiones encontradas así lo exigían.
- (7) Ferraris, L. *Promta Bibliotheca* 3 (Matriti 1786) 12.
- (8) Ibidem.
- (9) Morales Alonso, J. P. *Derecho eclesiástico general y particular de España* 2 (Sevilla 1883) 796.
- (10) Murillo Velarde, P. *Cursus Iuris...* 1 (Matriti 1791) 567-568.
- (11) Barbosa, A. *De officio et potestate Parochi* (Lugduni 1712) 237-241.
- (12) ARCHIVO GENERAL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (Abreviado: AGCS). Sección IX: Fondo Histórico General. N. 72.
- (13) Es la décima parte del valor con que está arrendada una heredad o los frutos decimales. El rediezmo es personal.
- (14) AGCS. Sección IX: Fondo Histórico General. N. 72.
- (15) Murillo Velarde, P. *Cursus Iuris...* 568
- (16) *Novísima Recopilación* (Madrid 1805). Libro I, título VI, leyes I-XVIII.
- (17) Morales Alonso, J. P. *Derecho Eclesiástico...* 796-797.
- (18) AGCS. Sección II: Mesa Capitular. N. 1240.
- (19) Morales Alonso, J. P. *Derecho Eclesiástico...* 797.
- (20) Ibidem.
- (21) Pérez Mier, L. *Los Concordatos...* Madrid 1940) 364
- (22) Ferraris, L. *Promta Bibliotheca* 3 (Matriti 1786) 16-22.
- (23) Ibidem.
- (24) Ibidem.
- (25) AGCS. Sección II: Mesa Capitular. N. 1240.
- (26) Ibidem.
- (27) Barrio Gozalo, M. *Estudio socio-económico...* 188; García Sanz, A. *Desarrollo y crisis...* 313-316.
- (28) Garzón Pareja M. *Diezmos y Tributos...* 97.
- (29) Un reparto decimal más complicado es el que se realizaba en la Archidiócesis de Toledo, según Beraza, M. L. *Diezmos en la sede toledana y rentas de la Mesa Arzobispal (siglo XV)* (Salamanca 1972).

- (30) AGS. Sección II: Mesa Capitular. N. 1240.
- (31) Martín Riego, M. *Diezmos Eclesiásticos...* 21-66.
- (32) Aldea, Q. "La economía de las Iglesias locales en la Edad Media y Moderna", *Hispania Sacra* 26 (Madrid 1973) 42-44.
- (33) Thomassin. *Vetus et nova disciplina Ecclesiae* 8 (Nápoli 1772) 62.
- (34) AGCS. Sección II: Mesa Capitular. N. 1240.
- (35) *Ibidem*.
- (36) ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA (Abreviado: AGAS). Sección: Asuntos Despachados. N. 53.
- (37) El marqués de Ayamonte percibía todos los diezmos de dicha vicaría en virtud de indulto pontificio. El señor presentaba todos los curatos de los pueblos de la vicaría y el Arzobispo daba la colación. Las dotaciones de los curatos, piezas eclesiásticas y fábricas parroquiales corrían a cargo del señor de dichas poblaciones. Se trata de lugares de patronato señorial.
- (38) Martín Riego, M. *Diezmos Eclesiásticos...* 180-187.
- (39) *Constituciones del Arzobispado de Sevilla* (Sevilla 1609) 424-441; AGAS. Sección: Justicia Ordinaria. N. 2923.
- (40) AGAS. Sección: Administración General del Arzobispado. N. 1364. Se trata de los Mandatos de Visita de la parroquia de S. Vicente de Sevilla. Visita realizada el 26 de Mayo de 1724 por el obispo titular de Licópolis y auxiliar de Sevilla, el dominico Fr. José Esquivel. Ejerce como auxiliar desde 1717 a 1738.
- (41) AGAS. Sección: Administración... Nos. 1363 y 1364. Esta sección del archivo diocesano es fuente de primordial rango para el estudio socioeconómico de la ciudad de Sevilla y de su Iglesia. Englobados en esta sección están los libros de visitas pastorales.
- (42) AGAS. Sección: Administración... N. 1363. Visita realizada por Zapata.
- (43) AGAS. Sección IX: Fondo Histórico General. N. 156; Barbosa, A. *De officio et potestate Episcopi* (Lugduni 1698) 351-353; Aldea, Q. "Subsidio", *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* 4 (Madrid 1975) 2.513-2.514.
- (44) Gelabert, J. E. "Economía y Sociedad", *Historia de España* 5 (Barcelona 1988) 315-318; Domínguez Ortiz, A. *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen* (Madrid 1973) 363-373; *Idem. Carlos III y la España de la Ilustración* (Madrid 1988) 79.
- (45) *Novísima... Libro I*, título XII, 307-309; Barbosa, A. *De officio et potestate Episcopi* (Lugduni 1698) 352.
- (46) AGCS. Sección II: Mesa Capitular. N. 1240; Martín Riego, M. *Diezmos Eclesiásticos...* 52-56.
- (47) AGCS. Sección II: Mesa Capitular. N. 1240; Martín Riego, M. "Ofertas de Estudios en la Archidiócesis Hispalense en el siglo XVIII". *Communio* 23 (Sevilla 1990) 77-96.
- (48) Martín Riego, M. *Diezmos Eclesiásticos...* 211-270; Serrailh, J. *La España Ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII* (Madrid 1979) 137-139; Herr, R. *España y la revolución del siglo XVIII* (Madrid 1988) 25-26; Callahan W. J. *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874* (Madrid 1989) 12; 21-22; 53-58; 81; Domínguez Ortiz, A. "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII", *Historia de la Iglesia en España* 4 (Madrid 1979) 8-9; 32-33; 59-60.
- (49) AGAS. Sección: Administración... N. 909.
- (50) AGAS. Sección: Administración... N. 547.
- (51) Matute Gavira, J. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla* 2 (Sevilla 1887) 260.

- (52) Morgado, J. A. *Prelados Sevillanos* (Sevilla 1899-1904) 674.
- (53) AGAS. Sección Administración... N. 848.
- (54) AGAS. Sección: Asuntos Despachados. N. 86.
- (55) AGAS. Sección: Administración... Nos. 909, 910 y 980.
- (56) AGAS. Sección: Administración... N. 980.
- (57) Matute Gavira, J. *Anales Eclesiásticos...* 3 (Sevilla 1887) 199.
- (58) AGAS. Sección: Administración... N. 850.
- (59) AGAS. Sección: Administración... N. 849.
- (60) AGAS. Sección: Administración... N. 911.
- (61) AGAS. Sección: Administración... N. 916.
- (62) AGAS. Sección: Administración... N. 787.
- (63) *Ibidem.*
- (64) Matute Gavira, J. *Anales Eclesiásticos...* 2 (Sevilla 1887) 259-260.
- (65) *Ibid.* 177-178; 185-189.
- (66) *Ibid.* 167-168.
- (67) Matute Gavira, J. *Anales Eclesiásticos...* 3 (Sevilla 1887) 17.
- (68) AGAS. Sección: Administración... N. 847.
- (69) AGAS. Sección: Administración... N. 980.
- (70) AGAS. Sección: Administración... N. 916.
- (71) *Ibidem.*
- (72) Matute Gavira, J. *Anales Eclesiásticos...* 3 (Sevilla 1887) 128; Morgado, J. A. *Prelados...* 712-713.

Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbas en España y México

**Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA
FERNANDEZ y
Gillermo TOVAR DE TERESA**

La figura de Gerónimo de Balbás es una de las más atractivas del barroco hispánico del siglo XVIII. El autor de los grandes retablos mayores del Sagrario de la Catedral de Sevilla y de la capilla de los Reyes de la de México, se va perfilando cada vez más como el introductor y difusor en Andalucía y Nueva España de una estética renovadora, revolucionaria y de vanguardia en su día, basada en el uso de motivos fundamentalmente geométricos y que tiene como su rasgo más distintivo la utilización de estípite como soporte. Balbás crea el estilo que expresa una suerte de reacción innovadora, inspirada en fuentes nórdicas e italianas, frente al clasicismo cortesano afrancesado que cobraba uso de carácter oficial en España; tanto en los focos andaluces como mexicanos del período barroco del siglo XVIII se manifiesta la trascendencia del nuevo estilo que transforma al barroco—hasta entonces entregado de lleno a las formas ondulantes y con la columna salomónica como soporte característico— en un proceso innovador, aunque basado en la recreación de formas tomadas del manierismo. Utiliza sobre todo diseños geométricos, líneas quebradas y formas prismáticas, al parecer en parte obtenidas de la obra gráfica de Wendel Dietterlin, las cuales se conjugarían con elementos de diverso origen, incluso los de la tradición manierista sevillana y los italianos que pudo conocer a través de grabados, pero sobre todo con los suyos propios, aquellos de su invención tal vez obtenidos de su experiencia como tramoyista de teatro y algunos más por el contacto que en Madrid pudo tener con los Churriguera o Pedro de Ribera.

Todo ello traería como consecuencia una modalidad que muestra afinidades con ciertas formas manieristas, un impulso que renovaba a la expresión barroca tradicional acudiendo

a modelos del pasado frente a la amenazante presencia de un estilo oficial cortesano que, ajeno al carácter lúdico y fantasioso de esta nueva manifestación, imponía un clasicismo de segunda mano.

La importancia que tuvo Balbás entre sus contemporáneos ha sido indicada de manera negativa por los hombres de la Ilustración, contagiados de un afán de esperarlo todo de fuera, de Francia por ejemplo, y negando todo lo propio; un caso típico es el conde del Aguila cuando se refiere a Pedro Duque Cornejo de quien nos dice: "Hizo las estatuas del retablo del sagrario, desde entonces se dio a imitar a Balbás, que corrompió el buen gusto de los escultores sevillanos con sus obras sobrecargadas de talla, y adornos afiliados, confusos y de ninguna permanencia" (1). Los insultos y denuestos que lanzaron contra su obra tanto Ponz como Ceán Bermúdez, nos señalan siempre su enorme trascendencia en el cambio de gusto que ocurrió en Andalucía por causa de su nuevo estilo.

Como artista de dos mundos, la biografía de Gerónimo de Balbás puede quedar dividida en dos grandes etapas: una española (1673-1717) y otra mexicana (1718-1748). La española puede, a su vez, quedar en cuatro períodos: dos castellanos y dos andaluces. En ambas etapas, Balbás realizó actividades varias: sirvió como tramoyista de teatro, hizo trabajos de arquitectura y carpintería, realizó retablos y diseñó objetos de orfebrería y platería. Como autor de plantas y trazas es posible que suyo sea el diseño de las yaserías de coro de Marchena; realizadas en 1719, que serían las primeras—en ambas Andalucías— en el uso de las formas del nuevo estilo implantado por Balbás y también, acaso, el punto de partida para el desarrollo de la nueva gramática orna-

mental en el arte de las yeserías, como ocurrirá más tarde de Priego, Lucena la Cartuja de Granada.

El primer período (1673-1695, aproximadamente), sería el de su infancia formación inicial en Zamora, lugar desde donde el escultor Alonso de Balbás parte para realizar el retablo de la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, en la primera mitad del siglo XVII, de acuerdo a las formas rigurosas del clasicismo por entonces imperante. Tal vez Gerónimo sea pariente suyo, y desde entonces se inicie la actividad artística de esa familia que alcanzaría un lapso muy amplio de vigencia —desde 1620 hasta 1780— y que actuaría tanto en España como en México, a la manera de los Churriguera en Madrid y Salamanca y los Tomé en Toro, clanes castellanos que producen heresiarcas en los años de barroco. Es indudable que si algún artista español del siglo XVIII merece el título de heresiarca es Gerónimo de Balbás.

El segundo período sería el madrileño (c. 1695-1702), tan oscuro como sugestivo; según el Conde del Aguila, "...había sido tramoyista de teatro de Madrid, para lo que tubo mucha invención" (2). Esta información tan elocuente como escueta, relaciona al autor de retablos con el mundo del teatro. ¿Balbás comenzaría su carrera de fabulador plástico en el fantástico mundo de los artificios mecánicos que convertían bosques en mares, jardines en bocas del Averno, y cabañas de pastor en palacios, ante la sorpresa de los espectadores cortesanos? ¿Conocería a Caudí y a los decoradores de escenografías teatrales? ¿Aprendió realmente arquitectura o ensamblaje, carpintería y mecánica de tramoya? ¿Conocería a los Churriguera o a los arquitectos tales como Teodoro de Ardemans y Pedro de Ribera? Todo ello, por el momento,

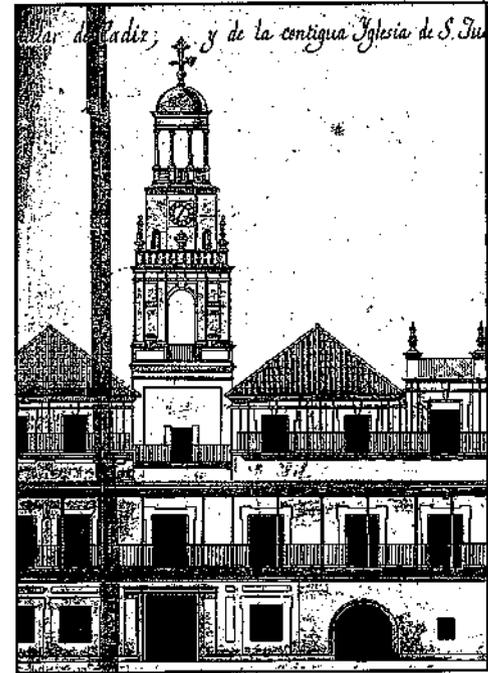
no tiene respuesta (3). También sabemos que en Madrid casó por primera vez con doña Gerónima Peredo y que con ella tuvo dos hijas, de las cuales una murió en edad pupilar y la otra la sobrevivió con el nombre de Tomasa de Balbás (4).

El siguiente período (c. 1702-1705), ya andaluz, pues es el gaditano, era tan oscuro como los otros dos hasta que se iluminó con la aparición de los documentos que lo acreditan como arquitecto entre 1702 y 1703, autor de una planta para la torre del Ayuntamiento de Cádiz, obra que por fin no ejecutó. Su traslado a Cádiz debió estar relacionado con el auge económico que vivió esta ciudad durante el período barroco como puerto comercial con Indias, atrayendo a no pocos artistas de todo el país, lo cual también había ocurrido con Sevilla durante los siglos anteriores; sin embargo conviene apuntar que cuando Balbás llega a Cádiz la ciudad vive días de angustia por causa de la Guerra de Sucesión. La estancia de Balbás en ésta se ha conocido hasta ahora sólo a través de las referencias que indican su procedencia gaditana cuando en 1705 se hace cargo de la obra del retablo mayor de la parroquia del Sagrario de Sevilla, desconociéndose la fecha de su llegada y la posible actividad artística allí desarrollada. La documentación conservada en el Archivo Municipal de Cádiz nos ha permitido determinar que Gerónimo de Balbás se avecindó en esta ciudad al menos desde la segunda mitad de 1702, y que durante su estancia llevó a cabo diversos trabajos relacionados con la reparación de la torre de las Casas Capitulares, para las que realizó una planta y se encargó de montaje de dos andamios. Antes de determinar el posible alcance de la intervención de Balbás en la torre del Ayuntamiento gaditano consideramos im-

prescindible, dada la compleja historia del edificio, una explicación previa del proceso sufrido por esta edificación hasta el momento en que se plantearon dichas obras.

En primer lugar hemos de tener en cuenta que la torre que nos ocupa ya no existe, pues fue derribada a principios del siglo XIX a causa de la total renovación del Ayuntamiento que se planteó por aquella época, sustituyéndose por la actual que diseñó Torcuato Benjumeda siguiendo con bastante fidelidad el modelo anterior, aunque adaptado al gusto neoclásico (5). La obra precedente se ha identificado como diseño de Blas Díaz, quien se declara maestro de los trabajos en ella realizados entre 1716 y 1720 (6), pero las fuentes documentales nos han puesto de manifiesto que la labor de Blas Díaz se limitó posiblemente a ejecutar los diseños de Balbás, que a su vez afectaban sólo a la parte superior de la estructura. Aún desconocemos cual es el origen de esta torre, aunque es evidente que al menos desde mediados del siglo XVI el Ayuntamiento gaditano contó con una torre para alojar el reloj, observándose con claridad su estructura en la vista de Cádiz que realizó Anton Wyngaerde en 1567 (7). No existe constancia documental de que se llevaran a cabo otras reconstrucciones del edificio hasta finales del siglo XVII, y estas afectaron sólo a su parte interior.

Se presenta ahora el problema de saber cual fue la fecha y el autor de la torre sobre la que Balbás trabajó primero y Blas Díaz después. Ciertos indicios nos llevan a plantear que dicha fábrica se realizara hacia 1614 y fuese trazada por Alonso de Vandelvira. Se conserva un alzado realizado por Torcuato Benjumeda a fines del siglo XVIII (8), que nos muestra con bastante claridad como sus formas respondían al gusto manierista, y si a



Torre del Ayuntamiento de Cádiz a fines del siglo XVIII, según Torcuato Benjumeda.

ello unimos el hecho que en la campana que se fundió durante la intervención de Balbás había una inscripción que llevaba la fecha 1614 (9), no parece muy arriesgado pensar que la construcción del conjunto se llevase a cabo por aquellos años, en los que se documenta la estancia de Alonso de Vandelvira en Cádiz (10). Manteniendo las reservas que impone la falta de confirmación documental, esta posible reconstrucción de inicios de siglo XVII, estaría relacionada con los estragos que en la fábrica primitiva causaría el asalto anglo-holandés de 1596 (11).

Podemos afirmar que cuando se plantea la intervención de Balbás la torre del Ayuntamiento era una construcción de cuatro cuerpos. El primero, que servía de base, era de

planta cuadrada y presentaba una sola fachada de decoración muy simple, con un vano rectangular. Sobre este se levantaba otro cuerpo con la misma planta, pero con cuatro fachadas, cada una de las cuales se articulaba en tres calles separadas por fajas rectangulares a modo de pilastras, abriéndose en la central un gran arco de medio punto y presentando las laterales sendas hornacinas sobre las que iban decoraciones geométricas. El tercer cuerpo era de planta octagonal de paramentos lisos, salvo pequeños vanos de medio punto en los ochavos, albergando en el frontal el reloj. El remate era un templete resuelto mediante columnas que sustentaban una media naranja donde se situaba la campana.

El 15 de julio de 1702 el cabildo municipal de Cádiz fue informado del grave estado en que se encontraba la campana de las casas capitulares, pues a causa del salitre las barras de hierro que la sustentaban corrían el peligro de ceder. En consecuencia, se acordó reparar la estructura de sujección y que se fundiese de nuevo la campana, haciendo las veces de supervisor el conde de la Marquina para estas cuestiones (12). Las gestiones llevadas a cabo pusieron en evidencia que no sólo era necesario reforzar la estructura que sustenta la campana, sino que todo el templete donde se alojaba estaba en ruinas y precisaba una urgente reparación. Así en cabildo celebrado por la ciudad en 21 de diciembre del mismo año de 1702 se expusieron las nuevas circunstancias y el diputado mostró la planta que para la reconstrucción de lo afectado había encargado a Gerónimo de Balbás, acompañada de dos informes sobre los reparos necesarios firmados por Juan Gallardo, alarife de la ciudad, y Felipe de Gálvez, maestro de la catedral. De estos informes se deduce claramente que de la torre existente se conserva-

rían los cuerpos inferiores, mientras que el templete de columnas rematado por la media naranja y destinado a la campana sería el único afectado por las obras que se planteaban, pues no hubo más remedio que derribarlo (13).

El cabildo consideró oportunas las obras proyectadas, aprobando la planta realizada por Balbás para ejecutar de nuevo el templete, y en los primeros meses del año siguiente, le fueron encargados los trabajos de demolición de la fábrica antigua (14). A partir de aquí las obras sufren un retraso considerable, lo cual no resulta extraño dadas las dificultades económicas del momento para Cádiz, debido a que España vivía la Guerra de Sucesión. La paralización debió advertirse como dilatada, pues en el mes de octubre del mismo año de 1703 se encarga a Balbás montar un andamio para cubrir el ochavo de la torre, es decir, el cuerpo segundo, para evitar su deterioro, ya que había quedado desprotegido tras el derribo del templete que se alzaba sobre su estructura (15). Esta será la última intervención de Balbás en los trabajos si tenemos en cuenta que en febrero del año siguiente se libran en concepto de liquidación cien pesos de plata al mencionado artífice por la planta y los andamios que realizó para las obras de reparación de la torre, declarándose que dicho maestro no se quedaría con la dirección de los trabajos (16).

Las siguientes noticias acerca de esta obra son en relación a su nuevo director el alarife Blas Díaz, responsabilidad que le fue encomendada por el Ayuntamiento a partir de 1716 (17). Díaz concluyó los reparos planteados dieciocho años atrás, y así lo declaraba una inscripción en el friso del primer cuerpo de la torre con la siguiente leyenda:

"Reinando en España N. C. Monarca D. Felipe 5, siendo gobernador de lo político y militar de esta cibdad, el Excmo. Sr. Dn.

Tomas Diaques, teniente jeneral de los ejércitos de S. M. por esta M. N. y M. L. cibdad de Cádiz, se renovo esta torre poniendose la campana de nuevo, y añadiendole todos los marmoles de que compone, siendo diputados los SS. D. Pedro Luis Gonzales de Alvenda, familiar del Santo Oficio, y D. Francisco Antonio Ravasqueiro y Fiesco, caballero del Orden de Santiago, y don Felipe Antonio de Barrios, caballero del Orden de Calatrava, ambos jentiles hombres de la boca de S. M. y D. Alonso Francisco de la Sierra, todos rejidores perpetuos de esta cibdad; y maestro de su reedificacion Blas Díaz natural de Cueta, año de 1720" (18).

¿Realizó Blas Díaz nuevos planos para los trabajos? No tenemos una constancia clara al respecto, pero es evidente que se declara sólo como su maestro, y que las obras consistieron en la renovación de la torre, colocándoles de nuevo la campana y añadiendo los marmoles. Dado que ya se había invertido una suma considerable en abonar a Balbás la planta que para ello realizó parece muy posible que ésta se aprovechase pese al cambio de maestro director de las obras. En cualquier caso, el templete, cuya estructura debió ser aprovechada para realizar la torre actual, fue una obra muy condicionada por la estructura anterior, cuyo carácter dieciochesco sólo se aprecia en pequeños detalles. Muy representativa resulta la balaustrada, cuya configuración a base de elementos geométricos de tendencia rectilínea apunta al estilo de Balbás. Mas elocuentes son aún en tal sentido los remates decorativos de mármol que anteriormente se situaban sobre el segundo cuerpo, reaprovechados por Benjumeda variando ligeramente su disposición. Se trata de cuatro jarrones con frutas, predilectos de Balbás quien los pone en su producción retablistica

y cuatro remates piramidales que recuerdan a los que utilizaría en la pira funeraria que construyó para las exequias de Luis XIV en la iglesia del antiguo convento franciscano de Sevilla (19).

En cualquier caso contamos con la evidencia de que Gerónimo de Balbás se hallaba en Cádiz al menos desde 1702, y que a esa ciudad llegaría con un cierto prestigio de maestro arquitecto, como le citan los documentos, ya que trabajaba en un edificio tan significativo como son las Casas Capitulares. Esta sería, por el momento, la obra más temprana —que documentada ahora— se incluye en el catálogo de Gerónimo Balbás; lo que cada vez resulta más indiscutible es la actividad suya en la arquitectura, la albañilería y la carpintería, pues la noticia de Cádiz enlaza, como lo veremos más adelante, con las intervenciones que tuvo en el virreinato de la Nueva España.

¿Acaso no hizo retablos en esa ciudad, el hombre que a Sevilla llega —desde Cádiz— para realizar la obra más importante de momento? Es probable que así fuese pero por ahora no consta en documentos o testimonios. En todos los trabajos que en los últimos tiempos se han dedicado al estudio de la figura de Gerónimo de Balbás, se hace referencia a la fuerte vinculación estilística que existe entre el retablo mayor de la parroquia gaditana de San Lorenzo y su producción en España y México, pero el hecho de que conste documentalmente que las obras de la iglesia dieron comienzo el 1722 y las del retablo en 1727 parece descartarlo. Por nuestra parte creemos que tal posibilidad existe, ya que si Balbás no lo ejecutó pues se hallaba en México desde 1718, puedo realizar su diseño con anterioridad, el cual llevaría a cabo el escultor gaditano Francisco López. Es posible sustentar esta

hipótesis en el hecho de que Balbás, quien tuvo que pasar por Cádiz hacia 1717 antes de embarcarse a las Indias, estuviera en contacto con el Obispo Lorenzo Armengual de la Mota, el cual preparaba planes en esos años para el nuevo templo de San Lorenzo de quien fue promotor, pues consta que en 1719, por ejemplo, realizaba una fundación de obras pías entre las que establece una cantidad para la nueva iglesia (21). Conociendo el especial celo que Armengual puso en todos los detalles de esta ayuda de parroquia no resulta imposible que aprovechara la segunda estancia de Balbás en Cádiz para la realización del diseño de su retablo mayor y los colaterales, sobre todo si volvía con el prestigio de haber ejecutado el más suntuoso retablo del momento en la parroquia del Sagrario de Sevilla. Ya veremos como el facistol del coro de San Juan de Marchena, diseñado en 1715, fue ejecutado veinte años después.

Aunque conviene mantener la cautela en el terreno de la hipótesis, si atendemos a lo anterior el reparo cronológico no parece ya tan contundente para descartar la vinculación del zamorano con esos retablos gaditanos. Las cuestiones estilísticas ofrecen menos dudas, pues en el retablo mayor de San Lorenzo encontramos una de las obras más significativas de la estética balbasiana, no sólo en cuanto al repertorio decorativo y el uso de los soportes, sino también en el esquema compositivo que, al igual que ocurre en el retablo de los Reyes de la catedral de México, evidencia el influjo de la solución empleada por Churriguera en el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca: colocar cuatro grandes soportes para sostener el abocinamiento del remate, solución que uso en el retablo sevillano y el mexicano. Otro recurso compositivo que se observa en las obras mencionadas, aunque

también en el retablo de San Agustín de Osuna consiste en utilizar un arco que domine la calle central, lo cual acaso obedezca a criterios más personales. Las diferencias se observan en el tipo de talla, explicable si atendemos al hecho de que su ejecutor sería Francisco López (22). Lo que resulta evidente es que si el retablo no fue realizado a partir de su diseño si se hizo de acuerdo a su estilo, con lo cual quedaría demostrada su huella en el ámbito gaditano.

Su último período en España (c. 1705-1717), el sevillano, ha corrido con fortuna, pues a los trabajos de investigación de Sancho Corbacho y Juan Luis Ravé sobre la sillería de coro de la parroquia de San Juan en Marchena (23), se añadió el de María Salud Caro Quesada con aportaciones tan destacadas como las que lo acreditan como autor de dos obras que aún subsisten: los retablos de San Felipe de Sevilla (1711), ahora en San Antonio, y el de San Agustín de Osuna (1712), amén de las noticias nuevas sobre el retablo mayor del Sagrario, un colateral en San Francisco, más información sobre la sillería de Marchena y el modelo en madera y ceras para la custodia de oro de la Catedral Hispalense (24). Gracias a María José del Castillo sabemos que Balbás hizo el diseño del túmulo de Luis XIV en la iglesia de los franciscanos de Sevilla en 1715 (25).

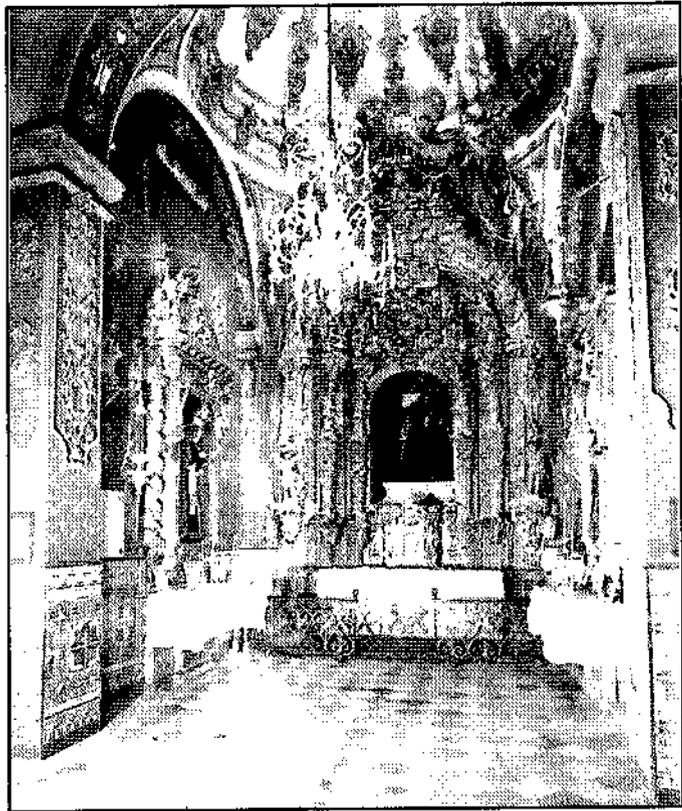
Ahora se añaden tres noticias biográficas procedentes de archivos parroquiales: la partida de su sentido matrimonio con Nicolasa Bernal Caballero, en 17 de diciembre de 1708, conservada en los libros de matrimonios de la parroquia de San Martín y las partidas de bautizo de sus dos hijas, Feliciano Gerturdis Tadea, en 19 de junio de 1711 y María Petronila Salvadora, en 13 de junio de 1713, ambas conservadas en los respectivos libros de

bautizos del archivo de la parroquia del Sagrario (26).

En el terreno de las atribuciones, Gómez Piñol ha mostrado cómo se aprecia el estilo de Balbás en el retablo de la iglesia del antiguo convento de San Francisco (hoy Colegio de San Luis Gonzaga), en El Puerto de Santa María (Cádiz) (27). A esta atribución agregamos ahora una, el retablo de la capilla sacramental de la iglesia parroquial de San Isidoro de Sevilla, e igualmente queremos llamar la atención sobre las dependencias estéticas balbasianas que se aprecian en el retablo de la capilla sacramental de la iglesia de San Miguel de Marchena. La atribución del retablo de San Isidoro se funda en que esta obra

presenta elementos plenamente relacionados con el estilo de Balbás, como son los estípites que se sitúan tanto en el exterior como en el interior del camarín de la Virgen de las Nieves, los cuales coinciden con los que Balbás utilizó en el retablo de los Reyes de la Catedral de México, aunque a otra escala.

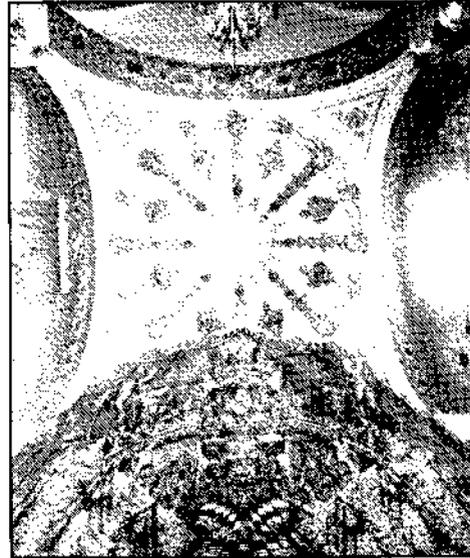
En apoyo a las relaciones formales y estilísticas existentes entre esta obra y las realizadas por Balbás en México contamos con noticias documentales relativas a su cronología, ya que no a nombre de su autor. A don Antonio de la Banda y Vargas debemos la



Retablo de la capilla Sacramental de San Miguel en Marchena, la parroquia.

publicación de uno de estos datos, que nos indica su conclusión en 1706, y el otro se halla relacionado con la obligación que contrajeron los albaceas testamentarios de don Juan Bautista Malcampo, su patrocinador, de aplicar quinientos pesos para el dorado de este retablo el 23 de agosto de 1708; en ambos casos la fechas resultan muy tempranas para el uso del estípite, soporte que se manifestaría en Sevilla por la presencia del Zamorano, precisamente cuando los dibujó en 1706 en el proyecto que realizó para el retablo mayor de la parroquia del Sagrario. Sería sorprendente

que esos estípites tan balbasianos hubiesen sido realizados en esta fecha por otro artista. Nos encontramos pues ante una obra paradigmática, que muestra claramente el impacto del nuevo estilo introducido por Balbás; en efecto, el retablo se concibió inicialmente según el estilo salomónico, vigente en la escuela sevillana en aquellos primeros años del siglo XVIII, pero debió ser



Vista del remate de retablo de la iglesia parroquial de San Miguel en Marchena.

modificado, posiblemente en el corto período transcurrido entre 1706 y 1708, con la intervención de Gerónimo de Balbás y Duque Cornejo. La importancia que este retablo tuvo entre los seguidores de Balbás en el ámbito sevillano se advierte en las condiciones que en 1725 impuso José Navarro, cura de la iglesia de Santa María de Carmona, al tallista Tomás Guisado para ejecutar el retablo de la capilla Sacramental de aquel templo, entre las que figuraba el dotarle de un pabellón seme-

jante al de la Sacramental de San Isidoro. Es probable que dicho pabellón no fuese finalmente realizado, pues hubo un pleito entre el cura y el artista, aunque también cabe señalar que si ese retablo no muestra actualmente el mencionado pabellón tal vez se deba a las modificaciones que pudieron sufrir tanto el templo como la capilla en el siglo XIX (28).

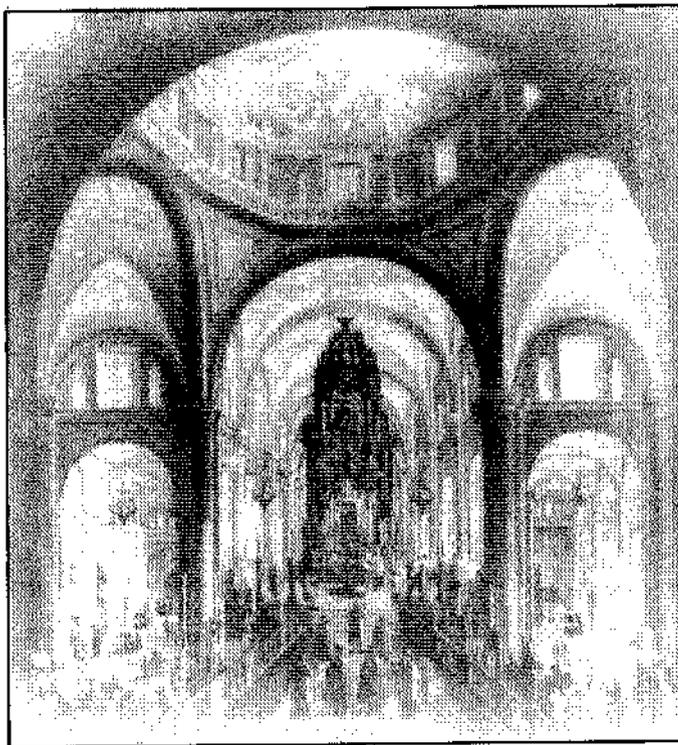
Obra suprema del barroco sevillano, el retablo de la capilla Sacramental de San Isidoro resulta desconcertante por utilizar, junto a los recursos evidentemente balbasianos, soportes semejantes a los que Domingo Martínez puso en el retablo de la Capilla de San Telmo, salomónicos aunque con un primer tercio ligeramente más angosto. Esto, sumado a la presencia de la imaginería del siglo XVII en el primer cuerpo—las figuras de San Sebastián y San Roque— así como elementos también de filiación salomónica en el ático, sugieren que el proyecto inicial fue enmascarado por la cascada ornamental que bulle desde el centro. Otros datos relacionan esta obra con los mismos artistas que en 1706, precisamente en esa fecha, iniciaban la construcción del gran retablo del Sagrario: Gerónimo de Balbás, Pedro Duque Cornejo y Lucas Valdés. En efecto, de Balbás parecen los estípites y todo el repertorio ornamental del camarín, como son las líneas quebradas y las originales formas geométricas resueltas mediante medallones, pinjantes, guardamalletas y molduras de todo género; sin embargo lo más característico de este magistral simulacro, dispuesto para crearle un impacto al espectador, se produce cuando estallan las formas incluidas dentro de los cortinajes —detenidos por angelotes dorados y otros que sostienen cornucopias—, que pronto nos traen a la mente los antecedentes de su artífice como tramoyista de teatro. El conjunto se halla poseído por un resorte que

produce una impresión detonante en el tiempo pero suspendida en el espacio, como para dejar fijado un momento, un movimiento intenso que se detuviera para sorpresa del público, al modo de una insólita tramoya. De Duque Cornejo parece la imaginería, sobre todo los angelillos y los dos ángeles mancebos de los extremos del primer cuerpo, cuya postura recuerda tanto a las imágenes sedentes que este mismo escultor realizó para el Sagrario de la Cartuja de Granada, los cuales portan atributos y dirigen la mirada a las viejas tallas del siglo anterior. A todo ello hemos de unir el hecho de que las pinturas destinadas a esta capilla de San Isidoro están firmadas por Lucas Valdés, el mismo artista que tuvo a su cargo la decoración pictórica del conjunto balbasiano en la parroquia del Sagrario de la catedral hispalense.

El retablo de la capilla sacramental de San Miguel de Marchena es, por su parte uno de los ejemplos más elocuentes del impacto de esta nueva corriente estética entre los ensambladores de la escuela sevillana. Las investigaciones de don Juan Antonio Arenillas permiten fechar ésta entorno al año 1730, pues en dicho año la hermandad de Jesús Nazareno solicita de la duquesa de Arcos licencia para celebrar una corrida de toros, con cuyos beneficios se concluiría el citado retablo. A este mismo investigador debemos los datos de su dorado, que fue contratado en 1756 con el maestro dorador Miguel Carreño, vecino de Arahál (29). Pese a la distancia cronológica y a la mediana calidad de su ejecución, encontramos en este retablo características muy dependientes de las creaciones de Balbás, tanto en su composición general como en las ostentosas formas con las que se resuelve. Respecto a la composición vemos como responde a la empleada en el

retablo del Sagrario de la catedral de Sevilla y el de los Reyes de la de México, resulta mediante cuatro estípites que sostienen un casco semiesférico, creando de este modo una superficie abocinada. La calle central se halla articulada por un arco y de ésta procede, cuando llega a la zona superior en el centro del casco, una estructura decorativa formada por molduras, líneas quebradas y guardamalletas; avanzada sobre la bóveda, culmina en una corona que, sirviendo de dosel, sostiene los cortinajes que envuelven al retablo. De nuevo nos encontramos con un recurso de ilusión teatral, destinado a provocar la emoción del fiel. Como en el caso de San Isidoro, donde también estallan las formas para producir ese efecto espectacular, las cortinas de ese teatro decorativo son sustentadas por angelillos. El modo en que el retablo avanza sobre la bóveda del testero para alcanzar el espacio de la cúpula, recuerda igualmente lo realizado por Balbás en el Sagrario de la catedral de Sevilla, en San Francisco de El Puerto de Santa María —si el retablo de la antigua iglesia franciscana es suyo— y en el de San Isidoro. Los estípites de Marchena también poseen esa proporción balbasiana y el uso eficaz de molduras y superposición de secciones que tanto caracteriza a sus obras. La manera equilibrada de distribuir la ornamentación sobre superficies geométricas, la utilización de molduras para crear un cierto efecto vibratorio y el uso de conchas y querubines nos remiten también al modelo de Balbás, de cuyo influjo esta obra uno de los más claros exponentes.

También en relación con Marchena, donde Balbás estuvo en varias ocasiones para la realización de la referida sillería del coro de la iglesia parroquial de San Juan surge la siguiente cuestión: diseñaría Balbás las yeserías de este coro, que fueron ejecutadas en 1719



Vista del interior de la catedral de México, donde aparece el antiguo altar mayor o "ciprés". Pintura de principios del siglo XIX.

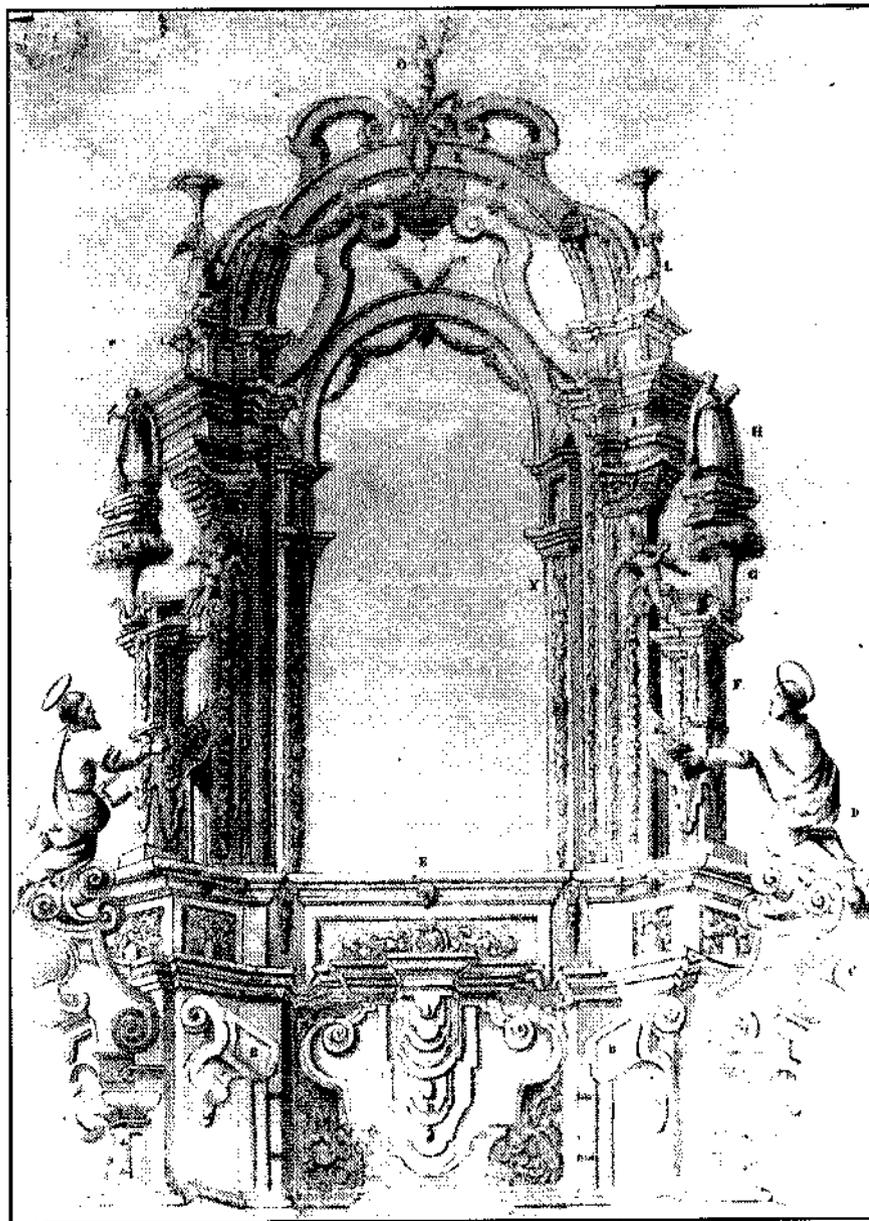
por José Carmona y José González? (30). Esta hipótesis puede basarse en tres razones: en primer lugar porque Balbás fue el encargado de diseñar la sillería, en segundo lugar por el uso de los estípites, y por último porque como en el caso del facistol, diseñado por Balbás, pero realizado por otro artifice veinte años después, pudo suceder que dejara dibujada la traza de esas decoraciones en 1714, y acaso fuese aprovechada más tarde por los mencionados artífices. Como complemento al estudio de este interesante conjunto podemos añadir que la reja que lo cierra fue realizada en 1732 por el maestro cerrajero Cristóbal de los Ríos (31).

Sobre su etapa mexicana (1718-1748),

conviene recordar las siguientes obras: el retablo de los Reyes de la Catedral de México (1718-1737), los retablos para la capilla de Zuleta de convento de San Francisco de México (1727-1729), el retablo de la capilla del Tercer Orden de San Francisco (1730-1732); la traza para la portada de la Casa de Moneda de México (1733); el retablo de San José en la mencionada capilla del Tercer Orden de San Francisco de México (1734); el retablo del Perdón de la catedral de México (1735-37); obras de arquitectura en la iglesia de San Fernando en la capital mexicana (1738); la traza para las fachadas y las

torres de la catedral de Valladolid de Michoacán (1741); el altar mayor o "ciprés" de la catedral de México (1741-1743); a traza y condiciones para el retablo de la capilla del Rosario de Santo Domingo de México, del cual ignoramos si fue ejecutado (1745) y el retablo mayor de la iglesia de la Concepción de la ciudad de México (1747). Estas dos últimas obras las haría en colaboración de su hijo adoptivo Isidro Vicente de Balbás (32).

En cuanto a las nuevas noticias sobre esta etapa mexicana, podemos añadir ahora un documento que de nuevo vincula a Balbás con la arquitectura: la obra de reconstrucción del Hospital Real de Naturales, tras el incen-



Dibujo del siglo XIX que muestra el manifestador de plata, ejecutado por Balbás, del antiguo Altar Mayor de la catedral de México.

dio que el edificio sufrió el 20 de enero de 1721 por arder el teatro de madera que se ponía en el patio y le proporcionaba fondos al Hospital; esa obra fue llevada a cabo entre 1725 y 1726 (33). La iglesia que debía tener el Hospital no fue realizada, pero si proyectada por Balbás como consta en el documento que reproducimos, la cual — según se decía en uniforme que algo siguiente se hizo, tal como Angulo nos informa— sería tan bizarra "...que su hermosa fábrica causara emulación a los Reales Sitios de San Ildefonso" (34). En 1729, José de Cárdenas, mayor-domo administrador interino de los propios y rentas del Hospital Real de Naturales, opinaba que la pérdida de utilidades por la carencia de un teatro que le diera fondos a la institución, como hasta entonces sucedía, de restituirse podría servir "...para ayuda a la iglesia, de que carece, por lo que se está con grande incomodidad celebrando misa en una sala debajo de una de las enfermerías" (35). Ignoramos si Balbás tuvo que ver con la reinstalación del teatro en la calle de las

Comedias, lo que no sería difícil si consideramos que estaba asociado al mundo del teatro y a las obras del hospital, al cual —como ya dijimos— le servía como fuente de ingresos (36). Las huellas de la reconstrucción que Balbás efectuó en dicho edificio, que sería modificado posteriormente a mediados del siglo XVIII, desaparecerían en 1931, cuando el Hospital fue totalmente demolido para ampliar una calle (37). Es por lo tanto muy difícil juzgar la intervención de Balbás, tan costosa entonces como importante; sin embargo no deja de tener interés comprobar su actividad en terrenos como la albañilería y la carpintería, lo cual se enlaza con la información relativa a su participación en la obra de la torre del Ayuntamiento de Cádiz. Ambos documentos ponen de manifiesto que Gerónimo de Balbás se ocupó de la arquitectura en edificios públicos, tanto en su etapa española como en la mexicana.

Otro aspecto interesante, ostensible en ambas etapas, es su papel como diseñador, comprobado a través de otras noticias ya mencionadas y otras nuevas como la relacionada con un dibujo del siglo XIX que reproduce e manifestador de plata que puso en el antiguo altar mayor o "ciprés" de la catedral de México, diseño que es muy probable realizara Balbás por pertenecer a un conjunto que por entonces corría a su cargo y haber sido ejecutado por Salvador Salinas, patrón de la platería, quien en varias ocasiones le sirvió de fiador en los contratos de obra y a quien nombró su albacea testamentario. El dibujo ha sido realizado para explicar las partes de que se compone el baldaquino o manifestador; revela todas las características de su modo de ornamentar, aunque no lleva estípites. Aprovechamos esta oportunidad para dar a conocer una pintura que representa el interior de la

catedral de México donde aparece el altar mayor o "ciprés", llamado así por su esbelta silueta, del cual consta por su contrato fue ejecutado por Balbás ente 1741 y 1743 (38).

Es interesante observar la manera en que Balbás resuelve el remate de este manifestador de plata, el cual coincide con la solución que ofrecía el propio altar mayor o ciprés; en ambos casos fabrica un casquete formado por una estructura radial de contrafuertes libres, cuya curvatura es opuesta y tangente al mismo casquete, enlazando directamente el cuerpo principal con el remate, compuesto así con objeto de crear un efecto de transparencia, luminosidad y ligereza, a la manera de Borromini en los remates de la torre dell'Orologio de convento de los filipenses o de la cúpula de Sant'Ivo alla Sapienza, obras que Balbás pudo conocer por grabados que de esos monumentos tenía en su biblioteca (39). Esa solución borrominesca la encontramos también, aunque muy sencilla, en la corona del retablo de la iglesia de San Miguel de Marchena.

El último documento se refiere al diseño que hizo para las cornucopias y los candeleros del retablo de los Reyes de la Catedral de México, lo cual demuestra, con el documento de la custodia sevillana, que Balbás hizo diseños para obras de orfebrería y platería (40). Isidoro Vicente, su hijo adoptivo en México, también haría diseños para obras de platería, como el de la lámpara de plata para la capilla del Señor de Burgos del convento de San Francisco de México en 1773 (41).

Todo ello prueba la actividad varia de sus diversas etapas y períodos, que ponen de relieve la personalidad polifacética y vanguardista de un artista de dos mundos, el zamorano Gerónimo de Balbás, desafiante heresiarca del barroco hispánico.

(Debo manifestar mi gratitud al Dr. Juan Miguel Serrera, sin cuya ayuda desinteresada no me hubiera sido posible disponer en Sevilla de las facilidades para realizar la presente investigación. G.T.T.)

NOTAS

- (1) Mata Carriazo, José de : "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, V. 14, mayo-agosto de 1929, p. 181; Serrera, Juan Miguel: "Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo de Balbás" *Archivo Hispalense* (en prensa).
- (2) Mata Carriazo: op. cit., p. 181, nota 1.
- (3) Pérez Sánchez, Alfonso; "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón", *Goya*, Madrid, n. 161-162, marzo -junio de 1981, pp. 266-273.
- (4) Tovar de Teresa, Guillermo: "La muerte de Jerónimo de Balbás", *Boletín de Monumentos Históricos*, México, 1980, 4, pp. 23-30.
- (5) Falcón Márquez, Teodoro: *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*, Cádiz, 1974, pp. 66-99.
- (6) Falcón Márquez: op. cit.; Pemán, María: "La iglesia de San Felipe Neri. Arquitectura del templo y su significación a la luz de nuevos documentos inéditos", *Boletín del Museo de Cádiz*, II, 1978-80, pp. 89-100.
- (7) Ponce Cordones, Francisco: "Cuando Cádiz no tenía murallas" *Diario de Cádiz*, 27 de mayo de 1989.
- (8) Falcón Márquez, Teodoro: *Op. Cit.*, págs. 66-67.
- (9) Véase apéndice: documento II
- (10) Sancho Sopranis, Hipólito: "Los Vandelvira en Cádiz", *Archivo Español de Arte*, Madrid, XXI, 1948, pp. 43-53 y Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo: "El convento de Santa María de Cádiz. Datos sobre su arquitectura". *Atrio*, Sevilla, 1990, 2, pp. 107-118.
- (11) Aunque el objeto de este apartado del trabajo sea el presentar los datos sobre Balbás en Cádiz, apuntamos en abundancia del planteamiento acerca de la posible autoría de Vandelvira sobre la antigua torre del Ayuntamiento gaditano, pues resulta manifiesta la semejanza que existe entre los dos primeros cuerpos de ésta y la torre de la iglesia de Nuestra Señora de la Caridad en Sanlúcar de Barrameda, realizada por Alonso de Vandelvira entre 1609 y 1613.
- (12) Véase apéndice: documento II.
- (13) Idem.
- (14) Véase apéndice: documento III.
- (15) Véase apéndice: documento V.
- (16) Véase apéndice: documento VI.

- (17) Pemán Medina, María: Op. cit. pp. 89-100.
- (18) Enrile, José Nicolás de: *Paseo histórico-artístico por Cádiz*. Cádiz, 1843, pp. 135-137.
- (19) Del Castillo y Utrilla, María José: "Jerónimo de Balbás y el mausoleo de Luis XIV en Sevilla", *Laboratorio de Arte, Sevilla*, 2, 1989, pp. 115-122.
- (20) Véase apéndice: documento VI.
- (21) Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo: "Juan López de Algarín, maestro mayor de la iglesia del señor San Lorenzo de Cádiz", *Gades*, Cádiz, 13, 1985, pp. 265-276. Fue Francisco de la Maza el primero en atribuir a Balbás, de acuerdo con René Taylor, los retablos de San Lorenzo de Cádiz, cfr. De la Maza, Francisco: *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, pp. 138-139.
- (22) El único dato que hemos logrado averiguar hasta la fecha sobre este autor es su origen gaditano, pues se declara natural de esta ciudad en un censo realizado por el municipio de Cádiz.
- (23) Sancho Corbacho, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, 1952, pp. 293-294; Ravé Pietro, Juan Luis: "Jerónimo de Balbás y la sillería coral de San Juan de Marchena", *Revista de Arte Sevillano*, 2, diciembre de 1982, pp. 29-33.
- (24) Caro Quesada, M^a Josefa Salud: "Jerónimo Balbás en Sevilla", *Atrio*, Sevilla, 0, 1988, pp. 63-91.
- (25) Del Castillo, María José: Op.cit. ils.
- (26) Véase apéndice: documentos VII, VIII y IX.
- (27) Gómez Piñol, Emilio: "Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo de Balbás en España y México", *Temas de estética y Arte*, II, Sevilla, 1988, pp. 97-129.
- (28) Banda y Vargas, Antonio: "Noticias sobre la

capilla sacramental de la parroquia sevillana de San Isidoro", *Archivo Hispalense*, LXV, 200, 1982, pp. 199-208. Archivo General del Arzobispado, Sevilla: Sección Justicia, Ordinarios. Legajos, número 3.498, 23-VIII-1708: Don Gaspar y don Jacobo Malcampo, hermanos y albaceas de don Juan Bautista Malcampo, dicen que habiendo fallecido el mencionado don Juan Bautista, se enterró en una bóveda de la iglesia, fuera de la capilla sacramental, por lo que solicitan licencia para enterrarlo en la bóveda de la citada capilla y que tengan derecho sobre la misma sus herederos. Exponen que don Juan Bautista labró por su devoción la capilla, puso el retablo, hizo el frontal de plata de martillo y en su testamento dejó quinientos pesos para el dorado del retablo; Sobre el retablo de Carmona, vide: A.G.A.: Sección Justicia, legajo número 1.430, 24-IX-1725.

- (29) Agradecemos a don Juan Antonio Arenillas el habernos facilitado estos datos inéditos. Los que hacen referencia a la cronología del retablo proceden del Archivo Municipal de Marchena: Actas Capitulares. Leg. 13, 14 de Septiembre de 1730, fol. 65. Sobre el contrato para su dorado con Miguel Cameño, Vide: Archivo de Protocolos Notariales de Marchena. Leg. 309, fols. 618-619.
- (30) En efecto, la traza de Balbás fue anterior a la ejecución del facistol; con la referencia que ofrece Sancho Corbacho (Cfr. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, op. cit. p. 294) fue posible saber el contenido del documento que cita, el cual ahora reproducimos textualmente, gracias a don Juan Ramón Gallardo, cura de la iglesia de San Juan en Marchena, quien facilitó el acceso a los libros de cuentas de esa parroquia; el cura de entonces explica como el facistol "...fue arreglado a un dibuxo que executó Dn. Gerónimo Balbás y lo rubricó el arzobispo mi señor para que arreglado del y no de otra forma se hiciese, fue executado por Felipe Fernández del Castillo, maestro de arquitectura, vecino de Sevilla en quien se arregló en presencia del arzobispo mi señor en cinco mil y quinientos reales y fenecido se le pagó dicha cantidad que dio recibo en 7 de septiembre de 1735"; sin embargo, Fernández

del Castillo alegó que en la ejecución se excedió, por lo cual solicitaba un aumento, que le fue concedido y por eso cobró 6.600 reales en 8 de octubre de ese año. *Archivo Parroquial de San Juan de Marchena*, Libro de cuentas de fábrica de 1732-1736, XXIII, fol. 322. El dibujo de Balbás fue utilizado veinte años después de realizarlo, prueba de que sus trazas podrían ser anteriores en varios años a la ejecución de algunas de sus obras.

- (31) La obra de las yeserías de Marchena se debió a José de Carmona, maestro mayor de Ecija y Juan José González, arquitecto de esa ciudad, pues reunidos en 28 de agosto de 1719, en compañía "del maestro de arquitectura del señor Duque de Arcos", resolvieron su realización; González cobraría 4.060 reales por lo 290 días que aplicó en la obra, a razón de 14 reales. *Archivo Parroquial de San Juan en Marchena*, Libro de cuentas de fábrica de 1719-1725, fols. 235 y ss. Esta noticia la debemos a la gentileza de don Juan Ramón Gallardo, cura de esa parroquia, cuya generosidad es tan grande como su interés por los temas históricos y artísticos de esa localidad. El maestro del Duque de Arcos no sería otro que Alonso Moreno, el cual pudo estar relacionado con Gerónimo Balbás, Cfr. Arenillas, Juan Antonio: *Arquitectura civil en Marchena durante el siglo XVIII*, Marchena, 1990, pp. 23-27. Sobre la reja del coro Vide: *Archivo Parroquial de San Juan de Marchena*. Libro de Cuentas de fábrica de 1732-1736. XXII, fol. 368.
- (32) Toussaint, Manuel: *La catedral y el Sagrario Metropolitano*, México, comisión Diocesana de Orden y Decoro, 1948; Berlin-Neubart, Heinrich: "Three master Architects in New Spain", *The Hispanic American Historical Review*, XXVII, 2, Durham, 1947, p. 378; *kirche und kloster von Santo Domingo in der stadt Mexico*, Stockholm, Antikvarist arkiv, 55, Kungl. Vitterhets. Historie och Antikvitets Akadimien, 1974, pp. 41-42; De la Maza, Francisco: *El churrigueresco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969; Vargas Lugo, Elisa: "Nuevos documentos sobre Gerónimo, Isidoro y Luis de Balbás", en *Anales del Instituto Investigaciones Estéticas*, XII, 43, México, 1974, pp. 75-106; Amerlynck, María Concepción: "Jerónimo de Balbás artista de vanguardia y el retablo de la Concepción de la ciudad de México", en *Boletín de Monumentos Históricos*, 2, México, INAH, 1979, pp. 25-34; Tovar de Teresa, Guillermo: "La muerte de Gerónimo de Balbás", *Boletín de Monumentos Históricos*, op. cit.; *México Barroco*, México, 1980; *Gerónimo de Balbás en la catedral de México*, México, Sociedad de amigos de la catedral de México, 1990; "La simultaneidad de las modalidades en el barroco novo hispano del siglo XVIII", en *Santa Prisca Restaurada*, Madrid, Turner, 1991, pp. 61-75.
- (33) Ver apéndice: documentos X y XI.
- (34) Angulo Iñiguez, Diego: *Planos de ciudades y monumentos de América y Filipinas*, Sevilla, 1939, volumen I de Estudios, p. 247.
- (35) *Archivo General de la Nación*, México: Historia, 467, f. 19, 1 de agosto de 1729.
- (36) Olavarría y Ferrari, Enrique de: *Reseña histórica del teatro en México*, México, tipografía de la Europea, 1895, I, pp. 25-26.
- (37) Fernández, Justino: "El Hospital Real de Indios de la ciudad de México". *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, I, 3, p. 35; aunque Fernández alude a Balbás, no cita el documento que aquí reproducimos, sino remite a un texto del médico mexicano J. M. de la Fuente: "Noticias históricas del hospital Real de Indios de México", *Memorias de la sociedad Científica Antonio Alzate*, XXXIV, 1926, pp. 82-83, quien de paso recoge el nombre del arquitecto sin indicar la fuente de donde obtuvo el dato.
- (38) *La fotografía procede del Archivo Fotográfico de la Dirección de Monumentos Históricos de Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México; el contrato del altar mayor, donde se alude al manifestador de

plata y a Salvador de Salinas se hizo en 1741, Cfr. Tovar de Teresa, Guillermo: Gerónimo de Balbás en la catedral de México, op. cit. p. 98.

- (39) Acerca de la biblioteca de Balbás, publicaré su lista en otro trabajo; respecto al dibujo del manifestador de plata es necesario señalar que ha sido publicado sin identificarle con Balbás. Vide, Valle Arizpe, Artemio: *Notas de platería*, México, editorial Polis, 1941 y en cuanto a Borromini, Cfr. Argan, Giulio Carlo: *Borromini*, edición de Alfonso Rodríguez de Ceballos, Madrid, Xarait ediciones, 1987, p. 135. En relación con el proyecto para la torre del reloj del Ayuntamiento de Cádiz, desconocido hasta hoy, ¿tendría alguna afinidad con la solución adoptada por Balbás en ese manifestador de plata, a partir de la que Borromini usó en la torre dell'Orologio de los filipenses de Roma?

Como desconocemos la planta que hizo nuestro artifice, obviamente la pregunta queda sin respuesta, aunque no deja de ser sugestivo el hecho comprobado del conocimiento que Balbás tenía de la obras de Borromini en Roma, pues en su biblioteca existía el *Insignium Romae Templorum prospectus*, conocido en el siglo XVIII, cuando se edita en 1684 con el título de *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna...* (Este material formará parte del capítulo referente a la biblioteca de Balbás, en el libro que preparo sobre este artista. GTT.)

- (40) Véase apéndice: documento XI.
- (41) Salazar de Garza, Nuria: "Un diseño de Isidoro Vicente de Balbás" Mexico, INAH, *Boletín de monumentos históricos*, 9, 1989, pp. 28-31.

(Ver fotos color en páginas centrales)

APENDICE DOCUMENTAL

Documento I

1702. Cádiz.
ACUERDO PARA REHACER
LA CAMPANA Y REPARAR LA TORRE
DEL AYUNTAMIENTO DE CADIZ.

Archivo Municipal de Cádiz. Cuentas de propios, tomo 14. 1702-1705. fols. 51-52 vto.

Manuel Prieto Alarcón Sno. del Rey Ntro. y del cavildo y ayuntamiento desta M. N. y L. Ciudad de Cadiz doy fee que en uno Zelebrado ante mi por esta dha. Ziud. Junta. y Reximiento el dia quinze de Julio del año proxmo. pasado de mill settezientos y dos entre otras cossas que en el se trattaron Confirieron y Acordaron fue lo siguiente-

En este Cavildo la Ziudad en la Considerazion de tener entendido que la Campana del relox que esta en la torre de sus Casas Capitulares se halla muy maltratada y arriesgo esta Ruina considerable a causa de que las Varras de fierro que la mantienen por sus assas estan tan menos Cavadas y gastadas por los vientos salirosos que la Combaten y expecialmetne los vendavales que siendo Su grueso el competente para estar suspendida aquella Campana a quedado tandelgado qe. por oras se puede esperar serrinda y conviniendo se rrepare y obre semejante daño=Acordo que estando en diposion. de poderse executar se funda la referida Campana y hagan nuebas barras de fierro abrigandolas con fierro de plomo u otro metal preservativo para qe. se vuelva a poner la que nuevamente se labrare en su lugar y permanezca

* (Los documentos referentes a Cádiz han sido localizados por Alonso de la Sierra y los correspondientes a Sevilla, Marchena y México por Tovar de Teresa)

firme costeandose lo que pudiere importtar este Gasto de qualesqra. efectos de propios mas proptos; Cuiá exon. puso al cuidado del Sr. Conde de la Marqna. su capitular y procur. mayor que estando preste. lo azepto—

Y en otro Cavildo Gral. Celebrado ante mí por esa dha. Ziudad Justicia y rreximiento edja seys de noviembre del dho. año entre otras cosas qe. en el se trattaron paso y se Acordo lo siguiente El Sr. Conde de la Marquina Procuror. mr. dijo que en cumplimto. del encargo que esta Ziudad puso a su Ciudado en cavildo de Quince de Jullio de este a. se a formado un andamio demadera para vaxarse la Campana del relox de las Cassas Capitres. y trattar de fundirla en conformidad de o rresuelto pro la Ziudad y habiendo pasado los Alarifes a la Torre para darle la mejor disposicion no ttan solamte. an hallado falterle a la campana Una gran Parte de su falo y estar casi para rendirse las varras de fierro que la mantienen por lo que las a gastado y consumido el tpo. sino que la media naranja o cupula de la torre esta rajada por la parte de poniente y mui maltratada por la demas y las Colunas desmentidas y fuera de sus vasas de calidad que Con qualquiera temporal esta Expuesta a padezer ruina Considerable qe. si no se rremedia causara despues gran daño y costto su rreparo, por cuios mottivos no a pasado a dar horden para qe. se vaje la dha. Campana hasta poner lo rreferido Como lo hace en noticia del la Ziudad quien en su vista Resolvera lo que tubiere pr. mas Convente. y Por la Ziudad oyda y enttendida esta notizia trattato y conferido largamte. sobre ella acordo qe. para asegurar en el ttodo la torre de sus casas Capitulares respecto del daño que se a rreconocido en ella e executte con la mor. prontitud la obra y rreparo de que nezesita Costeandose de los mismos efectos de propios destinados pa. la fundicion de la Campana del relox a cuió efecto nombro por diputado al señor Conde de la Marqna. su capitular y porocur. mor. Con cyos libramtos. Dn. fernando Ramirez de torres maymo. de propios; pagara las cantidades que pa. Uno y otro fin se nezesitaren en Virtud de este Acuerdo de que los testtimos. que pidiere para su resguardo.—

Segun parece del libro Capitular y Cabildos Zitados a q. me refiero y de pedimto. del dho Dn. ferndo. ramirez de Torres doy el preste. en cadiz a prim de heno. de mill settezientos y tres a.=

Manuel Prieto Alarcon (rubricado)

Documento II

1702. Diciembre 21, Cádiz
OPINION DE LOS ALARIFES SOBRE
LA PLANTA REALIZADA POR
BALBAS PARA LA OBRA DE
LA TORRE DEL AYUNTAMIENTO.

Archivo Municipal de Cádiz-Actas Capitulares.
Cabildo de 21 de diciembre de 1702.

Al margen: El Sr. Conde la Marqna. Exhibe los parezres. dados pr. los mros. sre. La obra de la torre de las cassas Capites. y el dibujo de su plantta.

En este Cavdo. el Sr. Dn. Andres del alcazar y Zuñiga Cavo. del horden de Alcanra. Conde de la Marquina Procuor. mr. diputado. de la obra de la torre de las Cassas Capitres. dixo q. haviendose reconocido por Juan Gallardo Alarife de esta Ciud. y Phelipe de Galvez Mro. de obras de la Sta. Yglesia catedral. Los reparos de que prezissamte. Nezesita la referida torre an formado Sus pareceres pr. escripto por donde constan de que hazia Exhivizion Juntamte. con el dibujo de su planta q. arreglada a ellos se a hecho, cuyos parezeres origes. Son de thenor Siguiente:

=Aquí los parezeres originales=

Digo yo Juan gallardo maestro de albañileria qe. soi en esta ciuda de cadiz que abiendo De orden de Va. pasado a reconoser el andamio Con qe. se pretende el aser el apeo de la Campana= y bolberla a colocar en su lugar allo estar suficsente bien apersibido de tornapintas i cadenas en su lugar segun se requiere y beo ya espermentada la suficiencia en el apeo echo y Con esperanca que sera el montarla Con la mesma felizida—

En qto. a ejecutar la obra qe. se pretende aser sin inobar de idea es mi preser qe. las Colunas sean

o todas blancas o todas encarnadas por razon que De echar una de un Color i otra de otro no puede quedar agradable a la vista sino se trueca su planta en quanto a poner la Columna en el plano Del ochavo y no en el angulo Como oi estan puestas de lo qual aprecio qe. sean todas de un Color= Mas que se forme el banco de buena Canteria y que en else ejecuten Cajas para el asiento de vasas qe. con una pulgada es bastante para que no Caminen a una parte ni a otra y dicho banco demuestre seis resaltos en el angulo donde ubiere de resebir las basas y que basas y capiteles baian espigados y sus espigas emplomadas= mas que el sincho se aga sujeto a montea y que en el se le agan sus espigas que entren en el Capitel para que todo quede echo un querpo= Las piedras de alcritabe friso y cornisa pueden ser grapadas de la misma piedra aunque discurre no ser nesario todas las iladas qe. con la primera es bastante por razon qe. la ultima la sujetan las barras= y dichas barras sera bien reconocer en quitandolas ver lo qe. an dado de si en los años qe. aqui sirben y de no ser mucha la corrupcion qe. manifestaren se pueden usar de otras del tenor de ellas apersibiendo las entradas con unas ojas De cobre por qe. de aserlas de bronse se sigue mucho gasto y con que el sincho lo sea basta= Mas que echo el banco se suba la Campana y se ponga sobre su tarima para ir prosiguiendo Con la obra= mas qe. despues de serrada la media naranja se le de enjugo para Colgar la campana y que despues colgada se bista de asulejo por raçon que si algun sentimiento ysiere por estar la obra resiente lo tape el asulejo= Y que las espigas del remate sean quadradas para qe. el biento no lo turve= en las piedras del friso se puede aser algun adorno y en los pedestales de las Columnas= esto es quanto a seguir la misma obra que de inobar no discurre otra qe. sea mas apropiada por el sitio sin andar con mas partes de la torre= la qual obra aseguro sera permanente en la forma dicha y oi Con el patrosinio de Va. me dedico aserla no deponiendo a el qe. para ella tubiere electo si acaso e llegado tarde Bo. los pies De Va su mas afecto servidor.

Por mandato del sr. Conde de la marquina rejidor perpetuo desta siuda e visto i reconosido los reparos de que presisa la torre de Cabildo desta ciudad de Cadis digo que El cuerpo ochavado de dicha torre nesecita de masisarle los guecos que tiene de buena obra Cantos o ladrillo y El dicho Cuerpo quitarsele las cornisas que tiene meterle otras de mas buelo Con Cantos que abrasen toda la pared y Ensima de dichas Cornisas se ara un pedestal de Canteria formando anillo dejandole relieve para formar En el las mismas lavores que oi tiene y sore dicho pedestal se embebera un anillo de bronse i Cobre quedando En el ocho machos del propio metal para que sienten las basas sobre Ellos de dos pulgadas de alto. Y Con Este repaso quedaran las basas machiembradas y en la misma foma en las basas se embebera por la parte de arriba En cada una un perno del propio metal de quatro pulgadas de alto dos para las basas y dos para las Columnas y en la misma forma se sentaran los capiteles de dichas columnas las quales sera bien tengan un pie de grueso y sean de jaspe de moron, y sobre dichos Capiteles sentara un anillo de dicho metal En la misma forma que el de abajo Embebido En el anillo de piedra que sera echo En forma de alquitrave dandole frisos i Cornisas Con mas buelo que el que oi tiene y Ensima un banquillo. Y todos estos perfiles se aran de canteria de san pedro Uniendole sus juntas Con drapas de bronse sentadas Con plomo deretido y sobre dicho banquillo se embebera otro anillo semejante a los referidos, y sobre El sentaran las baras que an de sustentar la Campana y dichas baras sus Entradas sean foradas Con chapa de plomo gruesos y sobre ellas Cargara la media naranja que se ara de ladrillo i bien alicatada en lo exterior Con buen asulejo mandado aser Como para media naranja y echa la obra en la forma referida quedara mui segura=

Asimiso E reconosido los andamios que io dia de la fna. tiene Echos dicha torre y Concluidos En la forma de lo Ejecutado seran seguros baliendose de buenos Canamos y quadernales y un buen Cabrestante dandole sus retornos para mas lijeresas

y ocupar menos jente. Este Es mi pareser salvo otro mejor y lo firme en cadiz a 29 Dias de nobiembre del año de 1702 años.

Felipe de Galvez (rubricado)

Al margen: Acdo. q. conforme a los parezres. y planta se execute la obra.

Y por La Ciud. Entendidos Los parezes. referidos= Acordo que conforme a ellos y para la referida planta se Execute la obre y reparos de la dha. torre, poniendose pr. dependiente de este acuerdo la planta para q. en todo tpo. Conste-

Al margen: Notizia de estar pa. fundirse la campana del reloj de las Cassas Capres. y ser prezisso hechar le mas metal.

El Sr. Conde de la Marquina Procurdor. mr. como diputado de la obra de la torre de las Cassas Capitulares dixo qe. estandosse para. fundir la Campana del Relox q. se Vajo y estava en dha. Torre a reparado el Artífize que pra. que salga del mismo tamaño buelo y pesso nezesita de aumentarsele mayor porzion de metal pr. lo q. a de consumir el fuego al tpo. de la fundizion porq. de otra forma saldra ymperfecta, que assi lo pone en notizia de la Ciud. pra. q. resuelva lo que le parezre. mas combeniente y assimismo lepartizipa haber sesuelto se ponga en la orla de la referida Campana pr. la parte de Arriva La Subscripcion siguiente= Creo en el mistro. de la ssm. Trinid. Dios pe. Dios hijo , Dios espiritu sto. tres Perssnas. distintas y nu solo Dios Vero.= Esta campana se hizo El año de 1614; y en el de 1703, terzro. del Reynado en las españas del rey nro. Sr. Dn. Phe. 5 de Borbon, y terzro. del pontificado de ntro. ssmo. Pe. Clemente XI y Governdo. a Cadiz el exmo. Sor. Duque de Brancaccio, y siendo obispo el Iltmo. Sor. Dn. frai Alonso de talavera y Procr. mor. El conde de la Marquina; me bolbio a fundir esta Ciudad, y pesso 44 quintales= Y por la parte de abajo dize= yo soy la voz del Angel que en alto suena: Ave Maria Gratia Plena= Jurdo. de sn. jul. me fezit.

Documento III

1703. Enero 14, Cadiz

GASTOS DE DEMOLER

LA TORRE DEL AYUNTAMIENTO.

Archivo Municipal, Cádiz. Cuentas de Propios,

Tomo 14, 1702-1705, fols. 18-118 vto.

Geronimo de Balbaz resste. en esta Ziud. a cuyo cargo esta la obra de la torre de las Capitulares Cassas de ella certifico que los gastos ausados en demolerla son los siguientes=

Rs. Vn.

- Por ocho días de trabajo a trece peones a cinco Rs. quinientos y vte. rs..... 0520-
- Por tres días a tres ofizs. de carpintero a diez rs. cada uno noventa rs 0090-
- Por dos días a trece peones a cinco rs. ciento y trentta 0130-
- Por seis días a un mro. cantero a catorce rs. setenta y dos 0072-
- Por seis días a un ofizl. de cantero a onze rs. sesenta seis 0066-
- Por seis días a otro ofizl. de Cantero a diez rs. sesenta rs..... 0060-
- Por diez días a dos peones a cinco rs. ciento 0100-
- Por dos días a otro peon a cinco rs. diez ... 0010-
1.204

Los cuales dhos gastos importan como parece un mill Doscientos y quatro reales de vn. Que han gando y devengado por los dhos. maestros ofizls. y peones en la demolizion de la referida torre Y para que conste lo firme en Cadiz a cartorce de Henero de mill settecientos y tres=

Geronimo de Balbas (rubricado)

Documento IV

1703. Cádiz.

PAGOS A GERONIMO DE BALABAS

POR LAS OBRAS EN

LA TORRE DEL AYUNTAMIENTO.

Archivo Muncial, Cádiz. Cuentas de Propios,

Tomo 14, 1702-1705. Fols. 56 y 59.

Dn ferdo. Ramirez de Torres Mayordomo de los Propios y Rentas desta Ciudad Pagara a dn.

Gemo. de Balbas tres mill ciento y Cinquenta y siete Reales Vellon Por quenta de la hechura del andamio de la torre de las casas Capitulares q. en virtud de esta Libranza y su recibo seran vien dadas Cadiz henero quince de mill setecientos y tres.

Son 3.157 rs. Vn.

El Cond. la Marqna. (rubricado)

Dn. Ferndo. Ramirez de Torres maymo. de los Propios y rrtas. desta ziud. pagara a Dn. Geronimo de Balbaz dies y ocho escudos de platta por diez y ocho dias que se ocupo en la asistencia de demoler la torre de las casas Capitulares desta Ziud. que en Virtd. desta libra. y su recibo seran bien Dados Cadiz y febrero 9 de 1703 a.

Son 270 rs, vn.

Marquina (rubricado)

Documento V

1703. Octubre 16, Cádiz.

RECIBO DE LOS TRABAJOS EN EL ANDAMIO DE LA TORRE DEL AYUNTAMIENTO.

Archivo Municipal, Cádiz. Cuentas de Propios,
Tomo 14, 11702-1705. Fols. 70-70 vto.

Mema. de los Gastos executados en un tinglado pa. reparar La torre de las Cassas capitualres en este presste. mes de oct. de mill settezs. y tres.

- Por quarenta y quattr tablas a tres rs
y medio de plata hasen de vellon 0288.3/4
- Por doze tablas a tres Rs. de pta.
son de vellon 0067.1/2
- Por el porte de las tablas 0013.1/2
- Por un Ziento de clavos 0006-
- Por Zessenta Clavos Grandes 0024-
- Por cinco dias a los maestros
carpinteros a 12 Rs. 0120-
- Por dos ofizs. dhos. a cinco dias a cinco rs. ... 0050-
- Por tres dias a Un ofizl. de alvañil a 10 rs. 0030-
- Por tres dias a dos peones a cinco 0030-
- Por cinco dias al mro. mayor 0075-
0726.3/4

Cuyos Gastos hechos en dho. tinglado Ymportan como Parese Settecientos y Veinte y Seis y tres qillos. de Vellon. Los quales Se han Consumido en la obra referida y han de haver Los Ynterados en ella y pa. que conste lo firmo en Cadiz a diez y Seis de octubre de mill Settzs. y tres años.

Geronimo de Balbas (rubricado)

rs. de vn. los mismos que han tenido de Costa el tinglado de madera que se ha hecho para taapar el ochavo de la torre de las Casas Capitulares y Para resguardar el daño que las Aguas de las llubias estaban hazdo. a dha. torre y Cassas en la Conformd. Conttdo. en la Certificacion de esta obra pa que Conste esta libra. y su rezvo. se hara buenos en la qta. de su Cargo Cadiz y octre. 16 de 1703 a.=
Son 720 rs. 3/4 vn.

Marqna. (rubricado)

Recibi la cantidad de esta libranza y la firme

Geronimo de Balbas (rubricado)

Documento VI

1704. Febrero 12, Cádiz.

PAGO A BALBAS POR LA PLANTA DE LA TORRE DEL AYUNTAMIENTO.

Archivo Municipal, Cádiz. Cuentas de Propios,
Tomo 14, 1702-1705. Fol. 72.

Dn. Fernando Ramirez de torres mayordomo de propios y renttas de esta Ciudad de los mas Procedidos y que procedieren de ellas en virtud de esta libranza Pagara a Dn. Geronimo de Balbas mro. arquitecto residentte en ella Cien ps. exs. de platta que balen Un mil y quinientos Reales de vellon Los mismos que por Acuerdo en Cabildo Celebrado ante el Ynfraescripto Escrivamo este dia se nos dio comzn. Para que le Librasemos Por los mismos en que por Phelipe de Galves y Jorge Perez mros. Alvañiles Veznos. de esta Ciudad se tasaron

y apreciaron (debajo de Juramento) Las planttas que el suso dho. hizo asi para la obra de la torre de las Cassas Capitulares Como para el andamio que se formo para bajar la Campana del reloj, que se le Satizface al suso dho. Por no haver quedado Con la obra, que Con esta Librança y su recivo se le pasara dha. Cantidad en la cuenta de su cargo Cadiz febrero Doze de mill Settecientos y quatro a.=

El Conde de la Marquina
Pedro Infante de Olivares (rubricado)
Antonjo de Pro. Es mor. del Cavdo. (rubricado)

Documento VII

1703. Diciembre 17, Sevilla
PARTIDA MATRIMONIAL DE GERONIMO
BALBAS Y NICOLASA BERNAL
Archivo de la Parroquia de San Martín, Sevilla.
Libro de Matrimonios N. 8
(Comienza en 1703). Fol. 32 vto.

Al margen: D. Geronimo Balbas con doña Nicolasa Bernal.

En lunes diez y siete dias de el mes de Diziembre de mill setecientos y ocho años, yo el licenciado don Sebastian Joseph de Galves cura de la Yglesia Parrochial de el Señor San Martín de esta ciudad de Sevilla en virtud del mandamiento de el Señor Juez de la Yglesia, asi en esta Yglesia de San Martin, como en las del Sagrario y S. Andres de esta ciudad, y no aviendo impedimento alguno como me consta por certificaciones de el Doctor don Alonso Guisado de Herrera y Dn. Juan Garcia Ronquillo curas de dichas yglesias, y los demas requisitos de el derecho, despose por palabras de presente, que hizieron verdadero, y legitimo matrimonio a Dn. Geronimo Balbas, viudo de doña Geronima Antonia de Peredo, Da. Nicolasa Vernal natural de esta ciudad, hija de Dn. Diego Vernal y Da. Maria Josepha de Morales, fueron testigos, el R. P. Maestro Fray Francisco Rodriguez, Religioso sacerdote de la Orden de San Agustín, Don

Raimundo Coronado y don Onofre Montero del Aguila, vezinos de esta ciudad, y otros, y lo firma D. Sebastian Joseph de Gaves.

Documento VIII

1711. Junio 19, Sevilla
PARTIDA BAUTISMAL DE
FELICIANA GERTRUDIS TADEA BALBAS.
Archivo de la parroquia del Sagrario, Sevilla.
Libro de Bautizos N. 53 (1706-1712). Fol. 274.

Al margen: Feliciana Gertrudis Tadea.

En viernes diez y nuebe de junio de mil y setecientos y once años yo el Dr. Dn. Fernando Bernardo de Castilla cura de Sagrario de la Sant a Iglesia metropolitana de Sevilla Baptize a feliciana Gertrudis Tadea hija de Don Geronimo Balbas y Doña Nicolasa Bernal Caballero su mujer, fue su padrino Don Esteban Quitero vecino de San Isidoro adverti el parentesco espiritual y lo firme ut supra.

Documento IX

1713, Junio 3, Sevilla
PARTIDA BAUTISMAL DE MARIA
PETRONILA SALVADORA BALBAS.
Archivo de la parroquia del Sagrario, Sevilla.
Libro de Bautizos N. 54 (1712-1717). Fol. 74

Al margen: Maria Petronila Salvadora.

En sabado tres de dias del mes de junio de mill y setecientos y trece años Yo el Dr. D. Fernando Bernabe Garcia de Castilla cura del Sagrario de la Santa Metropolitana de Sevilla Baptize a Maria Petronila Salvadora hija de Don Geronimo Balbas y de Doña Nicolasa Bernal Caballero su legitima muger, fue su padrino Don Salvador de Guadalupe presbitero vecino de la collacion de Santa cruz de esta dicha ciudad y lo firme ut supra.

Dr. Dn. Bernardo Garcia de Castilla (rubricado)

Documento X

1726. Marzo. México
DECLARACION DE GERONIMO DE
BALBAS SOBRE LAS OBRAS DE
RECONSTRUCCION DEL
HOSPITAL REAL DE NATURALES.

Archivo Histórico de la Biblioteca del
Museo de Antropología. Ramo Hospital Real de
los Naturales. Tomo 75, Exp. 9, Fols. 165-171.

En la ciudad de México, a dieciocho días de mes de marzo de mil setecientos veintiséis años, el señor licenciado don Juan Picado Pacheco, del Consejo de Su majestad, su Oidor de esta Real Audiencia, Juez de Hospitales. Dijo que por cuanto mediante el favor divino se ha finalizado ya la obra de la reedificación del Hospital Real de los Indios de esta ciudad, para venir en conocimiento si está acabada con la perfección que Su Señoría ha deseado o si en dicha obra hay algún defecto o imperfección para ocurrir al remedio mandaba y mandó que los maestros arquitectos don Jerónimo Balbás, padre fray Joseph García, de Orden de Señor San Francisco, Pedro de Arrieta, Antonio Alvarez, Manuel de Roca y Manuel de Herrera pasen a ella y la reconozcan pieza por pieza, y a su leal saber y entender declaren y avaluen dicha reedificación y con toda individualidad expresen las cantidades de pesos que se pueden haber gastado, y fechas dichas declaraciones se traigan vistas y por este auto así lo proveyó, mandó y firmó. don Juan Picado Pacheco [rúbrica]. Ante mí, Joseph de Vasconcelos, Escribano Real [rúbrica].

/f. 166 INTRODUCCION DE LAS DECLARACIONES Y COSTOS DE LA NUEVA REEDIFICACION DEL HOSPITAL REAL DE LOS NATURALES DEL REINO DE LA NUEVA ESPAÑA EJECUTADA EN LA IMPERIAL MEXICO POR DON JERONIMO DE BALBAS MAESTRO ARQUI-

TECTO POLITICO Y MILITAR.

El día veinte del mes de enero del año de mil setecientos y veintiuno, gobernando el Excelentísimo Señor Marqués de Valero, al romper del día por descuido de los habitadores del hospital, se introdujo el fuego con tanta violencia en su fábrica que no dio lugar a poderlo contener con cuantas providencias dio dicho Excelentísimo Señor, por haber comenzado por el teatro de las comedias que estaba formado en su patio principal y ser toda su formación de madera, materia que hizo mayor el incendio consumiendo lo más de su fábrica y lo que quedó, por tan maltratado del calor del fuego y de las cortaduras (sic) quedó hecho solar, hasta que el señor licenciado don Juan Picado Pacheco, Oidor de la Real Audiencia de México y Juez de Hospitales, Colegios y Seminarios de dicha ciudad, dio principio a dicha fábrica el día cinco del mes de marzo de mil setecientos y veinticinco años, con el prudente acuerdo de su gran capacidad y para el mayor acierto de su consecución y el más prudente gasto juntó los maestros de obras, confirió con ellos su ánimo y mandó ejecutar traza, observando en ella se obedeciesen los cimientos antiguos y se aprovechase todo lo que estuviese suficiente, reformándolo y previniéndolo como se requiere, lo cual mandó dicho señor a distintos maestros reconociesen si estaba capas de poder servir con toda seguridad y permanencia /f. 166v. por excusar de gastos superfluos, lo/cual declararon debajo de juramento de decir verdad a su leal saber entender según consta. Y fue muy prudente acuerdo el ejecutar primero la expresada traza para mayor satisfacción, segura dirección de la obra y calculación de su costo, poco más o menos, y para el caso de no poder continuarla por faltar los medios quedase extracto fijo para que en todo tiempo se consiga el acierto en toda perfección y modelo al presente ejecutado; y para evitar

los yerros que suele acaecer en las fábricas que carecen de esta prevención. Con estos principios tan fundamentales como discretos dio principio a dicha fábrica ejercitando su celo personalmente en la asistencia a ella todos los días, sin excusar ni faltar a la obligación de su cargo por los rigores del tiempo, con cuya asistencia se ha observado la traza y lo material de la obra se ha ejecutado con todo cuidado, cumpliendo los oficiales con su obligación, solicitando el más conveniente precio en los materiales, lo que logró sin ejemplar de otras fábricas, como se ve en los aprecio siguientes hechos por el maestro don Jerónimo de Balbás, quien ejecutó las demostraciones y declaración siguiente:

1^a DECLARACION. Digo yo don Jerónimo de Balbás, Maestro Arquitecto en lo político y militar, que de orden del señor licenciado don Juan Picado Pacheco, Oidor de esta Real Audiencia y Juez de hospitales, colegios y seminarios, ejecuté dos demostraciones del Hospital Real de los naturales de este reino, para la nueva reedificación, la una para remitirla a Su Majestad para la plena satisfacción de lo ejecutado y sus costos, y la otra/para ejecución de dicha obra.

f. 167

CONCLUIDO. Hoy día de la fecha veintiuno de marzo de este año de mil setecientos y veintiséis está concluido lo siguiente en toda forma. Las tres enfermerías, el patio principal en toda perfección, la vivienda de los religiosos, capellán, enfermeras y enfermeros y las oficinas precisas a dicho hospital, como son: las cocinas, despensas, lavadero, lugares comunes, patios interiores, capilla para depósito del Santísimo, ínterin se hace iglesia, y escaleras principales. Todo lo cual manifiesta y explica con toda claridad la traza y también la forma de su fábrica, expresando el fin para que se ejecutó cada pieza y por el pitipie se verificarán las

longitudes, latitudes y profundidades de toda su fábrica y se vendrá en conocimiento de sus proporciones, comunicaciones y luces, que todo consta por demostración ychonográfica, sciográfica y orthográfica (sic) y conforme a lo que está ejecutado.

LO QUE RESTA POR HACER. Resta al complemento del todo de la expresada fábrica por hacer lo siguiente: la iglesia, casa de mayordomo, portada a la puerta principal de dicho hospital, el agua que es muy precisa y el beneficio que se le seguirá al barrio por carecer de ella al presente; las pilas que demuestre la traza, correr el atrio exterior a toda la frente de dicho hospital.

SEGUNDA DECLARACION DE LA REEDIFICACION Y COSTO DE LAS TRES ENFERMERIAS. La enfermería que mira a oriente tiene sesenta y una varas de longitud y ocho de latitud; la que mira al sur tiene de longitud cincuenta y cuatro/
f.167v. varas y de latitud ocho, y lo mismo tiene la que mira al norte; los paredes exteriores e interiores que forman dichas enfermerías son de la fábrica antigua, que fue sólo lo que quedó en pie de la fatal ruina, las cuales se reconocieron estar suficientes y no obstante se les metieron a trechos unos pilares con muy buenas trabazones en forma de colas de pato; las puertas de la comunicación a dichas enfermerías (cuya obra antigua, como la de las ventanas, era de cantería en los dinteles y jambas, se desmontaron por tener alguna desunión de la materia de que están formados los paredes, que es de tezontle, materia en todo el mundo la mejor para fábrica por muy porosa y ligera y que abraza y recibe la mezcla sin igual) se volvieron a formar de tezontel con muy buenas trabazones, habiendo picado dichos paredes y vueltolos a enripiar y saxarar (sic) de nuevo y a enlucir y solar, así los suelos de comunicación, como las azoteas de nuevo de dichas enfer-

merías, dando mayor despidiente a las aguas, descargándolos del demasiado hormigón de tierra que abromaba las maderas. En lo bajo de dichas enfermerías los más paredes de división se hicieron nuevos, trabándolos y uniéndolos con todo cuidado. Las más maderas, así altas, como bajas de dichas enfermerías y todas las soleras donde asientan las vigas se echaron nuevas y en los encuentros de los paralelos que forman se atirantaron con buenas vigas de cedro/sujetándolas y uniéndolas con la obra del patio principal con muy buenos tirantes de cerro. Todas las puertas y ventanas de dichas enfermerías se hicieron nuevas de madera de cedro. El atrio que manifiesta la traza después del zaguán contra la enfermería que mira a oriente, en donde está el depósito para los difuntos, se hizo nuevo lo bajo y alto en el todo de paredes, maderas, puertas, ventanas y solerías, y las dos escaleras, como lo expresa en su planta la traza. Habiendo examinado con todo cuidado lo expresado y contemplado y medido geoméricamente y reducido a varas cúbicas lo material de piedra, cal y ladrillo, incorporando andamios, maderas y otros gastos como sogas, portes de conducciones, descombros de las ruinas, sacamos en limpio con la viguería, puertas, ventanas y solados que en alto y bajo de dichas enfermerías se incluyen, regulando las varas cúbicas por tres pesos, a toda costa importa todo lo expresado once mil trescientos y cuarenta y seis pesos, y en mi sentir está tasado por menos de lo que vale y estoy cierto que ningún maestro, si no es perdiéndose, podrá ejecutarlo por el precio.

TERCERA DECLARACION DEL PATIO PRINCIPAL DEL PARALELO QUE HAY A OCCIDENTE SU OBRA Y VALOR. El patio principal tiene de luz treinta varas en cuadro, sus tránsitos de comunicación cinco de latitud y de longi-

tud cuarenta y tres, y lo mismo en paralelo que mira a occidente, si los gruesos de paredes, sigue la proporción de las enfermerías en el ancho; el patio se formó enteramente sobre los cimientos del antiguo, en cuanto a su obra es según la traza, el antiguo era de dos cuerpos de columnas y toda su fábrica de cantería muy dispuesta y trabajada, de mayor costo que el presenta (aunque no más vistoso), su costo (por las varas cúbicas que tiene reguladas a cinco pesos, por ser obra de más costo lo trabajo de ella, que son miembros moldados y la materia de más valor) y la regulación de maderas y solerías altos y bajos hacen el valor de siete mil novecientos y seis pesos.

EL PARALELO QUE MIRA A OCCIDENTE. El paralelo que mira a occidente se formó sobre los cimientos antiguos habiéndose labrado enteramente de nuevo, tiene de longitud cuarenta y tres varas, está constituido en él lo siguiente: la escalera principal de dicho hospital. En lo bajo el refectorio de los padres, el paso para el camposanto, el archivo del hospital, que son dos piezas muy capaces, como denota la planta. Asimismo una despensa, una cocina muy capaz un cuarto para el cocinero con su despensa. En lo alto celdas un cuarto para el capellán, y cuarto para la enfermera (independiente su comunicación de los hombres por tenerla por la enfermería de las mujeres) de todo lo cual se ha regulado el costo en seis mil ciento y doce pesos.

CUARTA DECLARACION DE LA COCINA PRINCIPAL Y DEMAS OFICINAS QUE CONTIENE SEGUN LA TRAZA. La cocina principal del expresado hospital es muy capaz y muy buena su fábrica, tiene una pieza que sirva de antecocina y de repartidor, una despensa muy capaz y una pieza que sirve de fregadero y para guardar todo lo perteneciente a dicha cocina. Asimismo tiene la vivienda

necesaria para los sirvientes de ella, todo lo cual está ejecutado en lo alto, y /lo bajo son oficinas para carbón y leña. Y una pieza muy capaz que sirve de lavadero. Están asimismo los lugares comunes y su escalera inmediata a la cocina para bajar a todo lo bajo y para subir el agua de la pila que muestra tener el patio inmediato (siempre que se consiga dar agua a dicha fundación). Contra el costado de la enfermería que mira al norte, tienen una escalera muy buena para bajar al patio de la sacristía para el patio interior y para lo próximo de la administración de los sacramentos a los enfermos por lo cercano a dichas enfermerías (en haciéndose la iglesia en al situación que expresa la traza), lo cual esta ejecutado en toda forma y lo explica por demostración y por notas en cada paralelo la traza. Un corredor alto y bajo que corre desde el patio principal hasta la acequia que va por el costado de dicha fábrica, que mira al norte, para vaciar lo inmundo de los enfermos. Una pared por la línea del camposanto de ochenta varas de largo y seis de alto, para seguridad de dicho hospital. Todo lo expresado se ha formado de nuevo a toda costa. Y habiendo hecho regulación, como en todo lo demás, de su costo en materiales de piedra, cal, arena, ladrillo, madera, puertas, ventanas, solados altos y bajos, descombros de las ruinas y andarnios y suscistos en un todo de faenas, haciéndome cargo del material antiguo que sirvió en lo nuevo, las medidas que hice y el valor de las maderas labradas y asentadas en dicha obra y el valor de puertas y ventanas, regulados pieza / grande con mediana, por

/f. 169v. catorce pesos, que no puede ser menos por la manufactura; a madera fue de cuenta de la fábrica y de su valor me he hecho cargo y va incorporado en los precios de todos lo tasado, y el valor del herraje de puertas y ventanas y quicialeras de metal que tiene las puertas principales, como también me

he hecho cargo de lo pintado al fresco del patio principal y de todas las puertas y ventanas interiores y exteriores de toda su fábrica, por habérseles pintado sus orlas al fresco; también me hice cargo de las dos varas que se levantó del suelo dejándolo superior a las calles, dándole muy buena salida a las aguas, con que se quitó el inconveniente de estar (como antes) inundado todo el tiempo de ellas e imposibilitado lo bajo, obligando a poner pasos de vigas y tablones y con la corrupción y el sol levantaba nocivos vapores de cuyos daños se aseguró con dicha prevención. Todo lo bajo de dicha fábrica está solado de losas de piedra que llaman Tenayuca, de media vara de largo y una tercia de ancho, de calidad muy dura, vale la docena a peso, asentadas con buena mezcla es un solado muy permanente. Todas las escaleras en cuanto a los escalones son de esta especie de piedra. También me hice cargo de atrio exterior que dicho hospital tiene de ocho varas de ancho y sesenta y una de largo, del costo de su empedrado y de los repechos con que está circundado, que son de material de piedra, levantan vara y media en las entradas sus sardineles de cantería labrados. Asimismo me hago cargo del empedrado que se hizo al costado de / la enfermería que mira al sur de cincuenta y cuatro varas de largo y cuatro de ancho, como también lo apretilado de toda la fábrica en lo superior de ella y de la coronación de almenas, que todo se hizo nuevo. Todo lo expresado por la regulaciones hechas así por medida, como por los precios corrientes en México monta a toda costa catorce mil cuatrocientos y veintidos pesos, con que viene a importar todo lo referido en dicha declaración *treinta y nueve mil setecientos y ochenta y seis pesos*, hechos los aprecio con todas las pruebas permitidas en el orden de mensuras y según el examen hecho de los precios de materiales y de la manufactura.

APRECIO DE LA IGLESIA. La iglesia es un cañón de treinta varas de longitud doce de latitud sin los gruesos de los paredes según muestra la planta, con sus medias formas cierra con tres bóvedas por arriba, con su portada como señala la traza en su alzado y su campanario de la misma forma, su costo, acabada en toda perfección, será el de nueve a diez mil pesos.

APRECIO DE LA CASA DEL MAYORDOMO. El costo de la casa del mayordomo según la frente y fondo que se ve en la planta se ha calculado en el todo hasta dieciséis mil pesos, y por dicho precio no ganará el que la hiciere según su planta y alzado.

APRECIO DE LA CONDUCCION DEL AGUA AL HOSPITAL Y EL VALOR DE LAS PILAS. Aunque antiguamente tenía el agua su conducción es precisa desde el
/f.170v. arca principal don/de esta el marco del repartimiento, que distará de dicho hospital como mil y cien varas y es preciso reconocer si en toda esta distancia puede servir algo de lo antiguo y de no será preciso hacer el conducto de nuevo. Las alcantarillas antiguas están muy maltratadas con que necesitan hacerse nuevas, y así el costo de todo esto y el de las pilas no bajará de seis mil pesos pues entra mucho material, y el de las pilas es preciso sea de cantería, y aunque se hagan de menos obra de la que muestra la traza es algo prolijo su trabajo.

LA PORTADA DE LA PUERTA PRINCIPAL DE DICHO HOSPITAL. El hacer la portada de la puerta principal (que en caso de ejecutarla ha de ser de cantería) con las tres virtudes: Fe, Esperanza y Caridad; y el escudo real conforme a la traza se ha tasado en ochocientos pesos.

Toda la expresada fábrica ejecutada en toda forma según la traza y circunstancias expresadas importa setenta y dos mil qui-

nientos ochenta y seis pesos, y en sentir de todos los maestros vale mucho más pues habiendo visto la traza antes de principiar dicha obra me dijeron algunos que llegaría cerca de cien mil pesos perfectamente acabada, y esto hubiera sucedido a haber faltado la gran disposición que dio en todo el señor licenciado don Juan Picado Pacheco, ejecutando con dos lo que otros hacen con cuatro (sin que le falte a la obra la perfección, seguridad y permanencia, pues consta estar hecha con todas las circunstancias de buena), y tengo por cierto / ha de haber costado menos de lo en que se ha apreciado, estando los aprecios muy ceñidos en el valor de materiales según el corriente de México, y porque este es mi sentir a todo mi leal saber y entender lo firmé en dicha ciudad de México, a veintiuno de marzo de mil setecientos y veintiséis años. Jerónimo de Balbás [rúbrica].

Documento XI

1726, México RECONOCIMIENTO DE DICHAS OBRAS POR LOS MAESTROS DE ARQUITECTURA DE LA CIUDAD DE MEXICO

Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología, Ramo Hospital Real de los Naturales, Tomo 101, Exp. 45, fol. 267.

(En los folios 172-180 del mismo tomo se encuentran los reconocimientos del padre fray Joseph García, Arquitecto de la Orden de San Francisco; de Pedro de Arrieta, Maestro Mayor por Su Majestad; de don Antonio Alvarez, Maestro de Obras; de Manuel de Roda, maestro de Obras; y de don Manuel de Herrera, Maestro de Arquitectura, nombrados de orden de don Juan Picado Pacheco, Oidor de la Real Audiencia y Juez de Hospitales, Colegios y Seminarios).

En la ciudad de México, a veintinueve días del mes de abril de mil setecientos veintiséis años, el

señor licenciado don Juan Pichardo Pacheco, del Consejo de Su Majestad, su Oidor de esta Real Audiencia, Juez de Hospitales, habiendo visto la tasación y declaración hecha para la obra de la reedificación del Hospital Real de los naturales de esta Corte, por los maestros arquitectos don Jerónimo de Balbás, padre fray Joseph García, del Orden de señor San Francisco; Pedro de Arrieta, Antonio Alvarez, Manuel de Roda y Manuel de Herrera, en virtud de auto de dieciocho de marzo de este año proveído por Su Señoría para este efecto y demás que ver convino. Dijo que aprobaba y aprobó la tasación y valuación hecha por dichos maestros de arquitectura según y en la forma que en ella se contiene, expresa y declara y en su consecuencia mandaba y mandó que con consulta sobre todo pase al Excelentísimo Señor Marqués de Casafuerte, Virrey de esta Nueva España, para que con el mapa de la expresada reedificación que se le ha entregado a Su Excelencia lo traslade a noticia de Su Majestad cuando fuere servido y por este auto así lo proveyo, mandó y firmó. Don Juan Picado Pacheco [rúbrica]. Ante mí, Joseph de Vasconcelos, Escribano Real [rúbrica]

Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología, Ramo Hospital Real de los Naturales, Tomo 75, Exp. 9, fol.s. 172-180.

f. 172 DECLARACION DEL PADRE FRAY JOSEPH GARCIA. Digo yo el padre fray Joseph García, del orden de mi gran padre y seráfico señor San Francisco de Asís de los Observantes, Arquitecto de mi sagrada religión, que por orden del señor licenciado don Juan Picado Pacheco, Oidor de la Real Audiencia de México y Juez de Hospitales, Colegios y Seminarios de dicha ciudad, fui nombrado para el reconocimiento y aprecio de la nueva reedificación de el Hospital Real de los naturales de este reino de la Nueva España, dispuesta y trazada por el artífice don Jerónimo de Balbás, y habiendo reconocido dicha fábrica con toda atención y presente la traza

de dicha obra digo estar en toda su fábrica muy bien observada y con todas las calidades que debe tener según arte, así en los repartimientos de todas sus piezas, como en la buena colocación de escalera y patios, con muy buenas luces y muy buenas comunicaciones para el uso de dicha fábrica; y en cuanto a lo material está todo muy bien trabajado y de buen material y buenas mezclas de cal y arena, y en cuanto a maderas de dicha fábrica no pueden ser mejores, ni hay otras en el reino de más permanencia que le cedro y además de ser de esta especie el ser también de los gruesos y anchos y competentes a dicha fábrica. En cuanto a puertas y ventanas, además de tener muy buenas proporciones en alto y ancho, están muy bien trabajadas y de mucha duración por ser la materia de cedro que no la pudre el sol ni el agua en muchos

f. 172v.

f. 174 DECLARACION DEL MAESTRO PEDRO ARRIETA. Digo yo Pedro de Arrieta, Maestro Mayor por Su Majestad de todas las obras pertenecientes al Patronato Real de este reino de la Nueva España, que de orden del señor licenciado don Juan Picado Pacheco, Oidor de la Real Audiencia de México y Juez de Hospitales, Colegios y Seminarios, fui nombrado para el reconocimiento y aprecio de la nueva reedificación de Hospital Real de los Naturales de este reino de la Nueva España, trazada y dispuesta por el artífice don Jerónimo de Balbás, a la cual hice vista de ojos, presente

el extracto de su delineación, lo que hallé conforme a su fábrica, y practicada y ejecutada en toda forma, según el buen estilo de obrar; y en cuanto a materiales de todas calidades no hay otros mejores en el reino de los que tiene dicha fábrica, y en cuanto a la disposición de ella en el todo y en cada parte de por sí está discreta y agradable a la vista y muy perseverante, por lo tanto no tengo que decir en contra según mi saber y entender; y en cuanto al valor de lo ejecutado digo he visto la tasa del artífice don Jerónimo de Balbás y hecho examen de dicha obra hallo estar muy sucinto, pues yo la tasara / en más, este es mi parecer y por ser verdad lo firmé en México hoy día de la fecha cuatro de abril de este presente año de mil setecientos veintiséis. Pedro de Arrieta [rúbrica].

f. 176 DECLARACION DEL MAESTRO ANTONIO ALVAREZ. Digo yo Antonio Alvarez, Maestro de obras en esta ciudad de México, que por orden del señor licenciado don Juan Picado Pacheco, Oidor de la Real Audiencia de México y Juez de Hospitales, Colegios y Seminarios de dicha ciudad, fui nombrado para el reconocimiento y aprecio de la nueva reedificación del Hospital Real de los Naturales de este reino de la Nueva España, dispuesta y trazada por el artífice don Jerónimo de Balbás, habiéndome hecho dicho reconocimiento según mi saber y entender hallo estar ejecutada en debida forma según arte, y estar dispuesta y sujeta dicha fábrica a la demostración con toda perfección; y en cuanto a sus materiales y la ejecución de toda ella no siento que decir en contra por hallarla como llevo dicho, y en cuanto a su aprecio, habiéndome visto los del artífice don Jerónimo de Balbás, me arreglo a dichos aprecio por estar bien hechos. Este es mi sentir, y por ser verdad lo firmé en México hoy día de la fecha ocho de abril de este presente año de mil setecientos y veinti-

séis. Antonio Álvarez [rúbrica].

f. 178 DECLARACION DEL MAESTRO MANUEL DE RODA. Digo yo Manuel de Roda, maestro de obras en esta ciudad de México, que por orden del señor licenciado don Juan Picado Pacheco, Oidor de la Real Audiencia de ella, fui nombrado para el reconocimiento y aprecio de la Nueva reedificación del Hospital Real de los Naturales de este reino de la Nueva España, dispuesta trazada por el artífice don Jerónimo de Balbás, y habiéndome ejecutado con vista de ojos de la expresada fábrica, con todo cuidado y en fin de decir verdad según mis saber y entender digo; ser obra apreciable por su buena disposición y lo bien ejecutado y prevenido para su perpetuidad en todas suertes de su materia; y en cuanto a la observación de la traza no siento obice que ponerle por esta observada y arreglada según arte; y en cuanto al aprecio de su valor, habiéndome visto el que ha hecho el artífice don Jerónimo de Balbás, digo estar apreciada con el mayor acierto que permite el orden de semejante especie de obras, y por no haber hallado circunstancia en contra me conformo con dichos aprecio, y por ser verdad lo firmé en México hoy día de la fecha diez de abril de este presente año de mil setecientos y veintiséis. Manuel de Roda [rúbrica].

f. 180 DECLARACION DEL MAESTRO MANUEL DE HERREA. Digo yo Manuel de Herrea, Maestro de Arquitecto en esta ciudad de México, que por orden de señor licenciado don Juan Picado Pacheco, Oidor de la Real Audiencia y Juez de Hospitales, Colegios y Seminarios de esta ciudad, fui nombrado para el reconocimiento y aprecio de la nueva reedificación del hospital de los naturales de este reino de la Nueva España, dispuesta por el artífice don Jerónimo de Balbás, y habiéndome visto la expresada obra con todo cuidado, teniendo

presente la traza de su delineamiento hallo estar dicha obra conforme a dicha traza; y en cuanto a lo practicado de su ejecución está como debe, y en cuanto a materiales de todas calidades no pueden ser mejores, y en cuanto al valor de lo ejecutado digo esta muy bien hechos los aprecios del artífice don Jerónimo de Albás, y por que así lo siento doy este mi parecer firmado en México hoy día de la fecha doce de abril de este presente año de mil setecientos y veintiséis Manuel de Herrera [rúbrica].

Documento XII

1738, Junio, 9. México
RECIBO POR DISEÑO PARA UNAS
CORNUCOPIAS Y UNOS CANDELEROS
PARA EL RETABLO DE LOS REYES DE LA
CATEDRAL DE MEXICO.

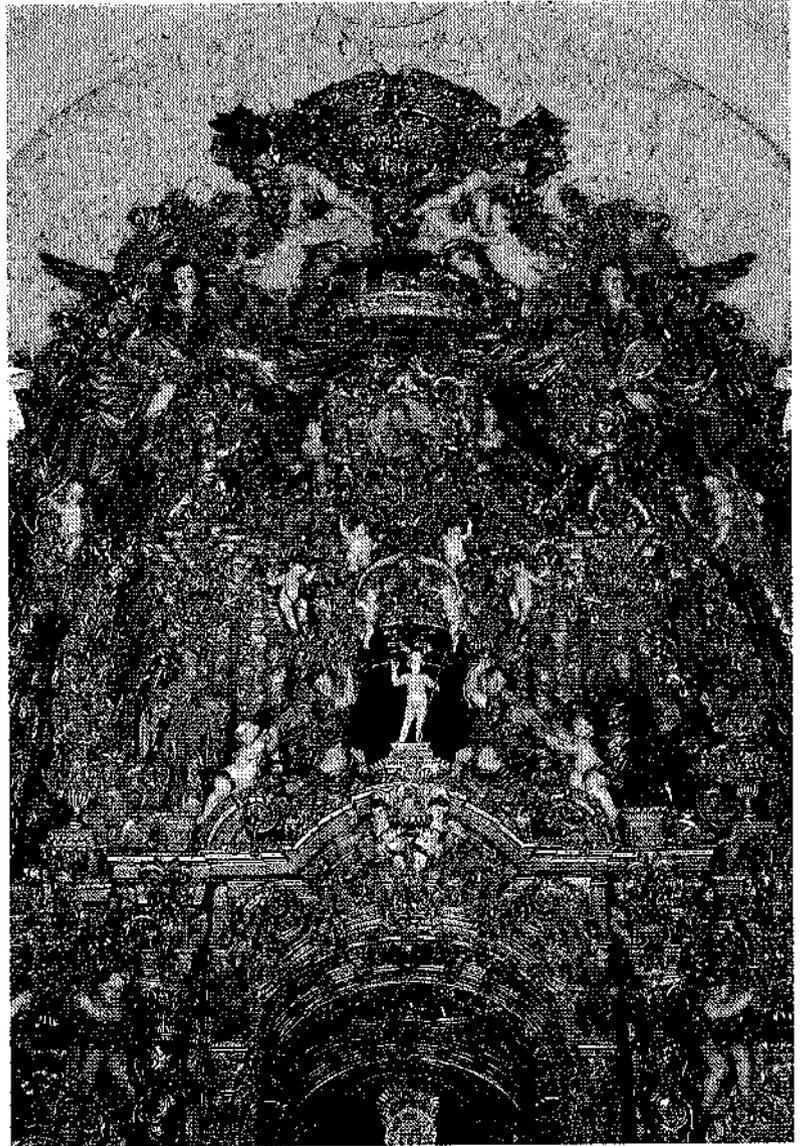
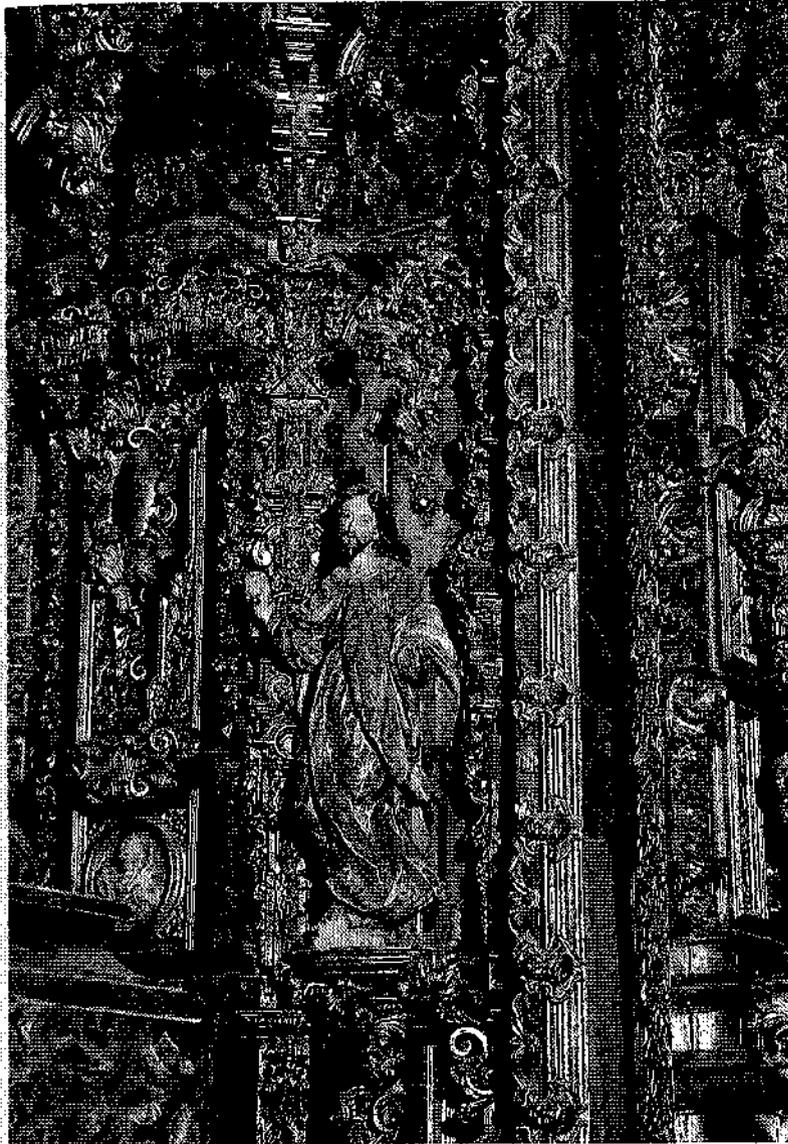
Archivo general de Notarios de México.
Protocolo de Juan de Balbuena. 9-VI-1738. f. s/n

Al margen / Recibo de 201 pesos sacóse día de su fecha para la parte en pliego del sello quarto.

En la ciudad de México a nueve dias del mes de junio de mill setecientos treinta y ocho años: ante mi el escribano y testigos Don Jerónimo de Albás maestro de escultura y vecino desta ciudad (que doy fee conosco) otrga que a rrecebido del señor Doctor don Joseph Dellabre thesorero dignidad en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana desta corte como Superintendente, Mayordomo pagador que a sido de su real fábrica material; doscientos y un pesos de oro común en rreales por la ejecución y trauajo que tuvo el otorgante en el tiempo de cinco meses en la disposición y asistencia a la fábrica que se hizo de el vasisque se añadió a la custodia que está en el altar de la capilla menor de dicha Santa Yglesia de los Santos Reyes, por el motibo de haver dispensado tres Gradas para más amplitud de el Presbiterio, al que se executó conforme a la obra de la custodia y se resanó su asiento

con obra correspondiente; y, asimismo se ejecutarán seis cornucopias de metal de latón por dibujo y modelo de la ydea de el otorgante; como también seis candeleros de vara y terciá los que se han de colocar en dicho retablo al misterio y a la adoración de los Santos Reyes como lo están las referidas seis cornucopias al Misterio de la Assumpción de Nuestra Señora; Yten otros seis candeleros de bara de alto de Mesa de Altar con más una cruz de bara y terciá, dos atriles y dos credencias todo lo referido de mui preciosa obra correspondiente a la del mencionado retablo; y dichos doscientos y un pesos que es la cantidad en que ha estimado el trabajo de todo lo referido se da por entregado de ellos a su satisfacción, sobre qur renuncia las leyes de la *non numerata pecunia* y demás del caso, y otorga recibo en forma siendo testigos don Joseph de la Bala don Joseph de Ariza y Joseph de Britto vezinos desta ciudad Gerónimo de Albás / Rúbrica/

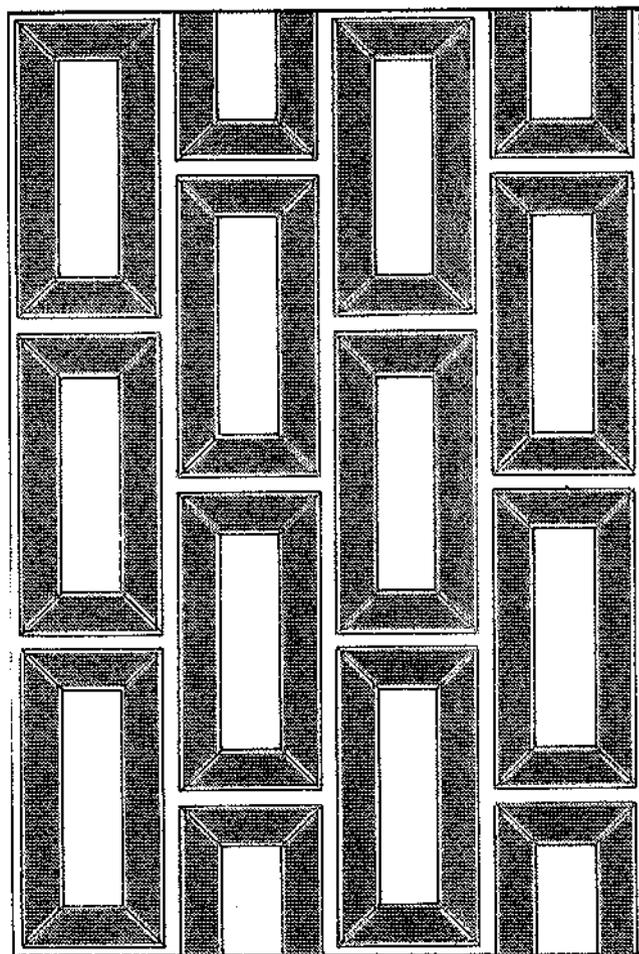
Ante mi Juan de Balbuena escriuano Real y de la fábrica [rúbrica].



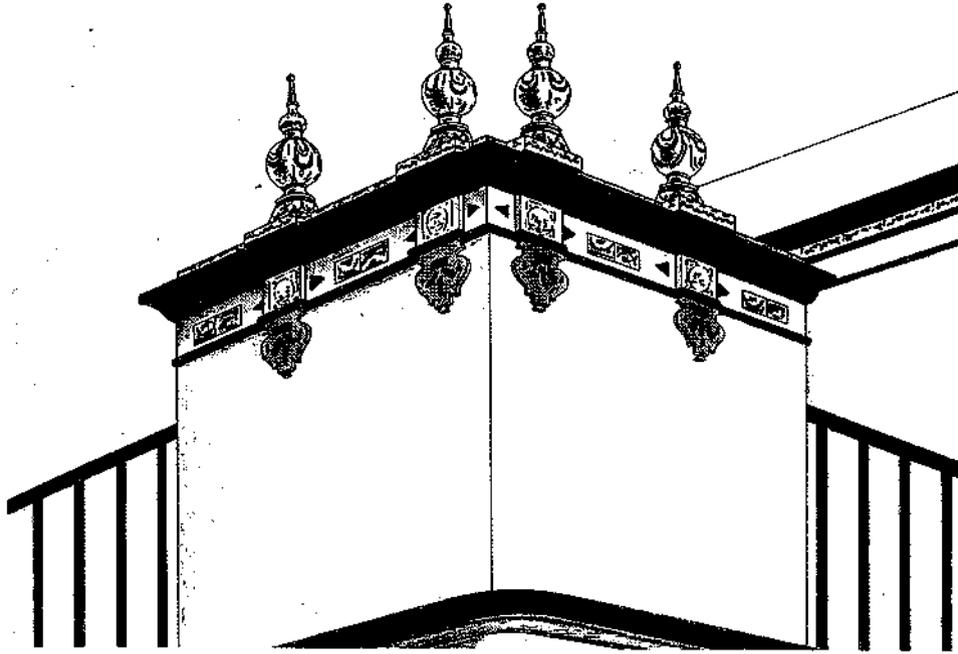
Detalles del Retablo de la Capilla Sacramental de la Iglesia Parroquial de San Isidoro de Sevilla.



Detalle del Retablo de la Capilla Sacramental de la Iglesia Parroquial de San Isidoro de Sevilla.

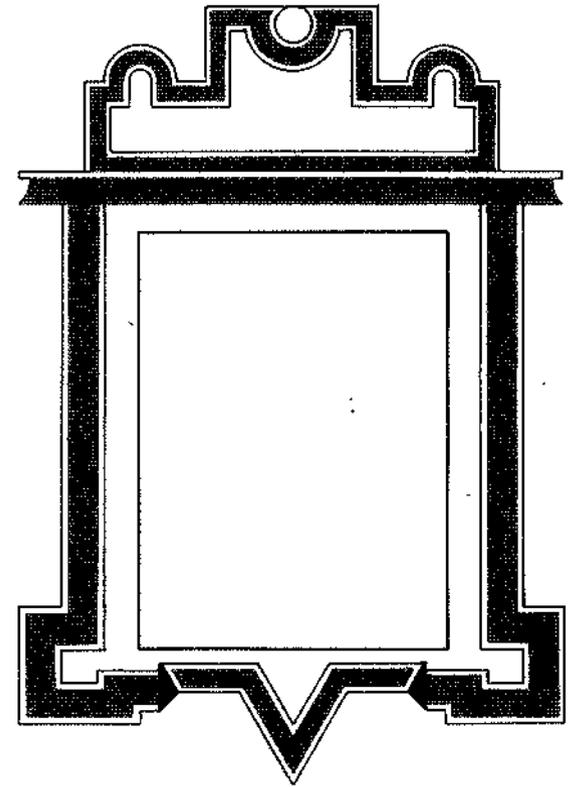


Imitación de Sillares en la fachada de la finca nº 3 de la calle Hospital de Mujeres.

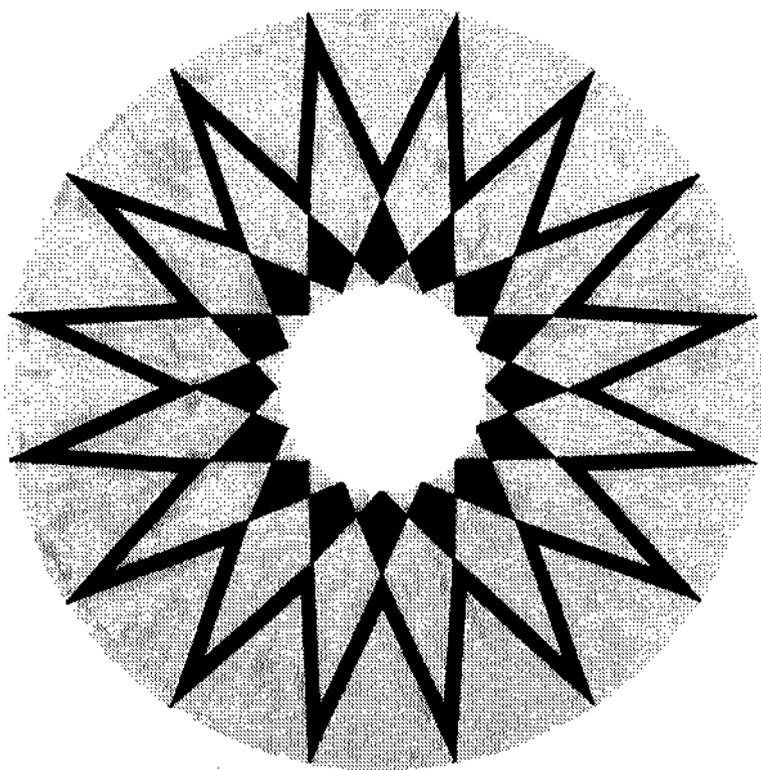


+

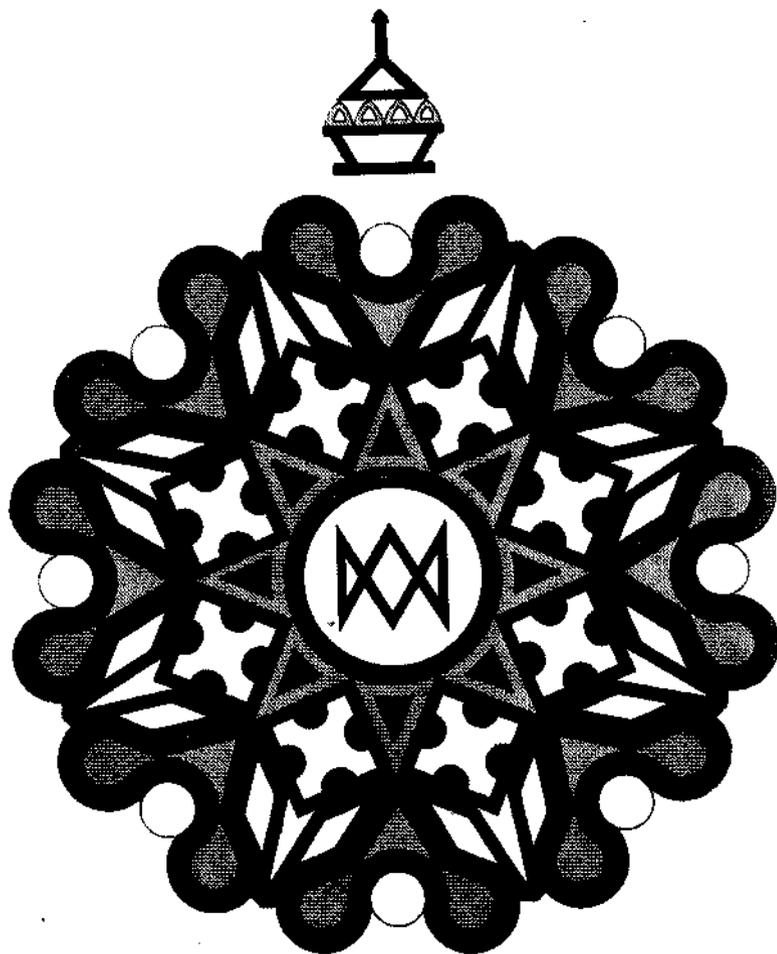
Decoración de uno de los vanos laterales de la parroquia de San Lorenzo.



Reconstrucción del Antepecho de la finca nº 2 de la calle Torre.



Motivo estrellado situado en la medianera de la finca n° 11 de la calle Rosario.



Rosetón situado en el cuerpo principal de la finca número 59 de la calle Sacramento.

NOTAS SOBRE LA DECORACION DE LOS ORGANOS Y TRIBUNAS DEL CORO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

**José Antonio
GARCIA HERNANDEZ**

I. INTRODUCCION

El coro de la catedral sevillana se sitúa delante del altar mayor del templo, en la nave central. A ambos lados del coro se hallan los órganos decorados en su doble fachada, las que dan al propio interior del coro y las que dan a las naves laterales de San Pedro por el Lado del Evangelio y de San Pablo por el lado de la Epístola.

La historia de los órganos ha sufrido una serie de transformaciones en el tiempo, así nada queda de los antiguos órganos que estuvieron decorados, según Villar Movellán, con pinturas de Antón Pérez y Pedro de Campaña, que se sustituyeron por los que se comenzaron a hacer en 1724 (1).

Los pórticos de ingreso a los órganos se realizaron a partir de 1725 debiéndose su traza al arquitecto Diego Antonio Díaz. En el Archivo de la Catedral, se conserva la planta del proyecto que no se llegó a hacer teniendo ésta pocas diferencias con la que se llevó a cabo (2). Los materiales que se emplearon en su construcción fueron mármoles rojos y negros así como adornos de bronce dorado. En los muros de fondo de los mencionados pórticos se abren las puertas que dan acceso al coro.

Los artífices que hicieron posible dichas obras, fueron, en la parte constructiva, el arquitecto y escultor Luis de Vilches que presentó dos proyectos, eligiéndose el definitivo el día 11 de octubre de 1724 con la condición de que la ornamentación y la escultura corrieran a cargo de Pedro Duque Comejo y Roldán (3).

Por la información facilitada por D. José Gestoso sabemos que "el antiguo órgano comenzó a desmontarse el 3 de noviembre de

1724, según leemos en un escritor contemporáneo." (4)

La construcción del órgano situado en el lado del Evangelio corrió a cargo del Cabildo, costando en un principio, 169.808 reales. Se comenzó en 1725 y se encargó de la maquinaria interior Fray Domingo de Aguirre (ver nota 3), quien había realizado el órgano del Convento de S. Francisco.

El antiguo órgano, situado en el lado de la Capilla de la Antigua se encontraba en malas condiciones por lo que el Cabildo quiso repararlo y consultó a Fray Domingo para que se encargase de ello, pero cuando se iba a comenzar dicho trabajo se presentó "...un Personaje de esta ciudad de toda seguridad y satisfacción..." (5), que se comprometía a costear, no ya la reparación, sino la construcción de un nuevo órgano; se trataba del Arzobispo Don Luis de Salcedo y Azcona.

Los artistas encargados de llevar a cabo este proyecto fueron el ya citado Fray Domingo de Aguirre en su aspecto musical; el diseño de la caja corrió a cargo de Luis de Vilches y la decoración escultórica fue realizada por Pedro Duque Comejo.

Como ya comentamos, en agosto de 1724 se presentaron los presupuestos y éstos fueron rechazados por considerarse elevados, por lo que se tuvieron que elaborar otros diseños, aprobándose éstos en octubre del mismo año. La única referencia gráfica existente sobre estos diseños es un lienzo del pintor Domingo Martínez fechado en 1733 y que se halla en el Palacio Arzobispal sevillano. El citado lienzo contiene la figura sedente del Arzobispo Salcedo. En el suelo, a la izquierda, existen dos diseños, uno de ellos recoge, aunque de forma incompleta, la traza de la fachada externa de unos de los órganos, en la cual se observa que la decoración no



Fig. 1. Detalle de un telamón o "bicha" que decora la tribuna que se halla sobre el pórtico de entrada del órgano del lado del Evangelio.

coincide totalmente con la realización definitiva, sobre todo, en lo referente al balcón central de la tribuna y la distribución decorativa de la cestería de la caja (6).

La obra de las cajas de los órganos, en un principio, se presupuestó en 30.000 ducados y cuando quedó concluida superó los 180.000 ducados (7).

II. DESCRIPCION

A.- FACHADAS EXTERNAS

La decoración escultórica de las fachadas externas de las cajas de los órganos se establece a modo de gran retablo formado por tres

cuerpos. El primero de ellos situado, a modo de tribuna, sobre los pórticos de entrada, cuya decoración la forman 20 telamones o "bichas" que alternan la disposición de los brazos (Fig. 1), entre ellos 12 pequeños serafines, algunos representados a modo de atlantes que entremezclados con la decoración vegetal sostienen simbólicamente la balconada central señalando ésta el comienzo del segundo cuerpo.

La decoración del segundo cuerpo se realiza con casetones decorados con motivos vegetales y 4 medallones con bustos de santas mayores que el natural, situados en las calles laterales (Fig. 2) donde también resalta la balconada central sostenida por dos telamones cada una, rematándose con un medallón cuyo personaje no puede identificarse por estar

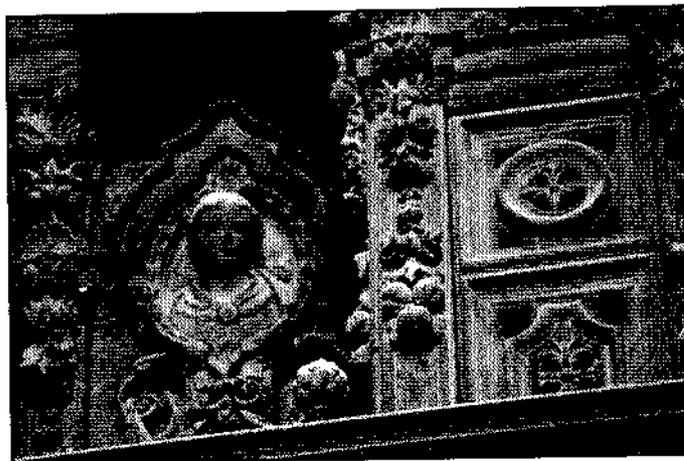


Fig. 2. Detalle de uno de los medallones que decoran los laterales del segundo cuerpo de la fachada externa del órgano del Evangelio.

decapitado (lado del Evangelio).

El tercer cuerpo lo conforma un entablamento coronado con una serie de 4 ángeles trompeteros en cada fachada, centrando la composición una hornacina que cobija la



Fig. 3. Detalle de la imagen con que arranca el entablamento o tercer cuerpo de la fachada externa del órgano del lado del Evangelio, representando a "La Música".

imagen de una santa que porta un tamboril (probablemente una alegoría de la Música) (Fig. 3) y sobre la mencionada hornacina, como remate, dos ángeles niños portan una corona bajo la cual se halla el escudo del Cabildo sevillano, es decir, la Giralda entre dos jarrones de azucenas.

B.- FACHADAS INTERNAS

Las fachadas internas de los órganos siguen, prácticamente, el mismo esquema compositivo que las externas.

El primer cuerpo, situado por encima de la sillería alta del coro está decorado a base de motivos vegetales. Le sigue un segundo cuerpo donde se halla la balconada resaltada en su parte central, y sostenida por pequeños ángeles a modo de atlantes así como algunos serafines.

En el segundo cuerpo, correspondiéndose con la fachada externa, se distinguen unos medallones con bustos de santos obispos en

las calles laterales (dos en cada fachada interna) y el resto se decora con casetones que encierran motivos vegetales.

El entablamento o tercer cuerpo se corona con cinco ángeles trompeteros en cada fachada y que portan sendos cuernos de la abundancia, salvo el que remata el conjunto que porta en su mano derecha una palma. Centra toda la composición una hornacina en la que se asienta la figura del Rey David que sostiene el arpa en sus manos (en el caso de la fachada interna del lado de la Epístola la figura es de un santo obispo con báculo en la mano izquierda).

C.- TRIBUNAS DE "SOBRECAPILLAS"

La decoración escultórica externa de las tribunas que coronan las capillas denominadas de los "Alabastos" o "tribunas de sobrecapillas", siguen el esquema compositivo y decorativo de las tribunas que se hallan sobre los pórticos de entrada al coro. Son diez los telamones o hermes que simbólicamente sostienen cada una de las balaustradas que recorren las tribunas, alternándose en la disposición de los brazos. Entre dichas figuras, van en los "intersoportes" seis figuras de bulto redondo de serafines sentados sobre pequeños pedestales, así como pequeños relieves que representan cabezas de figuras infantiles y numerosos motivos vegetales y geométricos.

III.- PRECISIONES SOBRE SU CRO-NOLOGIA

Toda la composición, tanto de las cajas de los órganos como de las tribunas, se realizó en madera de pino y borne y la decoración escultórica en madera de cedro como lo confir-

| TIPO DE OBRA | UBICACION | CANTIDAD | FECHA DE COBRO | PERSONA QUE COBRA |
|--|--|---------------|--|---------------------|
| 60 cabezas de serafines 16 cabezas de serafines | Adorno de columnas y cajas de los órganos | 1.100 reales | Del 31-VII-1725 al 7-IX-1725 | Pedro Duque Cornejo |
| 16 niños menores 16 niños mayores 24 telmas o bichas | Las 4 repisas de las caderetas y cajas de órganos | 8.500 reales | II-V-1726 17-VI-1726 31-VII-1726 17-VIII-1726 | Pedro Duque Cornejo |
| Niños y medallas | Caderetas de órganos | 750 reales | 17-IV-1728 | Pedro Duque Cornejo |
| Esculturas | Organos | 750 reales | 7-VII-1728 | Pedro Duque Cornejo |
| Cabezas de serafines | Organos | 100 reales | 4-IX-1728 | Felipe de Castro |
| Cabezas de serafines | Organos | 200 reales | 6-XI-1728 | Felipe de Castro |
| Aparejar y desbastar madera de cedro | Organos | 82 1/2 reales | 8-XI-1728 | José de Contreras |
| Cabezas de serafines | Organos | 100 reales | 27-XI-1728 | Felipe de Castro |
| Escultura | Cajas de los órganos | 750 reales | 3-XII-1728 | Pedro Duque Cornejo |
| Cabezas de serafines | Columnas y cornisas de las cajas | 356 reales | 23-XII-1728 | Felipe de Castro |
| Escultura | Organos | 750 reales | 15-II-1729 | Pedro Duque Cornejo |
| 16 cabezas de serafines | Repisas de los tableros de tribunas de "sobrecapillas" | 150 reales | 21-VI-1729 | Felipe de Castro |
| Escultura | Organos | 250 reales | 11-VII-1729 | Pedro Duque Cornejo |
| Escultura | Organos | 1.500 reales | 15-XI-1729 | Pedro Duque Cornejo |
| Escultura | Cajas de los órganos | 2.510 reales | 2-XII-1729 | Pedro Duque Cornejo |
| 20 niños 8 niños más pequeños y de pie 10 medallas con cabezas | Organos Organos Remates de las caderetas | 5.760 reales | 2-XII-1729 | Pedro Duque Cornejo |
| Esculturas | Organos | 11.750 reales | Desde 11-V-1726 hast 15-XI-1729 | Pedro Duque Cornejo |

| TIPO DE OBRA | UBICACION | CANTIDAD | FECHA DE COBRO | PERSONA QUE COBRA |
|--|------------------------------|--|-------------------------------------|---------------------|
| 18 ángeles vestidos de a 3 varas y media a 900 reales cada uno. | Organos | 5.580 reales por resto de 28.980 reales en que se concertaron estas esculturas | 6-VII-1731 | Pedro Duque Cornejo |
| 4 santos a 900 reales cada uno. | Medios de adentro y de fuera | | | |
| 4 ángeles que tienen las armas de dos varas a 450 reales cada uno. | Organos | | | |
| 8 niños de cinco cuartas cada uno a 150 reales cada uno. | En fas 8 volutas | | | |
| 20 "bichas" a 240 reales cada uno. | Tribunas | | | |
| 12 niños sentados de 1/2 vara a 75 reales cada uno. | Repisas de los tableros | | | |
| 4 niños de a tres cuartas a 120 reales cada uno. | Repisas de los tableros | | | |
| Nóminas | | 23.400 reales a razón de 300 rs. cada nómina | Desde Enero de 1730 a Junio de 1731 | Pedro Duque Cornejo |

* Ver apéndice documental números 1 a 22.

man los 82 1/2 reales que se pagan al carpintero José de Contreras el 8 de noviembre de 1728 que "...traujó en desbastar y aparejar la madera de sedro para la escultura que esta haciendo el Mro. Cornejo" (8).

La actuación de Pedro Cornejo en la decoración de los órganos la conocemos ya a partir de 1725, a través de los Libros de cuentas de los órganos, donde se le pagaron entre julio y septiembre de este mismo año 1.100 reales por ejecutar una serie de cabezas de serafines de distintos tamaños "...para adorno de las columnas y caxas de los órganos" (9).

En 1726 trabaja en distintos motivos ornamentales de las cajas de los órganos, así el 11 de mayo de dicho año se le habían abonado 8.500 reales por tallar 32 serafines de diferen-

tes tamaños y 24 "telmas" o "bichas" para decorar las caderetas (10).

Los pagos por la escultura vuelven a aparecer en los cuadernos de gastos de órganos en 1728 en los meses de abril, julio y diciembre dándonos detalles de las labores que está realizando (11) entre ellas: figuras infantiles, medallas y cabezas de serafines. Por la documentación estudiada sobre los pagos de 1728 nos encontramos con un escultor que se halla colaborando con Duque Cornejo, se trata del escultor gallego Felipe de Castro, que trabaja principalmente en la talla de gran cantidad de cabezas de serafines (12).

En 1729 siguen ambos escultores, Duque Cornejo y Felipe de Castro, en los trabajos de decoración, si bien, este último se halla tallan-

do, en esta ocasión, cabezas de serafines para las tribunas que se sitúan sobre las capillas de los Alabastros (13).

La obra escultórica debió finalizarse en noviembre de 1729, pues los pagos posteriores que se hacen a Duque Cornejo se expresan por los trabajos de escultura que hizo y entregó para las cajas de los órganos y por otra parte el 22 de septiembre de 1730 se acaban las tribunas y en noviembre del mismo año el Cabildo daba su aprobación al Maestro Vilches para que se colocaran las tribunas, habiéndose concluido las cajas de los órganos bastante tiempo atrás. (14)

Por último, sabemos que en fecha 6 de junio de 1731 Duque Cornejo recibe el último pago por las esculturas de los órganos. En dicho documento se hace relación de las medidas y costos de las diferentes tallas, así como un ajuste de las cantidades percibidas entre enero de 1730 y junio de 1731 en concepto de nóminas por los obradores de los órganos (15).

Sirva, para clarificar este apartado sobre la cronología seguida en la ejecución de la obra que nos ocupa, el anterior cuadro esquemático, en el que se puede seguir el tipo de obra, ubicación, cantidad cobrada, fecha del cobro y persona que recibe el pago.

La decoración de órganos y tribunas se realiza en un período que abarca de 1724 a 1729, período muy fecundo en la producción de Duque Cornejo, así entre 1723 y 1728 realiza para el conjunto de la Cartuja de Granada, la Santa María Magdalena y la Inmaculada. Entre 1724 y 1725 transforma en escultura de bulto redondo un alto relieve de la Virgen Santa María del Buen Aire en el Seminario de Sevilla. En 1725 ejecuta el diseño y traza del retablo de las Santas Justa y Rufina para la Iglesia del Convento de la

Santísima Trinidad de Sevilla; también en este año realiza la imaginería de la Cartuja del Paular de Madrid. Las santas Justa y Rufina para la Iglesia del Salvador, llevadas posteriormente a la catedral sevillana, las realizó en 1728 y en 1731 se bendice la Iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, por lo que es lógico pensar que Cornejo trabajó en fechas anteriores a esta última en los retablos y escultura de dicha Iglesia coincidiendo cronológicamente con la ejecución de la decoración de los órganos catedralicios (16).

Pedro Duque Cornejo comienza esta obra de los órganos cuando tenía 46 años de edad, es decir, en la etapa de madurez plena en su carrera, muriendo 33 años después. No podemos olvidar, como señala el Profesor Hernández Díaz, que es nieto de Pedro Roldán y que éste a su vez, conoció la obra de José de Arce en Sevilla, artista introductor de las formas berninescas y rubenianas en nuestra ciudad. Por otra parte, hay que tener en cuenta el hecho de que Pedro Duque Cornejo fue colaborador de Jerónimo Balbás, hacedor del antiguo retablo de la Iglesia del Sagrario de la Catedral sevillana, tomando posiblemente de éste, el atrevimiento en las composiciones, un gran movimiento en actitudes y paños, etc., características que quedan patentes en la decoración de estos órganos.

Es pues, una composición imbuida de pleno barroquismo dieciochesco, barroquismo éste que no impide una lectura clara de cada una de las partes que lo configuran. Volviendo a las palabras del Profesor Hernández Díaz, se podría decir que, en esta obra de la decoración de los órganos y tribunas, Cornejo estaba estableciendo un precedente de lo que sería posteriormente la Sillería de Coro de la Catedral de Córdoba.

NOTAS

- | | |
|---|--|
| <p>(1) VILLAR MOVELLAN, Alberto: <i>La Catedral de Sevilla. Guía Oficial</i>. Sevilla, 1987. Pág. 62.</p> <p>(2) FALCON MARQUEZ, Teodoro: <i>La Catedral de Sevilla. Estudio Arquitectónico</i>. Sevilla, 1980. Pág. 66.</p> <p>(3) AYARRA JARNE, Enrique: <i>Historia de los Grandes Organos de Coro de la Catedral de Sevilla</i>. Madrid, 1974. Pág. 85.</p> <p>(4) GESTOSO Y PEREZ, José: <i>Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España</i>. Madrid, 1800. Vol. V Pág. 269. (La cita está tomada de Matute: <i>Continuación a los Anales de Zúñiga</i>. M. S. Biblioteca Colombina).</p> <p>(5) AYARRA JARNE, Enrique: Ob. cit., pág. 59.</p> <p>(6) MORALES MARTINEZ, Alfredo J.: <i>Las empresas artísticas del Arzobispo D. Luis Salcedo y Azcona en "Homenaje al Profesor Hernández Díaz"</i> Sevilla, 1982. Pág. 472.</p> <p>(7) Idem. Ob. cit., págs. 476-477.</p> <p>(8) ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (en adelante A.C.S.). Sección Fábrica. organos. Cuaderno de gastos de órganos. 31 julio de 1725 y 7 septiembre de 1725. Sin foliar.</p> | <p>(9) A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de gastos de órganos. 31 julio de 1725 y 7 septiembre de 1725. Sin foliar.</p> <p>(10) A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de gastos de órganos de 11 mayo, 17 junio, 31 julio, 17 septiembre, 14 octubre y 16 noviembre de 1726. Sin foliar.</p> <p>(11) A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de gastos de órganos. 17 abril, 7 julio y 3 diciembre de 1728. Sin foliar.</p> <p>(12) A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de gastos de órganos. 6 noviembre, 27 noviembre y 23 diciembre de 1729. Sin foliar.</p> <p>(13) A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de gastos de órganos. 15 febrero, 1 junio, 11 julio, 15 noviembre y 2 diciembre de 1729. Sin foliar.</p> <p>(14) AYARRA JARNE, Enrique: Ob. cit., págs. 84 a 88.</p> <p>(15) A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de gastos de órganos. 6 julio 1731.</p> <p>(16) HERNANDEZ DIAZ, José: <i>Pedro Duque Cornejo</i>. Sevilla, 1983. Págs. 44-45.</p> |
|---|--|

APENDICE DOCUMENTAL

Nº 1

1725 Julio 31. Sevilla.—Pago a Pedro Cornejo por la ejecución de cabezas de serafines.
 ARCHIVO CATEDRAL DE SEVILLA (en adelante A.C.S.). Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1725. Sin foliar.
 'Iten. 600 Rs. que en dho. día pagaron a Pedro Cornejo mro. escultor por cuenta de

1.100 Rs. en que se ajustaron las 60 cabezas de Seraphines pequeños, y 16 de otros algo mayores que esta haciendo para adorno de las columnas y caxas de los organos."

Nº 2

1725 Septiembre 7. Sevilla.—Pago a Pedro Duque Comejo por el resto de la ejecución de cabezas de serafines.

A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de órganos de 1725. Sin foliar. "Yten. 500 Rs. que en 7 de dho. se pagaron a Pedro Cornejo maestro escultor resto de 1.100 Rs. que le importaron 60 cabezas de seraphines pequeños y 16 de otras mayores ajustadas en dicho precio para adoro de las columnas, por que los 600 Rs. a su cumplimiento se le aufan pagado en 31 de Julio este año."

Nº 3

- 1726 Mayo 11. Sevilla.— Pago a Duque Cornejo por la ejecución de niños y "bichas".
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de órganos de 1726. Sin foliar. "Yten. 1.500 Rs. que en 11 de dho. se pagaron a Pedro Cornejo maestro escultor por cuenta de 8.500 rs. en que se ajustaron con los sres. Diputados la escultura de 16 Niños menores y 16 mayores de las 4 repisas de las cadereras y 24 telmas o bichas que ha de hacer en la dicha cantidad del ajuste."

Nº 4

- 1726 Junio 17. Sevilla.— Pago a Pedro Cornejo por las esculturas del órgano.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de órganos de 1726. Sin foliar. "Yten. 10 rs. que en dho. día se le dieron a Pedro Cornejo Maestro escultor, por cuenta de la escultura que esta haciendo cuyo ajuste consta en este cuaderno en 11 del mes pasado de Mayo deste año."

Nº 5

- 1726 Julio 31. Sevilla.— Pago a Pedro Cornejo por las esculturas del órgano.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de órganos de 1726. Sin foliar. "Yten. 10 rs. que en dho. día se pagaron al maestro escultor Pedro Cornejo por cuenta de la escultura que esta haciendo para las Caxas de los órganos, de cuyo ajuste consta en este cuaderno en 11 de Mayo deste año."

Nº 6

- 1726 Septiembre 17. Sevilla.— Pago a Pedro Cornejo por las esculturas de las cajas de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuadernos de Gastos de órganos de 1726. Sin foliar. "Yten. 10 Rs. que en dho. día se pagaron a Pedro Cornejo mro. escultor por cuenta de las esculturas que esta haciendo para las caxas de los Organos, de cuyo ajuste consta en este quaderno en 11 de Mayo desde año."

Nº 7

- 1726 Octubre 14. Sevilla.— Pago a Duque Cornejo por la escultura de la Caja de los Organos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de órganos de 1726. Sin foliar. "Yten. 10 rs. que endho. día se pagaron a Pedro Cornejo mro. escultor por cuenta de la escultura que esta haciendo para las caxas de los Organos."

Nº 8

- 1726 Noviembre 16. Sevilla.— Pago a Pedro Cornejo por la escultura de las cajas de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1726. Sin foliar. "Yten. 10 rs. que endho. día se pagaron a mro. Pedro Cornejo por cuenta de la escultura que esta haciendo para las Caxas de los órganos."

Nº 9

- 1728 Abril 17. Sevilla.— Pago a Pedro Cornejo por la ejecución de niños y medallas para los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1728. Sin foliar. "Yten. 750rs. que en dicho día 17 se pagaron a Pedro Cornejo mro. escultor, por cuenta del importe de la escultura que esta haciendo para los Organos Nuevos que son los Niños y medallas de las caderetas de los organos."

- 1728 Julio 7. Sevilla.— Pago a Pedro Cornejo por la escultura de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1728. Sin foliar.
"Yten, 750 rs. que en 7 de dho. se pagaron a Pedro Cornejo mro. escultor por cuenta del importe de la escultura que esta haciendo para la obra de los organos."

- 1728 Septiembre 4. Sevilla.— Pago a Felipe de Castro por la talla de cabezas de serafines.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1728. Sin foliar.
"Yten, 100 rs. que en 4 de dho. se entregaron a Phelipe de Castro por cuenta de la escultura que esta haciendo en el obrador de Vilchez en las Caezas de Seraphines que esta trauahando para los organos cuyo ajuste lo ha de hacer el dho. Mro. Vilchez."

- 1728 Noviembre 6. Sevilla.— Pago a Felipe de Castro por las cabezas de los Serafines.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1728. Sin foliar.
"Yten. 200 rs. que en dho. dia se pagaron a Phelipe de Castro por la escultura que esta haciendo en las Caezas de los Seraphines en el obrador de Vilchez."

- 1728 Noviembre 8. Sevilla.— Pago a José de Contreras carpintero, por aparejar des astar madera para las esculturas.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1728. Sin foliar.
"Yten. 82 Rs. 1/2 que en dho. dia se pagaron a Joseph de Contreras, oficial de carpintero pro 11 dias a 7 rs. 1/2 cada uno que trauajo en desvastar y aparejar la madeera de sedro para la escultura que esta haciendo el Mro. Cornejo."

- 1728 Noviembre 27. Sevilla.— Pago a Felipe de Castro por las cabezas de serafines.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1728. Sin foliar.
"Yten. 100 rs. que en dho. dia 27 se entregaron a Phelipe de Castro, por cuenta de la escultura que esta haciendo en Caezas de Seraphines en el obrador de Vilchez."

- 1728 Diciembre 3. Sevilla.— Pago a Pedro Duque Cornejo por la escultura de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1728. Sin foliar.
"Yten. 750 rs. que en 3 de diciembre se pagaron a Pedro Cornejo mro. Escultor por cuenta de la escultura que esta haciendo para las caxas de los Organos."

- 1728 Diciembre 23. Sevilla.— Pago a Felipe de Castro por las cabezas de serafines de las cajas de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1728. Sin foliar.
"Yten. 356 rs. que en 23 de dho. se pagaron a Phelipe de Castro escultor por resto de 756 rs. que importó la escultura de 84 caezas de seraphines que ha hecho a 9 rs. cada una para las columnas y cornisas de las Caxas de los Organos porque los 400 rs. a su cumplimiento se han satisfecho antes, como en este quaderno consta."

- 1729 Febrero 15. Sevilla.— Pago a Duque Cornejo por las esculturas de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1729. Sin foliar.
"Yten. 750 rs. de vellon en plata que en 15 de dho. se pagaron a Pedro cornejo mro. escultor, por cuenta de la escultura que esta haciendo para los organos."

Nº 18

- 1729 Junio 21. Sevilla.— Pago a Felipe de Castro por la ejecución de cabezas de serafines de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1729. Sin foliar.
"Yten, 144 rs. que en dho. día se pagaron a Phelipe de Castro escultor, por 16 Cauezas de Seraphines a 9 rs. que hizo para las repisillas de los tableros de las tribunas de sobrecapillas que se estan haciendo."

Nº 19

- 1729 Julio 11. Sevilla.— Pago a Pedro Duque Cornejo por la escultura de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1729. Sin foliar.
"Yten. 250 rs. de vellón que en dho. día se pagaron a mro. Pedro Cornejo por cuenta de la escultura que esta haciendo para los órganos = Se le entregaron en plata al mro. Vilchez para que se los diese."

Nº 20

- 1729 Noviembre 15. Sevilla.— Pago a Pedro Duque Cornejo por las esculturas de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1729. Sin foliar.
"Yten. 1.500 rs. de vellón en oro que en 15 de dho. se enviaron con el Mro. Vilchez, a Pedro Cornejo mro. escultor por cuenta de la escultura que a hecho y entregado para los organos."

Nº 21

- 1729 Diciembre 2. Sevilla.— Pago a Pedro Duque Cornejo por diversas esculturas para los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1729. Sin foliar.
"Yten. 2.510 rs. que en 2 de dho. se pagaron a Pedro Cornejo mro. escultor por resto de 14.260 rs. que le importaron los 8.500 rs. por la escultura que hizo y entregó para las Caxas de los organos, cuyas piezas consta

del ajuste que se hizo en 11 de Mayo del año pasado de 1726 en cuyo día llevo a cuenta la primera cantidad y en el mismo asiento de la partida se expreso el numero de piezas y el precio en que se ajustaron, y los 5.760 rs. restantes por 20 Niños que ha echo a dies pesos cada uno- 8 niños mas pequeños que estan de pie a ocho pesos y diez medallas con sus cauezas de mas del natural a 12 pesos cada una, que hizo y entrego para que sirvan de remates en Las Caderetas y en otros sitios de ambos organos, porque los 11.750 rs. a su cumplimiento es les tiene pagados en diferentes días y partidas desde la citada de 21 de Mayo de 1726 hasta 15 de Noviembre passado deste prresente año como por menor del cuaderno consta."

Nº 22

- 1731 Julio 6. Sevilla.— Ultimo pago a Pedro Duque Cornejo por las esculturas de los órganos.
A.C.S. Sección Fábrica. Organos. Cuaderno de Gastos de Organos de 1731. Sin foliar.
"Yten. 5.580 rs. de vellón que en dho. día se entregaron a Pedro Cornejo mro. escultor, por resto de 28.980 rs. que le importaron 18 angeles vestidos de a tres varas y media cada uno a 900 rs. quatro Santos de los medios de dentro y fuera a 900 rs. cada uno. quatro angeles que tienen las armas de a do svaras a 450 rs. cada uno. - ocho Niños qque estan en las ocho bolutas de a 5 quartas a 150 rs. cada uno.— 20 vichas de las tribunas a 240 rs. — 12 Niños de media vara sentados en las repisas de los tableros a 75 rs. caada uno y quatro Niños de a tres quartas para el mismo sitio a 120 rs. caa uno, porque los 13.400 rs. cumplimenta el todo de dicho importe los auia rezebido en diferentes días y partidas y son los mismos que se auian puestos (para irlos entregando) en las Nominas de obradores de organos desde la primera de Enero del passado de 1730 a rason de 300 reales cada una como de ellas parece por lo cual no se dan en Data de estos gastos sueltos mas que los dichos 5.580 rs. que es el desembolso que en realidad ha tenido la Caxa por que lo demas esta incluso en gastos de Nominas, como dicho está."

NOTICIAS SOBRE PLATEROS SEVILLANOS EN 1756

Josefa MATA TORRES

La orfebrería sevillana experimentó durante el siglo XVIII un gran impulso, llegándose a realizar abundantes obras y de una gran calidad. Tras el período de debilitamiento que caracterizó el siglo anterior, en el que había disminuido la calidad de las piezas, debido al encarecimiento de la plata, ahora se dará un nuevo impulso a la platería, alcanzándose altas cotas de perfección y produciéndose un número considerable de piezas (1). Entre los artistas más significativos de la época figuran: José Alexandre, Blas Amat, Nicolás de Cardenas, etc... Sin embargo, junto a ellos, existían algunos artistas que no resultan tan conocidos o que incluso eran, hasta el presente, totalmente ignorados (2). Gracias a una serie de documentos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, correspondientes al año 1756, se ha podido saber de la existencia de 119 artistas relacionados con el arte de la platería y activos en Sevilla durante el mencionado año.

La abundancia de artistas plateros en la época que tratamos llevó aparejada un fortalecimiento de su organización gremial, lo que hizo posible que ésta subsistiera durante más tiempo que otras corporaciones artísticas. El elevado número de los plateros obligó a establecer una serie de especialidades siendo la más sencilla la que distinguía entre los artistas plateros de oro y los artistas plateros de plata, en razón del material utilizado con preferencia (3). No obstante, lo más frecuente es denominar a todos bajo el epígrafe común, del Arte de la Platería. Evidentemente, al igual que en otras corporaciones artísticas, en los talleres se distinguían tres categorías (4).

En el presente estudio se han incluido, además de 91 plateros, una serie de artistas pertenecientes a otros oficios relacionados de algún modo como la platería. No obstante,

hay que señalar que algunos de ellos pertenecen a gremios diferentes, como es el caso de los "tiradores de oro", pertenecientes al textil, pero que se incluyen aquí por trabajar con oro. También se introduce a los "batihojas" o batidores de oro y plata, y, en último lugar, a los tratantes de alhajas, quienes desde luego no pueden ser considerados como artistas (5). Los tratantes actúan apreciando y valorando bienes, tanto muebles como alhajas. Este es el caso de Bartolomé Sandi y de Francisco de Osuna. No se han incluido en la relación, por el contrario, los doradores de fuego, aunque evidentemente trabajan los metales. Esta relación subjetiva de artistas no hace más que poner de manifiesto lo confusa que resulta la terminología que se aplica a estos profesionales.

Los documentos manejados son de muy diverso tipo, si bien los más numerosos son los relativos a arrendamientos de casas. Estos llegan a constituir casi el 60 por 100 de la documentación recogida. Un bloque documental considerable corresponde a la actuación de los artistas como fiadores en operaciones de arrendamientos. Uno de los ejemplos más significativos puede ser el documento por el que Manuel de San Román y Codina, artista platero, actúa como fiador de un arrendamiento de su hijo Diego de San Román y Codina, abridor de láminas. Normalmente el contrato de arrendamiento se hacía por un período que oscilaba entre los 2 ó 3 años. Esta costumbre hacía que el artista que no poseía casa propia cambiara de residencia constantemente, pero siempre dentro de la misma zona. La collación más solicitada por los plateros era la de Santa María la Mayor, concretamente la Plaza de San Francisco, en cuyos soportales, acostumbraban a situar sus tiendas y obradores. Allí vivieron

Antonio Barrón, Fernando Cordero y Vicente Gómez entre otros. En la zona de los Batihojas, collación del Sagrario, vivió Antonio Aguirre. Otras calles habitadas por estos artistas eran: Alcaicería, Chicarreros, Francos, Parras, San Gil, San Vicente, Sierpes, Alameda y Puerta de Triana (6). Se ha encontrado un documento de compra de una casa por parte de Francisco López, en Triana, pero no se sabe si la utilizó como residencia personal o si bien la empleó para negociar con ella mediante su arrendamiento.

Hay que destacar que ninguno de los documentos hallados corresponde a contrato de obras o a pago por la hechura de alguna pieza. Tal vez pueda encontrarse explicación a ello en el hecho del Terremoto llamado de Lisboa ocurrido el 1 de noviembre de 1755 y que tan graves repercusiones tuvo en nuestro país, especialmente en la Baja Andalucía. Se necesitó bastante tiempo para reconstruir y reparar todos los desperfectos que el mencionado terremoto había ocasionado. Por el contrario, contamos con un número considerable de aprecios recogidos en distinta documentación, como pueden ser testamentos, inventarios y dotes realizadas por artistas como Pedro Quijada, Antonio Santander, Manuel de Codina, Francisco López. Este último realizó el aprecio de los bienes tanto de oro como de plata de Andrés José Valiente y Lorenzo Alvarez Neto. En el mismo año, apreció la dote de la marquesa de Paradas, mujer del Conde de Aguila, en el cual describió y valoró todas sus joyas.

Curioso e importante es el documento por el que José Alexandre, artista platero de oro y mayordomo mayor de la hermandad de San Eligio, arrienda a Antonio de Aparicio, también artista platero de oro, un fiel marcador de pesos y pesas de latón por espacio de 5 años.

Resulta también de gran interés, para conocer la situación económica y el "status" social de estos artistas, el estudio de las dotes e inventarios que éstos realizaban (7). A la fecha que nos ocupa corresponde la dote de Fernando Lucas Jiménez, artista platero, a Francisca Santana, en la que se contienen una serie de objetos de arte como son varios lienzos y un San Antonio. Otro documento de dote es el que otorga Pedro López Chico a su hija Teresa García, en el que se incluyen diversas alhajas y ropas. A través de los inventarios, además de los bienes que lo componían, también ha sido posible dar a conocer distintos vales tanto de pagos como de deudas contraídas por estos artistas. Tal es el caso de Juan García, Manuel de la Barrera, Juan Jiménez, Francisco Rivera y Nicolás Vázquez, todos plateros, y que aparecen juntos en el inventario de Joaquín Muñoz, mercader.

La lectura de un testamento resulta siempre de gran interés para conocer no sólo los aspectos personales de la vida de estos artistas, sus procedencias, matrimonios y descendencia, sino también, para conocer sus bienes y el reparto que se hacía de ellos. En este año el único testamento encontrado ha sido el de José Palomino. Sin embargo, igualmente interesantes resultan los documentos relacionados con los testamentos, de los que han aparecido bastantes como por ejemplo poderes para testar, que generalmente se otorgaban al familiar más cercano. Así José de Carmona, lo da a su mujer, en 1756. En el margen de este documento hay una nota señalando que ésta falleció al año siguiente.

Con respecto a contratos de aprendizaje, tan frecuentes en otros momentos, no se ha localizado ninguno referente a plateros. Sólo hemos hallado uno correspondiente a José

Navarrete de 16 años quien por espacio de 4, entró de aprendiz de aireador e oro, con Antonio Franco, maestro tirador de oro. La carencia de documentos de este tipo tal vez pudiera explicarse por las restricciones que sufre el gremio a mediados de siglo y que ocasionó la limitación del número de aprendices, la dificultad en el acceso al gremio y el apoyo a los hijos de plateros para su ingreso en el mismo (8).

Otro bloque de documentación no menos importante lo constituye el correspondiente a pagos y poderes. En las cartas de pago, correspondientes en su mayoría a deudas contraídas por los artistas se especifica la cantidad a que ascendía el pago, pero no es frecuente que se haga mención del concepto al que éste correspondía. Así, Blas Amat, dio una carta de pago a la Tesorería General de su Majestad por 2.800 reales sin que sepamos por qué causa (9). Por el contrario Isidro Gil Arias dio carta de pago a Ignacio Pizarro, tratante en alhajas de platería, en razón de cierto préstamo que de éste había recibido. En el apartado de cartas de poderes destacan las dadas a los Procuradores. Estos funcionaban como representantes de los artistas en caso de pleitos. Otro tipo de poder es el que se daba a ciertas personas para delegar en ellas los pagos o cobranzas de algún negocio. Estos últimos son muy abundantes en el año 1756, siendo prueba de ello el otorgado por Lorenzo Alvarez Neto a Francisco San Pedro, corredor de Lonja, para que cobrara del Marqués de Tous, cierta cantidad de dinero que le adeudaba. Resulta curioso, en este caso concreto, que al no poderse satisfacer el débito, el Marqués se vio obligado a cubrir su deuda mediante la entrega de joyas.

En definitiva, todos los documentos de que aquí damos cuenta ponen de manifiesto

que eran muy numerosos los artistas plateros establecidos en Sevilla a mediados del siglo XVIII. Gracias precisamente a la localización de los mismos, realizada en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, ha sido posible sacar del anonimato a una gran parte de estos artistas. Los datos obtenidos en la investigación pueden servir como fuente auxiliar de futuras investigaciones, ya sea para posibilitar la identificación de alguna de las numerosas obras anónimas que aún existen, ya sea para saber algo más de la organización y actividades del gremio de plateros, ya sea para conocer mejor el "status" social en que se desenvolvían y les servía de marco a sus actividades artísticas.

La relación de artistas que a continuación se presenta, se ha hecho siguiendo un riguroso orden alfabético. Han sido muchos los documentos consultados habiéndose recogido no sólo los referentes a aspectos artísticos, sino todos aquellos que aportaban noticias curiosas o que podría ser de utilidad en futuros trabajos. La nómina de artistas se ha hecho de manera sistemática indicando, en primer lugar, el nombre, después el oficio que desempeñaban, tal y como se señala en el documento, a continuación un resumen del contenido de dicho documento y finalmente la reseña perteneciente al Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.) que indica con exactitud el año, el libro y el folio en el que figura el documento referido.

AGUILAR, José de, tirador de oro. El 29 de abril, actúa como fiador de un arrendamiento del Convento de la Real en calle de San Roque, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 15. Año 1756. Folio 208.

AGUIRRE, Antonio, artista platero. El 14 de febrero, recibe una casa en arrendamiento perteneciente al Cabildo, en el sitio de Batihojas, por 3 años, actúa como fiador Antonio Barrón, artista

platero. (A.P.N.S.) Oficio 19. Año 1756. Folio 182.

ALEXANDRE, Fernando, artista platero. El 6 de mayo, actúa como fiador de un arrendamiento de casas, de su padre, de oficio barbero y pertenecientes al Estado de Olivares, en el sitio de Batihojas, por 4 años. (A.P.N.S.) Oficio 21. Año 1756. Folio 130.

ALEXANDRE, José, artista platero de oro y mayordomo mayor de la hermandad de San Eligio, patrón de los artistas plateros. Arrienda el 18 de febrero a Antonio de Aparicio, también artista platero de oro un fiel marcador de pesos y pesas de latón, por 5 años. Actúan como fiadores, Antonio Barros y Francisco López, artistas plateros de oro (A.P.N.S.) Oficio 3. Año 1756. Folios 40-41. En el mismo año, José Alexandre, artista platero, arrienda una casa a Manuela de Medina en la Rabeta, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 3. Año 1756. Folio 270.

ALMEIDA, Juan, artista platero. El 13 de agosto, actúa como fiador de Nicolás de Cardenas, artista platero, de un arrendamiento del Cabildo, en la calle Escobar por 3 años. (A.P.N.S.) Oficio 19. Año 1756. Folio 1468.

ALVAREZ, Dionisio, artista platero. El 28 de abril, recibe un arrendamiento del Hospital del Amor de Dios. (A.P.N.S.) Oficio 24. Folio 169. Este mismo artista, actúa como fiador de un arrendamiento del Cabildo en la calle Génova, el 22 de junio. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 1182.

ALVAREZ NETO, Lorenzo, artista platero. El 20 de julio da poder a Francisco San Pedro, corredor de Lonja, para que demande y reciba de don Diego Tous de Monsalve, marqués de Valdosa y Carvajal, la cantidad de 13.694 reales y 4 maravedies. Una vez cumplido el plazo, dicho marqués para satisfacer la deuda entregó una serie de joyas, la mayoría de ellas detalladas en el documento (A.P.N.S.) Oficio 23. Año 1756. Folio 552.

Este mismo artista el 22 de octubre da poder para que cobre sus deudas al padre fray José de Santa Bárbara, procurador del Convento de Nuestra Señora del Pópulo (A.P.N.S.) Oficio 23. Año 1756. Folio 738.

El 27 de octubre, vuelve a dar poder de pleitos a los Procuradores. (A.P.N.S.) Oficio 23. Año 1756. Folio 743.

El 31 de agosto arrienda a Isabel de Heredia una

casa en Pozo Santo, por 10 meses. (A.P.N.S.) Oficio 4. Año 1756. Folio 753.

Por último aparece, en este mismo año, apreciando la dote de la marquesa de Paradas mujer del Conde del Aguila, en la que describe y valora las joyas. (A.P.N.S.) Oficio 20. Año 1756. Folio 1.029.

AMAT LAZARO, Blas, artista platero. El 18 de marzo da carta de pago a la Tesorería General. (A.P.N.S.) Oficio 19. Año 1756. Folio 450.

El 14 de junio, vuelve a dar carta de pago a la Tesorería General de su Majestad, de 2.800 reales de vellón, en nombre de Isabel Muñoz. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 1.083.

APARICIO, Antonio, artista platero de oro. Recibe arrendamiento de fiel marcador de pesos y pesas de latón. Ver ALEXANDRE, José.

ARCE, Angel de, platero de mazonería. Vecino de calle Génova, el 8 de abril actúa como fiador en un arrendamiento de doña Constanza Márquez, en el Estado de Olivares. (A.P.N.S.) Oficio 21. Folio 98.

ARENZANA, José, artista platero. Recibe en arrendamiento una casa en la Alcaicería por parte de José de Armenta Casaus y Guzmán. (A.P.N.S.) Oficio 1. Folio 179.

AVILA, Francisco de, artista platero. Recibe un arrendamiento del Real Convento de San Clemente, en Chicarreros, por tres años. (A.P.N.S.) Oficio 1. Folio 220.

BARBOSA, Antonio, artista platero. El 6 de mayo recibe en arrendamiento de Ana Alamo, una casa en la calle Larga, por 2 años (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 338.

BARCO, Diego, artista platero. El 22 de enero, recibe en arrendamiento de los Diputados de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla, unas casas en la Plaza de San Francisco, que corrieron en nombre de Juan de Figueroa, por 3 años. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 62.

BARRERA, Antonio de la, oficial de tirador de oro. Actúa el 29 de marzo como fiador de un arrendamiento en la calle Garbancera, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 15. Folio 115.

BARRERA, Manuel de la, artista platero. Consta junto a otros artistas plateros en una serie de vales del inventario de Joaquín Muñoz, mercader, fechado el 23 de julio de 1755. Ver GARCIA, Juan.

BARRON, Antonio, artista platero. El 14 de febrero, actúa como fiador de Antonio Aguirre, del mismo oficio. Ver **AGUIRRE, Antonio**.

El 9 de febrero, recibe en arrendamiento de Antonio Montenegro, del oficio de la Inquisición, una casa en la plaza de San Francisco, bajo los soportales, por dos años, actúa de fiador Fernando Cordero, artista platero. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 148.

BARROS, Antonio, artista platero. El 18 de febrero, actúa como fiador de un arrendamiento de fiel marcador de pesos y pesas de latón. Ver **ALEXANDRE, José**.

BERMEJO, José, artista platero. El 22 de junio, da carta de pago y cancelación a Antonio Valderrama. (A.P.N.S.) Oficio 21. Folio 282.

BLANCO, José, artista platero. El 6 de marzo, recibe en arrendamiento del Estado de Olivares unas casas en la Cruz de la Cerrajería, por 3 años. (A.P.N.S.) Oficio 21. Folio 71.

BOTELLO MATAMOROS, Pedro, artista platero. Actúa como fiador de un arrendamiento. Ver **FERNANDEZ DE LUNA, Juan**.

CABALLERO, Juan, artista platero. Su viuda, doña Luisa Quesada de Carmona, el 1 de enero se obliga a dar una fianza a la Fábrica de Tabacos. (A.P.N.S.) Oficio 11. Folio 46.

CAMPO, Pedro del, platero. Recibe un arrendamiento de José de Armenta Casaus y Guzmán, frente a la pastelería de la Cárcel, en la collación de Santa María la Mayor, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 1. Folio 296.

CARBON, Manuel, artista platero. El 13 de septiembre, recibe carta de pago y cancelación de Isidro Leal, maestro carpintero de lo prieto, al que arrendó una casa en la calle Troya, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 674.

CARDENAS, Nicolás de, artista platero. El 22 de marzo actúa como fiador de un arrendamiento en la calle Sierpes. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 475. El 24 de marzo, este artista da una carta a los Procuradores. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 1º. 482. El 7 de abril realiza un aprecio de oro y plata, contraste fiel marcador de plata y tocador de oro a Fernando Murillo, mercader de joyería y mercería. (A.P.N.S.) Oficio 6. Libro 1º. Folio 363. El 26 de abril, aprecia los bienes de Toribio Sirgo

(A.P.N.S.) Oficio 10. Folio 213.

El 22 de mayo, actúa como fiador de la administración de bienes de Fernando Piñar, a favor del patronato que fundó Isabel Núñez Farfán. (A.P.N.S.) Oficio 11. Folio 353.

El 2 de junio, da un pago y cancelación a la disposición testamentaria de don Juan Moreno, mercader, por unas casas en el Arquillo de Chapinero (A.P.N.S.) Oficio 5. Folio 342.

El 9 de julio, reconoce las alhajas de Juliana Sánchez. Aparece en el documento como Nicolás de Cardenas, contraste y fiel marcador de plata y tocador de oro y tasador de alhajas de la ciudad. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 2º. Folio 1.002.

El 13 de agosto, recibe en arrendamiento del Cabildo una casa en calle Escobar, por 3 años, actúa como fiador Juan de Almeida, también artista platero. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 1.468.

El 18 de septiembre, recibe 30 reales por el aprecio de la plata, aparece en un pago de Antonio Diez de Tejada a Juan Prieto (A.P.N.S.) Oficio 10. Folio 446.

Por último, en este mismo año, recibe un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 828.

CARMONA, José de, artista platero. El 10 de abril actúa como fiador de un arrendamiento en Triana. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 392.

El 23 de septiembre, da poder para testar a su mujer. Hay una nota en el documento, en la que se dice que su mujer murió el 2 de junio de 1757. (A.P.N.S.) Oficio 7. Folio 272.

CARRASCO, José, maestro platero. El 24 de abril actúa como fiador de un arrendamiento en calle Sierpes. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 758.

El 28 de abril, recibe un arrendamiento de Juan Guerrero en calle Catalanes, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 18. Folio 486.

CASAS, Andrés de, artista platero. El 14 de junio, junto a otro artista platero, paga 540 pesos a Manuel Ojeda. Ver **CONDE, Antonio Esteban**.

CASTELLANO, Jerónimo, artista platero. El 26 de julio de 1756, tiene lugar la partición de bienes de Josefa Antonia de Lozaga. Jerónimo Castellano, valora las alhajas de oro y plata; Domingo de Balbuena, maestro ensamblador, ebanista y tratante en alhajas y Francisco de Osuna, tratante en alhajas, estos dos últimos realizan el aprecio de los distintos lienzos, retratos y otros objetos de valor. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folios 1.625-1.658.

CASTILLO, Isidro del, maestro platero. Vecino de Carretería, el 18 de mayo actúa como fiador de un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 21. Folio 129. Este mismo artista, el 18 de julio, denominado esta vez como oficial platero, recibe un arrendamiento en la Carretería por un año. (A.P.N.S.) Oficio 15. Folio 427.

CASTILLO, Manuel del, artista platero. Recibe un arrendamiento de José de Armenta Casaus y Guzmán, en la Plaza de San Francisco, por 4 años. (A.P.N.S.) Oficio 1. Folio 192.

CASTRO CARDENAL, José de, artista platero de oro. El 17 de enero da declaración a la Confraternidad del Santísimo Cristo del Calvario (A.P.N.S.) Oficio 18. Folio 59.

En el mes de julio, este mismo artista, actúa como fiador de su yerno, Salvador Moreno y Cuesta, de una casa en los portales de la Plaza de San Francisco por 4 años. (A.P.N.S.) Oficio 1. Folio 452.

CODINA, Manuel de, artista platero de oro. El 30 de octubre, aprecia las alhajas pertenecientes a los bienes de Alonso de Flores. (A.P.N.S.) Oficio 5. Folio 754. Posiblemente se refiera a Manuel de San Román y Codina, artista platero, ver SAN ROMAN Y CODINA, Manuel.

COLARTE, Eugenio, artista platero. Aparece el 27 de agosto como fiador de un arrendamiento en los Batihojas. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 1.248.

CONDE, Antonio Esteban, artista platero. El 14 de junio, junto a Andrés Casas del mismo oficio, pagan 540 pesos a Manuel Ojeda. (A.P.N.S.) Oficio 3. Folio 122.

CONDE, Nicolás, artista platero. Actúa como fiador de un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 205.

CORDERO, Fernando, artista platero. En el mes de enero actúa como fiador de un arrendamiento en la Plaza de San Francisco, de Antonio Barrón, también artista platero. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 148.

En julio, este mismo artista recibe un arrendamiento por un año, en el mismo lugar de Plaza de San Francisco. (A.P.N.S.) Oficio 24. Folio 296.

DOMINGUEZ, Juan, del arte de la platería. El 29 de octubre, da poder para testar a su hermana. (A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 2º. Folio 1.189.

DURAN, Juan José, artista platero. El 7 de abril, recibe en arrendamiento una casa en la Puerta de Triana, por un lado. (A.P.N.S.) Oficio 4. Folio 252. El 8 de abril, aparece como fiador de un arrendamiento esta vez en la calle Pasos. (A.P.N.S.) Oficio 18. Folio 420.

ENRIQUEZ, Lorenzo, tirador de oro. El 20 de mayo, recibe un arrendamiento en San Gil, por 2 años. Actúa como fiador Agustín Graceli, también del mismo oficio. (A.P.N.S.) Oficio 9. Folio 178.

ESLAVA, José Antonio de, platero. El 25 de mayo, recibe un arrendamiento en la calle Parras, por 3 años. (A.P.N.S.) Oficio 9. Folio 100. El 25 de abril, aparece como fiador de un arrendamiento en la calle Escoberos. (A.P.N.S.) Oficio 13. Folio 165.

FERNANDEZ DE ANAYA, Manuel, batidor de hojas. En este mismo año recibe un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 643.

FERNANDEZ DE LUNA, Juan, artista platero. El 30 de abril, recibe en arrendamiento una casa en la calle San Luis, por tres años, actúa como fiador Pedro Botello Matamoros, artista platero. (A.P.N.S.) Oficio 4. Folio 340.

FRANCO, Antonio, maestro tirador de oro. El 4 de mayo, toma como aprendiz del oficio de aireador de oro, a José Navarrete de 16 años de edad, por espacio de 4. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 714.

GALEA, Francisco, artista platero de oro. El 31 de mayo, hace una reclamación de herencia. (A.P.N.S.) Oficio 15. Folio 324.

GAMES, Vicente de, oficial platero. El 20 de abril recibe un arrendamiento en la Plaza de San Francisco, por 2 años. Actúa como fiador Pedro Ponce, maestro platero. (A.P.N.S.) Oficio 15. Folio 190.

GARAY, Diego, platero de oro. El 19 de febrero, presenta una obligación de pago a la Real Hacienda. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 130.

Este mismo artista, el 20 de febrero, recibe un arrendamiento en la Plaza de San Francisco, por 4 años. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 1º. Folio 372.

GARAY, José, artista platero. El 1 de julio, recibe un arrendamiento en la Carretería, por 1 año. Actúa de fiador su hijo Juan Garay. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 2º. Folio 900.

GARAY, Juan de, artista platero de oro. Declara junto a su fiador Esteban Gordillo, platero que deben a Emeterio de Riloba, del comercio, 375 reales. (A.P.N.S.) Oficio 10. Folio 88.
Este mismo artista, actúa como fiador de su padre en un arrendamiento. Ver GARAY, José.

GARCIA, Bartolomé, artista platero. Actúa como fiador de un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 628.

GARCIA, Diego, maestro platero. El 2 de marzo, actúa como fiador de un arrendamiento en el Salvador. (A.P.N.S.) Oficio 9. Folio 120.

GARCIA, Felipe, artista platero. El 31 de mayo, recibe un arrendamiento en la calle Chicarrerros, por 3 años. (A.P.N.S.) Oficio 16. Folio 77.

GARCIA, José, artista platero. El 24 de abril, recibe un arrendamiento en la calle Aire por 1 año. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 739.

GARCIA, Juan, artista platero. Actúa como fiador de un arrendamiento. Ver MAUBAN, Juan.

El 7 de marzo, este mismo artista aparece en el inventario de don Joaquín Muñoz, mercader, junto con Juan Jiménez, Manuel de la Barrera, Francisco Rivera y Nicolás Vázquez, del mismo oficio, a los que se les hacen acreedores de una serie de vales. (A.P.N.S.) Oficio 5. Folios 154-177.

GIL ARIAS, Isidro, artista platero. El 14 de julio, recibe de Ignacio Pizarro, tratante en alhajas de platería, 1000 pesos, por lo que cancela la escritura. (A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 2º. Folio 720.

En esta misma fecha, da poder a Ignacio de Aguirre y a Antonio de Santa María, próximos a viajar a Indias, para que cobren a Cristobal Angelo de León, residente en México, la cantidad de 1.592 pesos, 7 reales y 3 cuartillos a cuenta de los géneros que le remitió en un navío. (A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 2º. Folio 721.

El 23 de agosto Ignacio Pizarro, declara que le debe la cantidad antes mencionada que este le había prestado. (A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 2º. Folio 874.

El 30 de septiembre, recibe de éste la cantidad adeudada. (A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 2º. Folio 1.082.

GOMEZ, Antonio, artista platero. El 17 de mayo recibe un arrendamiento en la calle Francos, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 1º. Folio 730.

GORDILLO, Esteban, maestro platero. El 8 de mayo recibe un arrendamiento en la calle Manteros, por 2 años. Actúa como fiador Bruno de Luque y Carmona, oficial platero (A.P.N.S.) Oficio 18. Folio 560.

El 13 de febrero, actúa como fiador de una deuda. Ver GARAY, Juan de.

GRACELLI, Agustín, tirador de oro. Actúa como fiador de un arrendamiento. Ver ENRIQUEZ, Lorenzo.

HURTADO DE MENDOZA, Francisco, artista platero. Actúa como fiador de un arrendamiento. Ver MORENO, Juan.

IRIBARRI, Ricardo, tirador de oro. Actúa como fiador de un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 18. Folio 303.

JIMENEZ, Fernando Lucas, artista platero. El 12 de junio da una dote a Francisca Santana, entre los utensilios se encuentran objetos de arte como varios lienzos y un San Antonio. (A.P.N.S.) Oficio 6. Libro 1º. Folio 541.

JIMENEZ, Francisco, artista platero. El 20 de febrero, recibe un arrendamiento en la calle Rosario, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 11. Folio 131.

JIMENEZ, Juan, artista platero. Aparece en un inventario junto a otros artistas. Ver GARCIA, Juan.

El 20 de marzo actúa como fiador de un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 529.

JIMENEZ, Mateo, artista platero. El 29 de marzo, recibe un arrendamiento en la Plaza de San Francisco por 2 años. (A.P.N.S.) Oficio 11. Folio 200.

LOPEZ, Felipe, oficial batihoja. El 2 de abril recibe una carta de obligación de Vicente González, el mayor y Vicente González, el menor. (A.P.N.S.) Oficio 11. Folio 232.

En el mismo año aparece como fiador de un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 612.

LOPEZ, Francisco, artista platero. Aparece el 21 de mayo en el aprecio de oro y plata de Andrés José Valiente. (A.P.N.S.) Oficio 12. Folio 109.

El 18 de febrero, aparece como fiador. Ver ALEXANDRE, José.

El 31 de octubre, compra unas casas a Antonio Muñoz, en la calle Larga, en Triana. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 753-767.

En este mismo año, pero en otra fecha, aparece en un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 604.

El 20 de mayo actúa como fiador de un arrendamiento. Ver PALOMINO, Juan.

LOPEZ DE GUZMAN, Jacinto, artista platero. El 26 de julio, recibe un arrendamiento en la Plaza de San Francisco, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 11. Folio 437.

LOPEZ, Pedro José, platero. Recibe un arrendamiento, en el que actúa como fiador Gil López, dorador. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 740.

LOPEZ CHICO, Pedro, artista platero. Hijo de Bartolomé López y de Catalina Sánchez, da una dote a su hija Teresa García, en la que se incluyen alhajas y ropas. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 1194 (bis).

LUQUE Y CARMONA, Bruno, artista platero. El 8 de mayo aparece como fiador de un arrendamiento. Ver GORDILLO, Esteban.

El 5 de noviembre, aparece también como fiador, pero esta vez de una deuda. (A.P.N.S.) Oficio 10. Folio 547.

MAUBAN, Juan, artista platero. El 24 de febrero recibe un arrendamiento en San Vicente, por 2 años. Actúa como fiador, Juan García, también del mismo oficio. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 305.

MENDEZ, Antonio, artista platero. El 20 de enero recibe un arrendamiento en la Plaza de San Francisco, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 1º. Folio 117.

MIÑO, Bernardino, oficial de platería. Recibe en arrendamiento unas casas de Francisco de la Torre, tratante en alhajas, en la collación de Santa María, en la parte alta de los portales. (A.P.N.S.) Oficio 7. Folios 164, 174, 190.

MORALES, Lugardo, artista platero. El 14 de julio, recibe un arrendamiento en la Alameda, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 4. Folio 617.

MORENO, Fernando, oficial artista platero. Recibe el 6 de marzo, un arrendamiento en la calle Génova, por 3 años. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 283.

MORENO, Juan, artista platero. El 28 de abril, recibe un arrendamiento en la Plaza del Pozo Seco, del Estado de Gelves, por 2 años. Actúa de fiador

Francisco Hurtado de Mendoza del mismo oficio. (A.P.N.S.) Oficio 21. Folio 112.

NAVARRETE, José. De 16 años de edad, entra como aprendiz de aireador de oro con un maestro tirador de oro. Ver FRANCO, Antonio.

NAVARRO, Ambrosio, maestro artista platero. El 29 de abril, actúa como fiador de un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 8. Folio 129.

El 13 de noviembre, Félix Domínguez, presbítero, le adeuda 884 pesos de 128 cuartos. (A.P.N.S.) Oficio 8. Folio 350.

El 29 de noviembre, aparece como fiador de una deuda del anterior. (A.P.N.S.) Oficio 8. Folio 362.

El 9 de febrero, aparece como apreciador de los bienes de Juan Francisco de Arburu, maestro pintor. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 263.

NUÑEZ, Félix, batidor de oro. El 5 de septiembre, da poder de testar a su mujer. (A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 2º. Folio 997.

OCAÑA, Francisco de, tratante de alhajas. Valora los bienes de Andrés de Silva, maestro albañil. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 1.179.

ORTEGA, José de, artista platero. El 22 de junio, recibe un arrendamiento en la calle del Aceite, por un año. Actúa como fiador su padre, Lucas de Ortega, maestro dorador. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 1.138.

Este mismo artista el 16 de octubre, actúa como fiador de un arrendamiento del Hospital Amor de Dios. (A.P.N.S.) Oficio 15. Folio 576.

OSUNA, Francisco de, tratante en alhajas. Aprecia los muebles, ropas y todos los bienes de Sebastiana Delgado. Se incluyen cuadros y esculturas. (A.P.N.S.) Oficio 5. Folio 290.

El 8 de abril, aprecia los bienes de Fernando Murillo, estos incluyen alhajas, ropas, muebles, ... (A.P.N.S.) Oficio 6. Libro 1º. Folio 364.

El 26 de julio, aprecia los bienes de Josefa Antonia de Loyzaga. Ver CASTELLANO, Jerónimo.

OZORES, José, artista platero. El 11 de mayo actúa como fiador de un arrendamiento en Batihoja. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 856.

PALOMINO, Francisco, artista platero. El 13 de mayo, recibe un arrendamiento en calle Sacramento, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 1º. Folio 465.

El 19 de junio, arrienda otra casa en el mismo lugar.

(A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 2º. Folio 736.

PALOMINO, Jerónimo, artista platero. El 6 de diciembre, da poder para cobrar a Juan Jiménez. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 821.

PALOMINO, José, artista platero. El 20 de marzo, da poder cumplido a sus hijos. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 1º. Folio 450.

Este mismo artista, el 30 de mayo, arrienda a Miguel Hernández, la venta del Peleón, en el término de la Algaba, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 2º. Folio 828.

El 18 de junio, da poder a los Procuradores para que le defiendan en los pleitos. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 2º. Folio 862.

El 2 de septiembre hace testamento. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 2º. Folios 1.127-28.

PALOMINO, Juan, artista platero. El 20 de mayo recibe de Miguel Ruano un arrendamiento en la calle Santo Domingo, por tres años. Actúa de fiador Francisco López, artista platero. (A.P.N.S.) Oficio 4. Folio 436.

PECERO, Juan, tirador de oro. El 5 de mayo, actúa como fiador de un arrendamiento en la calle Cañavería, por 2 años. (A.P.N.S.) Oficio 15. Folio 237.

PINEDA, Ignacio de, maestro batidor de oro. Actúa como fiador de un arrendamiento. Ver RODRIGUEZ, Juan.

El 14 de mayo, es fiador de un arrendamiento en San Juan de la Palma. (A.P.N.S.) Oficio 6. Libro 1º. Folio 472.

El 13 de julio, recibe un arrendamiento del Hospital Amor de Dios, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 24. Folio 298.

En el mismo año, recibe otro arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 20. Folio 361.

PIZARRO, Ignacio, tratante en alhajas de platería, cancela una escritura. Ver GIL ARIAS, Isidro.

PLATA, Gregorio, artista platero. Da poder a Procuradores. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 2º. Folio 942.

PONCE, Pedro, del arte de la platería. El 28 de septiembre, da poder a Procuradores. (A.P.N.S.) Oficio 17. Libro 2º. Folio 1.077.

El 20 de abril, actúa como fiador de un arrendamiento. Ver GAMES, Vicente de.

PUERTAS, José de, tratante en pedrería. Da carta de pago a Francisco Villareal de 1.174 reales, importe de unas esmeraldas. (A.P.N.S.) Oficio 11. Folio 335.

QUESADA, Apolinar de, tirador de oro. El 21 de abril recibe un arrendamiento en la calle Tiros, por 2 años. (A.P.N.S.) Oficio 18. Folio 451.

QUESADA, Juan de, tirador de oro. El 13 de abril recibe un arrendamiento del Convento del Carmen, en el callejón del mismo nombre, por 1 año. Actúa de fiador Ricardo Urribarri, del mismo oficio. (A.P.N.S.) Oficio 13. Folio 149.

El 4 de mayo, actúa de fiador de un arrendamiento de su hijo. Ver QUESADA, Plácido de.

QUESADA, Plácido de, oficial de tirador de oro. El 4 de mayo, recibe un arrendamiento de la Fábrica de San Vicente en calle Tiros, por un año. Actúa de fiador, su padre Juan de Quesada. (A.P.N.S.) Oficio 15. Folio 227.

QUIJADA, Pedro, artista platero de oro. Aprecia las alhajas de oro y diamantes correspondientes al inventario de Sebastiana Delgado. (A.P.N.S.) Oficio 5. Folio 298.

El 13 de febrero, arrienda una casa en la calle Cruces de Olivares, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 21. Libro 1º. Folio 26.

El 7 de marzo, traspasa a José del Moral y Barrientos las casas de la calle Cruces. (A.P.N.S.) Oficio 21. Libro 2º. Folio 26.

El 10 de junio, Pedro Quijada, como artífice platero de oro y vecino de San Bartolomé, da poder a los Procuradores. (A.P.N.S.) Oficio 21. Folio 198. En el mes de julio, recibe un arrendamiento de Santiago Moreno, en la calle Encisos, por 2 años. (A.P.N.S.) Oficio 1. Folio 307.

RAMIREZ, Juan, artista platero. El 8 de mayo, actúa como fiador de una casa en Gelves, en la Plaza del Mesón del Moro, por un año. (A.P.N.S.) Oficio 21. Folio 123.

RAMOS, Antonio, artista platero. El 23 de abril, recibe un arrendamiento frente a la Cruz de San Pablo, por 3 años. Actúa de fiador Pedro Ramos, artista platero. (A.P.N.S.) Oficio 4. Folio 308.

El 13 de mayo actúa de fiador de un arrendamiento en Santa Catalina. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 365.

RAMOS, Pedro, artista platero. Actúa de fiador de un arrendamiento. Ver RAMOS, Antonio.

RECIO, Pedro, artista platero. El 10 de marzo, su madre María Díaz, recibe un arrendamiento en calle Sierpes, por tres años. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 390.

RIBERA, Francisco, artista platero. Aparece en un inventario. Ver GARCIA, Juan.

RODRIGUEZ, Juan, maestro batidor de oro. El 13 de junio, recibe un arrendamiento en San Ildefonso, en la plazuela de los Baños, por 3 años. Actúa de fiador Ignacio de Pineda, también del mismo oficio. (A.P.N.S.) Oficio 6. Libro 2º. Folio 607.

RODRIGUEZ, Manuel, artista platero. El 14 de abril, recibe un arrendamiento en la calle Génova, por 1 año. (A.P.N.S.) Oficio 8. Folio 110.

ROMERO, Clemente, artista platero. El 29 de noviembre, aparece en el testamento e inventario de bienes de Francisca Navalosa, viuda de Juan Ginart, el cual vendió distintos bienes de plata y alhajas de su propiedad. (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 2º. Folio 1.444.

ROMERO, Juan Silvestre, el joven, artista platero. Junto con su mujer, da el 16 de abril una carta de pago a la abuela de ésta, por un legado de 500 pesos. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 728.

ROMERO, Luis, oficial tirador de oro. Actúa como fiador de un arrendamiento. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 452.

SAN JUAN, Juan José de, artista platero. Aparece como fiador de un arrendamiento en la calle Harina. (A.P.N.S.) Oficio 18. Folio 328.

El 22 de abril, recibe un arrendamiento de Francisco Ruiz en la calle Sierpes por 2 años. (A.P.N.S.) Oficio 18. Folio 456.

SAN PEDRO, Juan de, tirador de oro. Aparece el 22 de febrero en el testamento de Juana Gallardo, viuda de Pedro Jiménez el cual le debía 15 maravedies. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 134.

El 6 de mayo, recibe un arrendamiento de Roque Ruiz de Moya en la calle Larga, por espacio de 1 año. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 337.

SAN PEDRO, Manuel, tirador de oro. El 2 de mayo, recibe un arrendamiento en la calle Trigueros, por 1 año. (A.P.N.S.) Oficio 24. Folio 172.

SAN ROMAN Y CODINA, Manuel, artista platero. El 20 de mayo, da arrendamiento a José del Alamo, maestro joyero, en la Cruz del Negro, por 1 año. (A.P.N.S.) Oficio 11. Folio 325.

En el mes de mayo, actúa como fiador de su hijo, Diego de San Román y Codina, abridor de láminas. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 466.

En julio, recibe un arrendamiento de José de Armenta Casaus y Guzmán, en la calle Manteros, por 1 año. (A.P.N.S.) Oficio 1. Folio 303.

SANDI, Bartolomé de, tratante en alhajas. El 29 de abril, aprecia y valora los bienes correspondientes a Andrés José Valiente. (A.P.N.S.) Oficio 12. Folio 90.

SANTANDER, Antonio, artista platero. Aprecia la plata existente en el inventario de Sebastiana Delgado. (A.P.N.S.) Oficio 5. Folio 296.

TABOADA, José, artista platero. El 13 de noviembre, Andrés Francisco de Madariaga, cede a la disposición testamentaria de este artista 846 pesos y 5 reales, que procedían de diferentes piedras de rubíes y diamantes que se compraron para un aderezo (7-2-1748). (A.P.N.S.) Oficio 14. Libro 2º. Folio 1.392.

URRIBARRI, Ricardo, tirador de oro. Actúa como fiador de un arrendamiento. Ver Quesada, Juan.

VAQUERO, Dionisio, artista platero. El 5 de abril, recibe un arrendamiento del Cabildo en la Parroquia del Sagrario, por 2 años. Actúa como fiador, Nicolás Fernández maestropasamanero. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 622.

VAZQUEZ, Nicolás, artista platero. El 11 de mayo, recibe un arrendamiento del Cabildo en la calle Sierpes, por 3 años. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 857.

El 7 de marzo, aparece en un vale de inventario junto a otros artistas. Ver GARCIA, Juan.

VIEJO, Juan Antonio, artista platero. El 10 de febrero, actúa como fiador de un arrendamiento del Cabildo en la calle Mármoles, por 2 años. (A.P.N.S.) Oficio 19. Folio 426.

VILLARREAL, Francisco, tratante en alhajas, realiza un aprecio de bienes. (A.P.N.S.) Oficio 23. Folio 656.

NOTAS

- (1) El encarecimiento de la plata en el siglo XVII motivó que, sobre todo en las obras de gran tamaño, este metal se sustituyera con frecuencia por el cobre dorado. SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana (siglo XIV al XVIII)*, Sevilla, 1970, s/p.
- (5) De estos artistas Heredia nos da una relación de sus respectivos trabajos y su vinculación con la platería. HEREDIA MORENO, M^a del Carmen: *Estudio de los contratos... ob. cit.* Págs. 78-80.
- (2) Muchos de estos artistas aparecen recogidos indistintamente por: GESTOSO Y PEREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artistas que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Tres tomos, Sevilla, 1899-1908. Y por SANZ SERRANO, M^a Jesús: *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976. Dos tomos. De este último: *Antiguos dibujos de la Platería Sevillana*, Sevilla, 1986.
- (6) La Plaza de San Francisco, era el lugar donde obligatoriamente debían de situar sus tiendas y obradores, aunque según los documentos que presentamos y la información recogida por Sanz, vemos que estos artistas habitaban en puntos muy diversos de la ciudad. SANZ SERRANO, M^a Jesús: *La orfebrería... ob. cit.* T. I, págs. 29, 84.
- (3) Esta división de especialidades según el material empleado se practicaba ya en el siglo XVII. Véase SANZ SERRANO, M^a Jesús: *La orfebrería... ob. cit.* T. I, Pág. 113.
- (7) Existe un estudio sobre este tema, centrado en los primeros años del siglo XVIII de SANZ, M^a Jesús y DABRIO, M^a Teresa: *Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas*. Archivo Hispalense, nº 176. Págs. 89-148.
- (4) La jerarquización de los gremios se hacía en base a tres grupos que correspondía a las tres etapas de formación de cada artista. Estas eran la de aprendiz, oficial y maestro. Véase HEREDIA MORENO, M^a del Carmen: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla, 1974. Págs. 14-16.
- (8) HEREDIA MORENO, M^a del Carmen: *Estudio de los contratos... ob. cit.* Pág. 78. Y SANZ SERRANO, M^a Jesús: *La orfebrería... ob. cit.* Sevilla. 1976. T. I. Pág. 85.
- (9) Posiblemente pueda estar justificada por el cargo que ostentaban en 1754 de cónsul de la plata. ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925. Pág. 46. Y SANZ SERRANO, M^a Jesús: *La orfebrería... ob. cit.* T. I. Pág. 274.

JOSE BARELA: UN TALLISTA SEVILLANO DEL SIGLO XVIII

Juan PRIETO GORDILLO

El advenimiento de Felipe V al trono de España en 1700 marca otro de los hitos fundamentales de nuestra historia, que afecta a todas sus manifestaciones políticas, económicas, sociales y culturales. Como todo proceso de transformación, el de entonces se erigió por principios divergentes e incluso contradictorios.

De un lado, se perfila una reestructuración de tipo francés, con la consiguiente incorporación de nuevos elementos y, especialmente en la corte, de nuevos gustos. Pero también, y por comprensible reacción asistimos al mismo tiempo a un proceso de exarcebación de lo hispánico, e íntimo carácter popular (1).

Entre las transformaciones y aportaciones más notables dentro del campo artístico tenemos como una de las más significativas, la del estúpido, que introducido por vez primera por el escultor castellano Jerónimo Balbás en 1709, en el Sagrario de la Catedral Hispalense, pasa de ser un elemento eminentemente arquitectónico, a una complicada ornamentación de rocalla y cristal, elementos que junto a una abundante vegetación de base naturalista, constituirán la esencia del estilo Rococó.

Ya avanzado el siglo, una nueva generación logra fundir aspectos de todas estas tendencias con otros influjos europeos más recientes (2), produciendo obras a un tiempo profundamente populares y refinadas.

Gracias a las labores de investigación realizadas en diversos archivos sevillanos, y como perteneciente a esta nueva generación dieciochesca, aportamos desde estos momentos la personalidad artística del maestro tallista y escultor José Barela.

VIDA Y OBRA

No son muchas las noticias que podemos

aportar sobre este artífice, pero sí de gran interés, ya que su nombre apenas si ha aparecido entre los artistas del siglo XVIII.

Nacido en Sevilla hacia 1723 (3), la primera referencia documental que poseemos es la partida matrimonial fechada en 1761 (4). Efectivamente, el domingo 25 de Enero de aquel año, contraía matrimonio en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, José Judas Barela, natural de la misma, hijo de José Barela y Josefa de Mesa, con Juana Balladares, viuda de Juan Martínez e hija de José Balladares, difunto, y de María Miranda. Ofició dicho acto el párroco don Francisco Marcelo García actuando como testigos Isabel González y Josefa de Ojeda, vecinas de San Miguel y José Balladares.

A partir de ese momento quedarían establecidos en dicha collación de La Magdalena hasta 1792, año en que se produce el fallecimiento del artista. Su estancia en dicha zona queda reflejada a través de los padrones parroquiales (5), y a través de los distintos arrendamientos periódicos escriturados cada dos o tres años. Así, en el referido año de 1761, el Hospital del Espíritu Santo arrendaba al escultor Barela, una casa en la calle Rabeta durante dos años, por 26 reales de vellón al mes (6).

Debemos remontarnos hasta 1770 para tener nuevas noticias del mismo. Actuando, en esta ocasión, como testigo, de la carta de pago que Francisco Antonio Durán, oficial de carpintero, y como marido de María Yepes, otorga al Cabildo por una dote de 20.000 maravedís (7).

Cuatro años después será cuando comencemos a tener nuevas noticias de su actividad artística. El 17 de Julio de 1774 se efectuaba la carta de obligación entre don Salvador Ollero, diputado de la Hermandad de la Vera-

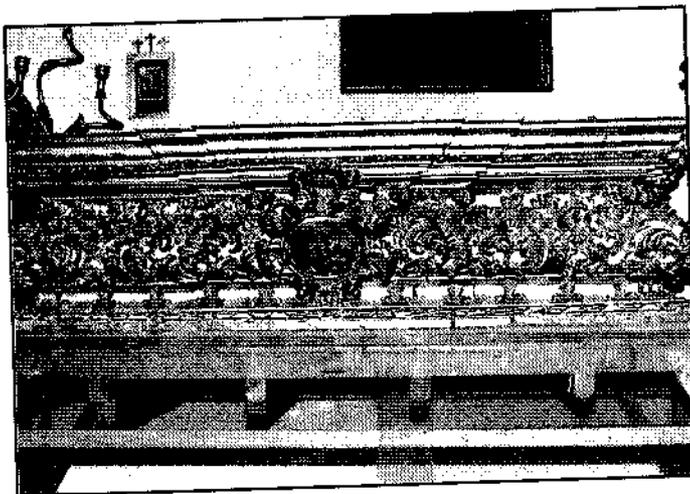


FIGURA 1

Cruz de la localidad sevillana de Sanlúcar la Mayor, y el tallista Barela, para la realización de un "paso de cofradía de talla" para la misma (8). La cantidad de dicha obra alcanzaría la cifra de 2.650 reales de vellón a pagar en tres plazos, el primero de mil reales al contratarse la obra, el segundo de ochocientos veinticinco mediada la obra, y el tercero, los restantes ochocientos veinticinco a la finalización de la misma.

El tema de las canastillas procesionales a diferencia de otros campos escultóricos como son los retablos, las sillerías de coro, y las esculturas exentas, apenas si se han estudiado hasta nuestros días. Desconocidas prácticamente dentro del ámbito artístico, han ido apareciendo en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla algunas noticias sobre contratos y obligaciones para la ejecución de algunas de estas, entre las que se encuentra la mencionada para Sanlúcar (Figura 1).

En el plano meramente artístico, puede ser considerada esta canastilla, aunque con leves matices, como una continuación del

modelo impuesto casi un siglo antes, por el escultor Francisco Antonio Gijón, con la realizada para el Titular de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, establecida por aquel entonces en la parroquia de San Lorenzo.

Esta obra de Barela realizada en una etapa donde la escultura sevillana ha perdido casi en su totalidad la aureola de su esencia, puede ser catalogada como de "perla

barroca", tras comprobar la valentía con la que el artista maneja la gubia, tallando con gran desenfado los rosetones de las esquinas y las hojarascas que enmarcan las cartelas centrales donde se recogen cuatro escenas de la Pasión: la Coronación de Espinas en el frontal delantero, el Prendimiento en uno de los laterales, una de las Caídas Camino del Calvario en el otro (Figura 2), y la Sagrada Lanzada en el frontal trasero. Destacar también la labor de ensamblaje realizada en dicha canastilla observada en su interior gracias al buen estado de conservación en que se encuentra (Figura, 3).

Hay que lamentar asimismo, la falta de algunos elementos escultóricos, "...cuatro ángeles en las esquinas, con atributos de la pasión, y otros doce mas de cuerpo entero y dos serafines y espejos en la dicha coronación; cuya obra ha de ejecutar con arreglo y sin la menor diferencia, al dibujo que tengo dado de ella..." (9), que recogidos en el contrato de la obra no han llegado hasta nuestros días.

Será de 1779 cuando tengamos una nueva pin-celada biográfica acerca de Barela, gracias a su actuación como fiador a favor de Matías de Arze, en la casa que le arrienda don Santo Morube en la calle Castellón durante ocho meses (10).

Un año después tenemos constancia de una nueva obra para la parroquia hispalense de San Vicente (11). El 5 de Julio de 1780, José Barela otorga en favor de la Hermandad del Santísimo Sacramento sita en dicha parroquia, afirmando que se encuentra realizando dos retablos colaterales iguales para la capilla que esta hermandad posee, quedando ajustados en la cantidad de mil quinientos reales de vellón.

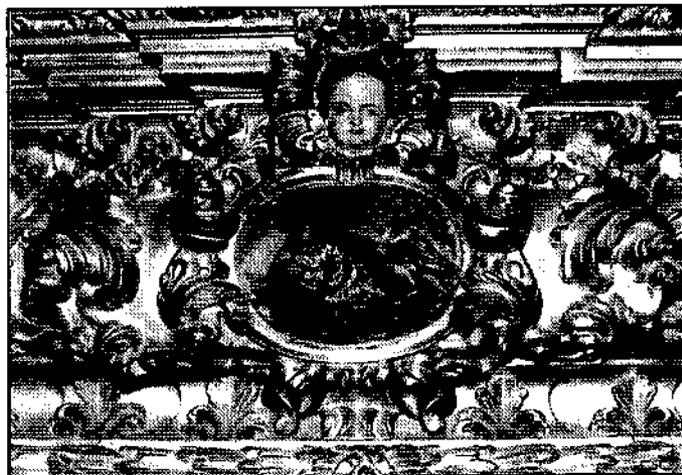


FIGURA 2

Estos retablos, coronados por dos nichos donde están colocadas las efigies de Santa Catalina y San Ramón (Figura 4), presentan un esquema bastante claro desde el punto de vista estructural. Compuestos por un reducido y elevado banco, donde se inserta un nicho de reducidas dimensiones, y quedando ambos flanqueados por estípites decorados a base de rocallas, responden a los denominados retablos-vitrinas, que fueron introducidos en el Antiguo Reino de Sevilla a mediados del siglo XVIII (12).

Por similitud estilística, prácticamente similar a los realizados para San Vicente, podemos atribuir al escultor uno de los retablos laterales, que en su interior cobija a una talla decimonónica de

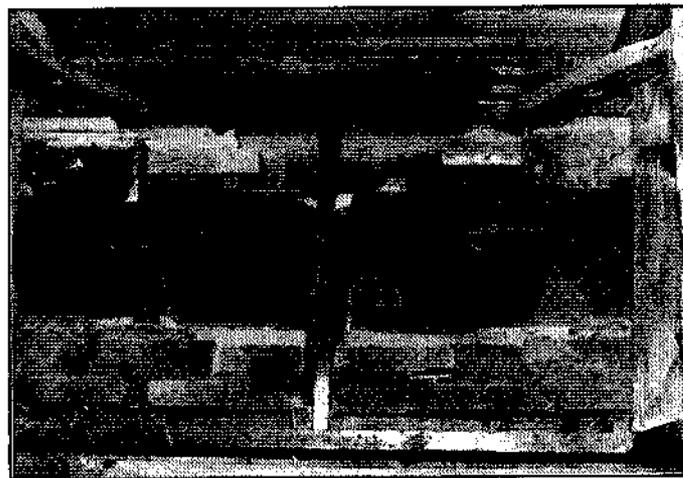


FIGURA 3



FIGURA 4

San Antonio, situado en el cuarto tramo de la nave de la Epístola de la parroquia, también hispalense, del Santo Angel, quedando encuadrado cronológicamente hacia 1781.

Para finalizar el presente trabajo, aportamos también la partida de defunción del artífice (13) el cual, es enterrado el 22 de Julio de 1792 en la bóveda del Santísimo de la iglesia de La Magdalena. En dicha partida se cita al escribano público don Antonio Domínguez, quien redactó un poder para testar de Barela en favor de su mujer. Los costos de dicho entierro ascendieron a trescientos setenta y dos reales y seis maravedíes de vellón (14).

Este breve estudio biográfico y artístico no es sino un primer paso para el conocimiento de la obra del maestro José Barela, y así mismo una misma nueva aportación de noticias sobre la centuria dieciochesca tan deslavasada hasta estos instantes.

NOTAS

- (1) VALDIVIESO, E. OTERO, R. URREA, J. Historia del Arte Hispánico. IV. *El Barroco y el Rococó*. Ed. Alhambra. Pág. 200.
- (2) Idem. Pág. 201.
- (3) Se puede establecer esta hipótesis ya que el matrimonio de sus padre se realiza en la parroquia sevillana del Sagrario en el año 1722.
- (4) Archivo Parroquial de Santa María Magdalena. Libro de Desposorios nº 18. Folio. 279.
- (5) Archivo Parroquial de Santa María Magdalena. Secc. Padrones.
- (6) A.P.N.S., of. 4. Año 1761. Fol. 468.
- (7) A.P.N.S., of. 19. Año 1770. Fol. 269-v.
- (8) A.P.N.S., of. 12. Año 1774. Fol. 157-v.
- (9) Idem.
- (10) A.P.N.S., of. 18. Año 1779. Fol. 689-v.
- (11) En la siguiente obra: MORALES, A. SANZ, M. SERRERA, J. M. VALDIVIESO. E.:

Guía Artística de Sevilla y su Provincia, pág. 165, se afirma lo siguiente:

"En la capilla Sacramental hay tres retablos realizados por José Barela en 1780..." Según el documento de realización de dichos retablos, que presentamos en el presente trabajo, son DOS los retablos que se están realizando, hecho que hemos podido comprobar en dicha capilla Sacram.

- (12) SANCHO CORBACHO, A. *Arquitectura Sevillana del siglo XVIII*. C.S.I.C. Madrid, 1952. Pág. 271.
- (13) Archivo Parroquial de Santa María Magdalena. Libro de Defunciones nº9. Fol. 134-v.
- (14) Idem.
- (15) Autor de las Fotografías: FERNANDO CARMONA.

RESTAURACION DE LA ARMADURA DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE LA OLIVA DE SALTERAS POR EL ARQUITECTO PEDRO DE SILVA

Antonio GONZALEZ POLVILLO

De sobra es conocido, que varios cataclismos ocurridos en la primera mitad del siglo XVIII, como el huracán de 1722 y los terremotos de 1755, 1761 y 1763; fueron decisivos para que se efectuasen urgentes reparaciones, reconstrucciones y construcciones de nueva planta de Iglesias y otros edificios religiosos en el arzobispado de Sevilla, determinantes para la expresión del barroco andaluz; que llevaron a cabo, una serie de arquitectos, en la mayoría de los casos diocesanos entre los que se encontró Pedro de Silva.

Si bien la Iglesia Parroquial de Sta. María de la Oliva de Salteras, sufrió desperfectos en el terremoto de Lisboa de 1755 (1), no fueron lo suficientemente importantes, o no tuvieron suficiente fuerza los beneficiados parroquiales para conseguir del provisorato una actuación reparadora de importancia en el templo.

El hecho determinante para acometer su restauración, ocurriría años más tarde, en 1762, a raíz de los daños causados en el templo por la "lluvia acompañada de ynpetuoso viento" ocurrida en los días 10 y 11 de marzo de 1762. Ante esta circunstancia, el cura de la parroquia D. Joseph Domínguez, escribía una carta al provisorato con una relación de daños producidos por este viento que "en una especie de remolino ocasiono algun miedo y mas quando se vio q.º arranco un pedaso de buelo del tejado de la Nave mayor de la Ygl.ª al lado del evangelio y cayo sre. la Nave segunda de su lado, bastante porción de material y tejas, y de estas, algunas fueron bolando hasta caer en la calle" (2).

Como consecuencia de esto, quedaron descubiertas las cabezas de los tirantes y estribos de la armadura de la nave mayor, quebrándose además una alfarda, por lo que se corría el riesgo de derrumbe de todo el vuelo del tejado.

De paso, el cura saltereño describía otros desperfectos y necesidades de la Iglesia, haciendo especial hincapié en los tejados, pues se llovía mucho con peligro de pudrición del enmaderamiento; asimismo, la capilla del Rosario, se hallaba falta de dos o tres vigas; el cuarto de asistencia de la torre necesitaba de reparos en el tejado; la sacristía no podía usarse, pues necesitaba repararse la escalera de subida al cuarto superior de tránsito a la tribuna del órgano, así como las puertas de acceso a dicha sacristía y de subida a la tribuna y las que daban acceso al patinillo y "lugar humilde" o letrinas; igualmente, la puerta principal de subida a la torre necesitaba hacerse nueva, finalizando con la necesidad de construcción del cuarto taller "pues todos los trastos q.º en todas las Yglesias se tienen ocultos, aqui se tienen puestos al publico, con grande fealdad, menoscabándose por estar expuestos a las manos de los muchachos y sus trabesuras y a las de hombres que son peores que muchachos."

La respuesta a estas peticiones por parte del provisorato no se hizo esperar, y pocos días más tarde, el 20 de abril de dicho año, pasaba a reconocer la Iglesia el arquitecto Pedro de Silva, a la sazón maestro mayor de fábricas de Iglesias de la ciudad de Sevilla y su arzobispado, quien emitió un informe del estado del edificio y de cómo debían acometerse las obras.

Reconoció el arquitecto, que en la línea de la nave mayor por el lado de la del Evangelio, en toda la parte desde el colgadizo a la armadura que va contra la capilla mayor, había caído la pared sobre el colgadizo a lo largo de cuatro varas; asimismo y reconociendo ya la armadura por la parte interior a través del almizate; observó, que algunas alfardas se hallaban abiertas y desunidas de la hilera,

encontrándose algunos nudillos desquijerados, lo que aumentaba la causa de estar las dos líneas sobre las que cargaba la armadura desplazadas o avanzadas, comprobando que en otro tiempo y mediante una actuación reparadora se habían metido tres tirantes de hierro, que comprendían dos líneas por arriba y por debajo de los tirantes; aduciendo ser esta obra grave, pues los arrocabes avanzaban cada uno en su línea más de medio pie; por tal motivo en otra reparación anterior, canearon todo el arrocabe en la línea del Evangelio. Considerando en definitiva, el dicho Pedro de Silva, estar en muy malas condiciones la armadura con peligro para la integridad de la misma.

Ante esta situación, el arquitecto Pedro de Silva, optaba por una acción restauradora que implicaría, desbaratar todo el tejado de la armadura, procurando aprovechar su techumbre de canal y redoblón; para ello habría que destejar los colgadizos de las dos naves laterales una vara contra las líneas para poder realizar cómodamente la operación, para que una vez acabada, desmontar la armadura pieza por pieza, procurando que en el desmonte no sufriera daños, para poder así aprovechar sus maderas; por ello su maderación habría de colocarse en el suelo separando las piezas para poder apreciar las que estuvieren en buenas y malas condiciones. Una vez hecha esta operación, se derrocarían las dos líneas hasta las entradas de las vigas de los colgadizos para volverlos a labrar de ladrillos de buena calidad con mezclas de cal y arena a una y una hasta el asiento de la armadura con su cornisa exterior; volviendo ha asentar la armadura en la misma forma en que se encontraba; añadiendo tan sólo las maderas que faltaren, volviendo a tejar de canal y redoblón a lomo cerrado, procediendo igualmente con los colgadizos.

LAS OBRAS

Seis meses más tarde, concretamente el 11 de octubre de 1762, se desplazaba a Salteras el maestro mayor Pedro de Silva para el reconocimiento del primer tercio de las obras que venían ejecutando los maestros asentistas Matheo Rodríguez y Marcos Lebrón, vecinos de la ciudad de Sevilla; reconociendo en esta visita la armadura de la nave mayor que se hallaba desmontada, para ver así el material aprovechable y lo que se necesitaba hacer nuevamente, apreciando sus costos.

Lo primero que encontró, no gustó mucho a Silva, pues la armadura por no bajarla al suelo como él había dictaminado, se había cargado sobre los colgadizos de las naves colaterales, cada costado sobre la nave correspondiente, por lo que las maderas se hallaban algo cimbradas a causa del grave peso "por lo que grandemente amonesto el Maestro mayor a uno de los Maestros Asentistas" (3), ordenándole que bajase al suelo toda la techumbre.

Una vez bajada al suelo la armadura y separadas sus piezas, comprobó la pésima conservación de las maderas, siendo imposible su recuperación a excepción de los tirantes; sin embargo propondría un método para aprovecharlas quedando en buenas condiciones pues "en el tiempo presente no se encontrarán de flandes, sino que fuera de Segura, y p.^a que así fuera, aun seran mejores las vigas prevenidas, como se deberan prevenir". (4)

Una vez comprobado este punto, Pedro de Silva ordenaba a los maestros ejecutores de la obra, su modo y forma de realización. Así, la

armadura debería ser cepillada y perfilada, caneada con canes de seis y ocho entrantes a una vara, arrocabe entero de soleras, tocaduras, tavicas y tavicones, añadiendo los veinticuatro tirantes por una cabeza con palos de seis y ocho, es decir, a su mismo grueso, de madera de flandes de dos varas de largo, debiendo tener los empalmes una vara, con sus rebajes correspondientes, clavadas con clavos pasadizos de a tercia de largo para que pudieran revitar en lo que sobrare; una vez efectuada esta operación, cada empalme, se habría de liar con dos lias de arco de pipa, grueso con sus claveros, para dar así mayor seguridad, de modo que cada palo pareciese de una sola pieza. Una vez sentados los tirantes sobre sus canes, dando cortes a cola de milano, se sentaría en el estribado, que al igual que tirantes y canes habría de ser de seis y ocho con sus embocaduras, procurando que no coincidiesen con el empalme del estribo; siendo cinco el número de empalmes correspondientes a cada línea, por seis palos de todo su largo los que entrarían en cada una. En cada empalme para asegurarlo se colocaría una llanta de planchuela embebida encima de cada uno con seis claveras a cinco cuartas de largo, quedando la línea de estribo como si fuera de una sola pieza.

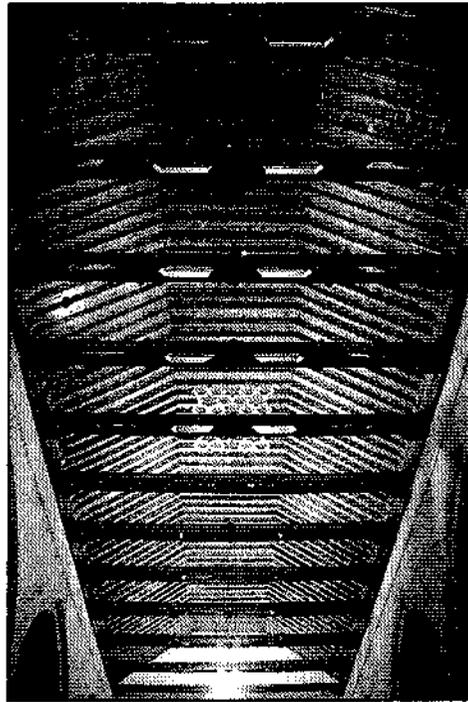
En cada cabeza de los 48 tirantes, se colocaría un gato de hierro, que abarcaría estribo y tirante de vara y media de largo, para que estribo y canes se hicieran de una sola pieza; y por último para más seguridad, por fuera de los canes y cogiendo los empalmes con codillos por debajo, se pondrían 48 riostras de tiradillo de hierro de ocho líneas de grueso en cuadro, que abrazarían tirante y alfarda con codillos en la parte alta y baja de una y otra madera, embebidas con clavos, siendo las riostras de vara y media de largo.

En cuanto a las alfardas, serían de cinco y siete de madera de flandes, los nudillos de cinco y seis que podrían ser de pino de Segura y la tablazón al tercio de madera de flandes; entendiéndose que toda la madera que se viera por debajo, debería ser nueva, siendo los costados al tercio y almizate tabla serrada hilo por medio; pudiendo ser los hilos primeros que quedarían tapados por el arrocabe de la tablazón vieja así como la de los dos lados del copete de la armadura que las cubre el almizate.

La armadura, estaría compuesta de 76 alfardas por banda con sus correspondientes 76 nudillos, siendo la hilera de tabla entera con sus empalmes.

FINAL DE LAS OBRAS

El reconocimiento del segundo tercio de las obras, lo efectuó Pedro de Silva, el 15 de marzo de 1763. Halló la armadura totalmente terminada y montada de buena calidad, bien trabajada y costeadas, a excepción tal vez del número de alfardas, pues el dicho arquitecto, proyectó que había de tener 76 alfardas por banda con un total de 152; sin embargo, los maestros asentistas, tan sólo colocaron 68 por banda, con un total de 136, por lo que tenía menos de lo proyectado, ocho pares de alfardas con sus correspondientes nudillos. Los maestros ejecutores de la obra alegaron en su defensa, la desigualdad en el grueso de las que se habían quitado; además de que una vez hecho el repartimiento de la nueva armadura, poniendo los 68 pares, quedaban como se podían contemplar, a diez pulgadas de luz, pareciendo esta distancia suficiente para el sustento de la armadura. Igualmente, se en-



contró con que 48 riostras de tiradillo de hierro de ocho líneas de grueso en cuadro, tampoco se las habían puesto, aduciendo los maestros que la armadura tenía sobrada robustez, por lo que se podía obviar este gasto.

Por último, el arquitecto daba por cumplida a satisfacción la obra de la citada armadura.

Diez años más tarde, en 22 de enero de 1773, visitaba la Iglesia el arquitecto Ambrosio de Figueroa, a la sazón maestro mayor de Fábricas del arzobispado, quien reconociendo la armadura de la nave mayor, la hallaba "en el mismo ser y estado q.º cuando se remato la obra, que parece fue p.º el año de setez.^{tos} sesenta y tres, sin q.º se demuestre en la dicha expreso, ni lecion alguna, sino toda muy sana, y segura..... y toda la referida

madera ser de Flandes de buena calidad, y la Manipulacion de carpinteria estar toda bien executada, y sin lecion alguna..." (5)

CONCLUSIONES

Según el profesor Teodoro Falcón "el 90 por 100 de los presuntos artesonados mudéjares no son medievales. Fueron siendo sustituidos paulatinamente a medida que se arruinaban. La mayor parte de ellos no datan del siglo XVII, que es cuando se publica el Tratado de Carpintería de lo blanco, de López de Arenas, sino de la segunda mitad del siglo XVIII..." (6)

Con este pequeño artículo, damos a conocer la fecha de ejecución y la autoría de uno de estos presuntos artesonados mudéjares, que si bien es sin duda, de estilo mudéjar, fue ejecutado como bien dice el profesor Falcón para otros muchos, en la segunda mitad del siglo XVIII. Asimismo, es interesante apreciar, la dimensión restauradora del arquitecto Pedro de Silva, que actuó como un minucioso y gran restaurador, prefiriendo restaurar la antigua armadura de mitad del siglo XVI, desmontándola y reutilizando sus maderas de Flandes "pues en el tiempo presente no se encontrarán...", para posteriormente volverla a montar; no contentándose con reparar los tejados como pedían los beneficiados parroquiales, o plantear una solución a la cubierta de su cosecha y diseño, que implicaría una solución barroca, fuera de lugar con las características arquitectónicas del Templo.

Igualmente debemos hacer hincapié en los conocimientos de carpintería de lo blanco de Silva, que proyectó y dirigió la obra de la armadura, sin recurrir a los maestros mayores

de carpintería, demostrando un completo dominio de la terminología y diseño de la carpintería mudéjar, llevados magistralmente a

cabo por los maestros Matheo Rodríguez y Marcos Lebrón en el caso de la armadura de Salteras.

APENDICE DOCUMENTAL

- Sevilla 11 de octubre de 1762.
- AGA. Secc. Just. Ordinario. Leg. 2296. fol. 31 y sigtes.
- Regulación de los precios de la armadura. Pedro de Silva.
- Por setenta y seis pares de alfardas, que hazen numero ciento sinquenta y dos de madera de flandes de cinco y siete pulgadas de todo su largo, seis mil treientos y ochenta y quatro rr.^o de V.^o ---- 6384 Rs.
- Por setenta y seis jabalcones o nudillos de pino de Segura de cinco y seis pulgadas de grueso y el largo que se neceistan mil setenta y quatro rr.^o de V.^o ---- 1064 Rs.
- Por doze vigas de madera de flande de seis y ocho pulgadas de grueso de todo su largo p.^o estrivo setecientos y veinte rr.^o de V.^o ---- 0720 Rs.
- Por viente y quatro palos de madera de flandes de dos baras de largo, y seis y ocho pulgadas de grueso p.^o añadir los tirantes quatrocientos y ocho rr.^o de V.^o ---- 0408 Rs.
- Por quarenta y ocho palos de madera de flandes de dos baras de largo, y seis y ocho pulgadas de grueso p.^o canes de las dhas. ochocientos diez y seis rr.^o de V.^o ---- 0816 Rs.
- Por doscientas diez tablas al tercio p.^o los dos costados de la armadura mil treientos sesenta y cinco rr.^o de V.^o ---- 1365 Rs.
- Por ciento y diez tablas aserradas hilo por medio p.^o el almisate mil quarenta y cinco rr.^o de V.^o -- -- 1045 Rs.
- Por sinquenta y una tablas enteras p.^o tavicones y otras cosas que se ofrecen quatrocientas y ocho rr.^o de V.^o ---- 0408 Rs.
- Por diez y seis tablas al tercio p.^o todas tocaduras ciento y quatro rr.^o de V.^o ---- 0104 Rs.
- Por quatro tablas aserradas hilo por medio que se ofreceran mas, treinta y seis rr.^o de V.^o ---- 0036 Rs.
- Por nueve tablas enteras p.^o la hilera de padron ochenta y un rr.^o de V.^o ---- 0081 Rs.
- Por quarenta y ocho gatos, como se previenen mil y ochenta rr.^o de V.^o ---- 1080 Rs.
- Por quarenta y ocho riostras p.^o de los tirantes a las alfardas, como estan prevenidas, ochocientos sesenta y quatro rr.^o de V.^o ---- 0864 Rs.
- Por quarenta y ocho abrasaderas p.^o los empalmes de los tirantes ciento noventa y dos rr.^o de V.^o ---- 0192 Rs.
- Por las diez yantas p.^o los diez empalmes de los estrivos ciento y ochenta rr.^o de V.^o ---- 0180 Rs.
- Por la clavazon que se ofrece p.^o toda la armadura asi de entablar mayor, como de entablar menor, clavos de a dos mil de alfagia, gemales, palmares, y de a tercia p.^o que den buenos revites en los empalmes ochocientos rr.^o de V.^o ---- 0800 Rs.
- Por quarenta y seis portes de carretas p.^o conducir toda la madera, seiscientos y noventa rr.^o de V.^o ---- 0690 Rs.

- Por todos los hornos de labrar la dha. armadura, hecha la cuenta palo por palo, y tabla por tabla, como asimismo el costo de los dros. de oficio, y las de este escrito, viages y algunos gastos extraordinarios que se ofrecen, que la experiencia le á enseñado a el Maestro mayor quatro mil y ochocientos rr.^o de V.^o ---- 4800 Rs.

Suman y montan las partidas relacionadas veinte y un mil treinta y siete rr.^o de V.^o que es la cantidad en que aprecia, y aprecio la referida armadura con todos sus agregados, de la qual se deben rebaxar las partidas siguientes:

Es obligación de los Asentistas, como consta por las citadas condiciones rebaxar las dos lineas de paredes, que sostienen la dha. armadura hasta el asiento de las vigas, de los colgadizos, y haviendose hallado, que el daño de la Dha. no provenia de las referidas lineas de paredes, las han dexado indernes, haviendolas solo evajado hasta el asiento de los canes, las quales, y la dha. estan quasi en el aire, q.^o es cierto que providencia de D.^o haver pedido la visita, por que de lo contrario pudiera haver sucedido una gran desgracia, y en no haver tocado á el derribo de las dhas. paredes hasta que se visitasen por el que declara, ha sido pensamiento mui acertado de los Asentistas, p.^o de ello no ai tal necesidad, mediante hallarse en rectitud, y sin desplomo alguno, por lo que, y haviendo medido las lineas referidas, que son de quatro pies de grueso en treinta baras y algo mas de largo, y otros quatro pies en alto a corta diferencia, componen baras cuvicas de labor noventa y nueve, las que tenian obligación de derribar y bolver a construir en aquella altura, y que les precisaria comprar algunos materiales por algun desperdicio, que siempre

se ofrece, por cuias razones pone y aprecia cada bara por veinte y quatro rr.^o de V.^o que multiplicadas las cantidades, montan dos mil trecientos setenta y seis rr.^o de V.^o ---- 2376 Rs.

Tambien se deben rebajar el valor de ciento sinquenta y dos alfardas, que se han quitado de la armadura vieja, que unas con otras la pone y aprecia a siete rr.^o cada una, q.^o multiplicadas montan mil sesenta y quatro rr.^o de V.^o ---- 1064 Rs.

Tambien se debe rebaxar el valor de setenta y seis nudillos o jabalcones que unos con otros los aprecia a tres rr.^o de V.^o que multiplicados ontan docientos veinte y ocho rr.^o de V.^o ---- 0228 Rs.

También se debe rebaxar el valor de algunos pedazos de estrivos grandes, que son de roble, y pueden servir de buenos umbrales, los que pone y aprecia en cien rr.^o de V.^o ---- 0100 Rs.

Por los tres tirantes que han quedado sobrados, sin embargo de ser piezas que tuvieron bastante costo, y no ser cosa que facilmente se halla donde se aproveche, y ser preciso traerlas a esta Ciu.^o y que quizas sera menester venderlas a un herrero, por cuias razones las pone con equidad bastante en quinientos y quarenta rr.^o de V.^o ---- 0540 Rs.

Cuias cantidades son las que deben rebajarse de la pral. apreciada, que todas juntas suman quatro mil quatrocientos y ocho rr.^o de V.^o que quitados de veinte y un mil y treinta y siete, q.^o monta la mayor cantidad, queden liquidas diez y siete mil veinte y nueve rr.^o de V.^o ---- 17.029 Rs.

Que es la cantidad que se debe abonar a los referidos Maestros cuia visita y aprecio dixo ha hecho bien y fiel.^o a su entender, so cargo de juramento que fecho dexa, y la firmo en el citado dia, Mes y año, de que doi fee= Pedro de Silva. Rubricado. Diego Joseph de Arze, rubricado.

NOTAS

(1) Archivo Parroquial de Salteras. Lib. Depositorio 5. Año 1755 "...cayeronse muchas tejas y muchas paredes se desunieron como asimismo todas las del Templo y se partio la bobeda de la capilla mayor por muchas partes quedando la Iglesia con mucha ruina..."

(2) AGA. Secc. Justicia, Ordinarios. Leg. 2296.

(3) IBIDEM, fol. 29.

(4) IBIDEM, fol. 29 vto.

(5) IBIDEM, fol. 88.

(6) Falcón Márquez, Teodoro. *Pedro de Silva*. col. Arte Hispalense. Sevilla, 1979, pág. 19.

EL PROYECTO DE ANDAS DE JOSE PONCE PARA LA CUSTODIA DE MARCHENA

Juan Antonio ARENILLAS

En la Iglesia Parroquial de San Juan de Marchena se conserva una de las custodias procesionales más interesante de la provincia de Sevilla. Fue realizada por el platero Francisco de Alfaro entre 1575 y 1581, siguiendo la estética clásica imperante en esos momentos (1).

Para dicha custodia se ejecuta en 1783 una nueva parihuela. Un año antes, el procurador de fábricas del Arzobispado don Manuel de Perea Díaz había manifestado la necesidad de realizarla debido al mal estado en que se encontraba la antigua (2).

El maestro de carpintería de las obras de fábricas de Marchena, José Ponce, presentó un diseño y el coste al que se elevaría su ejecución (3). Esto ocurría el día 13 de agosto de 1782, poco tiempo después de que el platero Juan de Vergara finalizara los cuatro faroles para la custodia (4).

Al mismo tiempo que Ponce realiza el diseño y calcula el coste de la obra, el maestro dorador Lorenzo Carrero evaluó lo concerniente a pintura y dorado de las andas (5).

Antes del inicio de la obra se requirió a José Rodríguez, maestro dorador, y a Francisco de Acosta, arquitecto y tallista, ambos del arzobispado, para reconocer el dibujo y los precios dados por los maestros de Marchena (6). Es aquí donde nos enfrentamos al pensamiento y estética de un artista como Ponce, aún inmerso en el barroco y rococó, en contraposición a la de los sevillanos Acosta y Rodríguez, más cercanos al gusto neoclásico. Así Rodríguez dirá que no se debería "...incluir Pintura y dorado en una Peana que ha de servir para el Santísimo...", sino que tenía que ser toda dorada (7). Por su parte, Francisco de Acosta manifiesta que el diseño era "...desproporcionado para pie de custodia pues todas son en circunferencia ochavadas o

cuadradas...", mientras que el que observaba era cuadrilongo (8).

La obra fue demorándose temporalmente llegando incluso José Ponce a pedir que se nombrara a un tercer maestro con cuyo dictamen fuese posible ejecutar las andas. Así las cosas, Ponce se compromete a realizarlas para finales de enero de 1783, sin cobrar cantidad alguna hasta que el mismo Francisco de Acosta las examinase y tasase (9).

El 10 de abril de 1783, una vez concluida la peana, Acosta las tasó en 3.000 reales, manifestando que la obra se encontraba "...con el mismo Perfil que el diceño tiene aunque mejor Perfilado y de Mejor construcción consus quatro Angeles con los simbolos de el Sacramento..." (10).

En mayo del mismo año se pedía que el maestro dorador José Rodríguez pasase a Marchena a evaluar el costo del dorado, realizándolo el 22 de mayo en la cantidad de 2.200 reales (11).

Por último y bajo la supervisión del presbítero D. José Guerrero de Ahumada, se encargó al dorador Agustín de Torres viese las andas ya doradas, las cuáles encontró conforme a buena obra (12). Las mismas se estrenaron en 1784, sin que hoy se hayan podido localizar.

De José Ponce poseemos varias noticias acerca de su intervención en Marchena, siendo la más importante la que data de 1776 cuando junto al maestro alarife del ayuntamiento Nicolás Carretero, reconoció las obras que se efectuaban en la "Casa de Fábrica" (13).

Respecto a Lorenzo Carrero sabemos que en 1773 se obligaba con la cofradía del Santísimo Cristo de la Vera Cruz a dorar la urna del Cristo (14). Además, el 19 de julio del mismo año, esta vez con la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad, se obligó a

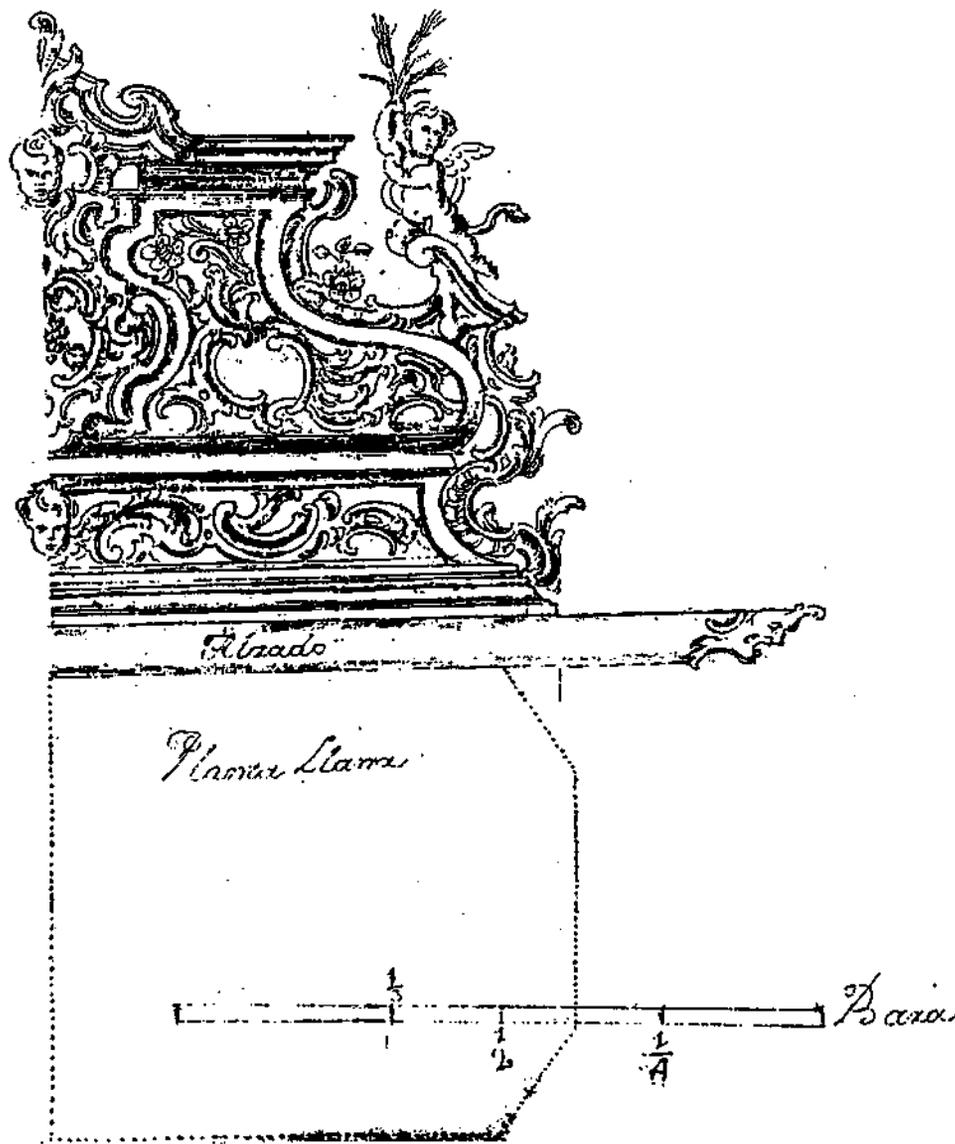


Fig. 1: José Ponce. Proyecto de andas para la custodia de Marchena (1782).

dorar los dos retablos colaterales ubicados en la capilla de la imagen titular (15).

En cuanto al diseño de Ponce diremos que se trata de un dibujo valiente, pleno de dinamismo, en el que se advierten con absoluta

claridad las rocallas. Es la línea curva la que domina, jugando el artista con una decoración a base de elementos florales y tarjas.

De muy interesante podríamos calificar el ángel que en el diseño aparece representado frontalmente. Para las andas se hicieron cuatro, y según se deduce de la planta, irían colocados en los ángulos de modo que pudiesen ser vistos tanto de costado como de frente.

Significativos son también los querubines representados en el centro de la composición, así como el mascarón que se coloca en la manigueta, de aspecto plenamente barroco.

Debido a las medidas de las andas, una vara y media por lado, así como la de la manigueta, un cuarto de vara, nos induce a pensar que, si no portada por costaleros, debía

moverse sobre ruedas.

En definitiva, el diseño de José Ponce se circunscribe a la estética propiamente rococó, lejos aún del naciente neoclasicismo, que por su cronología cabría esperar.

NOTAS

- (1) Se tenía a la custodia de Alfaro como obra inspirada en la que Juan de Arfe realizó en 1586 par la catedral hispalense, (Morales, Alfredo, J.; SANZ, M^a Jesús; SERRERA, Juan Miguel; VALDIVIESO, Enrique: *Guía Artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981. Pág. 450, y AMORES, F.; CANO, M^a L.; DOMINGUEZ, M.; DURAN, M.A.; FERNANDEZ, J.; GARCIA, F.; RAVE, J. L.; RESPALDIZA, P.; RUBIO, F.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. Vol. II. Madrid, 1985. Pág. 29) sin embargo se documentó como obra realizada entre 1575 y 1581 (RAVE PRIETO, J. L.: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, págs. 29-37).
- (2) Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.) Sección Fábricas. Leg. 1504. Folio 3. Además decía que "...por haversele agregado adicha custodia quatro faroles grandes de plata, no caben en ellas y hai necesidad de hazer unas nuevas mayores y con una repisa que sirva de Plan, ó baza a dicha Custodia..."
- (3) MARCHENA. Diseño de andas, por José Ponce. Sin fecha (1782). Escala en varas (210 x 310 mms.). Tinta y agüada azul, con explicación. "Planta llana" y "alzado". A.G.A.S. Doc. cit. Sin foliar. José Ponce evaluó la obra en 2000 reales.
- (4) AMORES, F. y otros. Ob. cit. Vol. II. Pág. 27; RAVE, J. L. Ob. cit. Pág. 74. Los faroles fueron realizados entre 1773 y 1780, decorándose con estilizadas rocallas y la cruz de San Juan, rematando en coronas.
- (5) A.G.A.S. Doc. cit. Folio 2. Carrero pensaba que el costo de la obra se elevaría a unos 1.500 reales. Por primera vez se dice que el diseño se debe a la mano de José Ponce.
- (6) A.G.A.S. Doc. cit. Folio 3 vto.
- (7) Curiosamente comenzaba diciendo el maestro dorador que era anormal que un dorado pudiera tasarse sin estar ejecutada la obra sobre la que se debería aplicar (A.G.A.S. Doc. cit. Folio 6).
- (8) A.G.A.S. Doc. cit. Folio 7. Entre otras cosas añadía Acosta que los artificios que ofrecía el dibujo debían ser eliminados. Para ello decía que el maestro podía traer "..., el Plano dela propia Custodia y por el se reconocera más, ó menos retraimiento de el Plano Superior..."
- (9) A.G.A.S. Doc. cit. Folio 12.
- (10) Acosta no había olvidado el hecho de que Ponce reclamase la intervención de otro maestro "...como si faltara Ynteligencia para un corto diceño y no de muy buena construccion falto de Ynteligencia..." (A.G.A.S. Doc. cit. Folios 27 vto-28).
- (11) A.G.A.S. Doc. cit. Folios 31-32. Daba el maestro dorador una serie de condiciones técnicas en cuanto al dorado. Esencial era que "...los engrudos para dicha Obra han de ser de retaso degarra dela Casa del Azogue, y no de retal de Baca, ó Pergamino ni cola de Carpintero por ser malos para su permanencia..."
- (12) A.G.A.S. Doc. cit. Folio 52.
- (13) Arenillas, Juan Antonio: *Arquitectura civil en Marchena durante el siglo XVIII*. Marchena, 1990. Pág. 58.
- (14) Archivo de Protocolos Notariales de Marchena (A.P.N.M.) Leg. 336. Año 1773. Folio 203.
- (15) A.P.N.M. Leg. 339. Año 1773. Folio 110.

PLANOS INEDITOS DE LA PARROQUIA DE SAN EUTROPIO DE PARADAS

Alvaro PASTOR TORRES

*A Enrique, sacristán de
la Parroquia y mi primer maestro
de Historia del Arte.*

El 3 de Marzo de 1991 se cumplen doscientos años de la consagración del templo parroquial de San Eutropio de Paradas. La exactitud de dicho evento la conocemos gracias a una lápida que se conserva en la sacristía:

"D.O.M. / ANTISTITI SANTONENSI,
AC MARTIRI / TITULARI,
TUTELARIQUE D. EUTROPIO /
MAGNIFICUM TEMPLUM / A
FUNDAMENTIS ERECTUM,
FELICITER / CONSUMMATUM,
PERFECTUMQUE ZELO, / ET CURA
B.D. LUDOVICI GONZS /
A LUCENILLA / AC TANDEM
DICATUM / TERTIO NONAS MARTII
AN. D. / MDCCXCI " (1).

Jesús Remírez Muneta, párroco de Paradas entre 1968 y 1976, hace de la lápida la siguiente traducción: "D.O.M. Al Obispo de Saintes y Mártir, Titular y Patrono San Eutropio, este magnífico templo, erigido desde los cimientos, terminado felizmente, y perfeccionado por el celo y cuidado del Beneficiado D. Luis González de Lucenilla y finalmente dedicado el 3 de marzo de 1791, Año del Señor." (2) De la literalidad de la inscripción sacamos una primera e importante conclusión: el templo fue construido ex-novo, "desde los cimientos", en el último tercio del siglo XVIII.

Paradas, a ocho leguas de Sevilla (3), fue fundada el 1 de Febrero de 1460 por don Juan Ponce de León, segundo conde de Arcos, primer marqués de Cádiz y quinto señor de Marchena (4). Este noble puso la primera piedra del primer templo con el que contó Paradas (5), templo que fue dedicado a San Eutropio, obispo y mártir de Saintes en el siglo IV (6). El patronato de un Santo tan lejano, de la Rochela francesa, hemos de buscarlo en una dieciochesca novena: "Dícese,

y puede pasar por tradición antiquísima en el Pueblo... que el Conde alcanzó una milagrosa victoria en el Reyno de Francia en la Rochela por la particular intercesión del Santo." (7)

La bibliografía sobre el templo es parca y reiterativa en lo referente a su construcción. Hernández Díaz y Sancho Corbacho, en su libro sobre los templos saqueados en 1936 se limitan a describir someramente la arquitectura y transcribir la inscripción antes mencionada (8). Antonio Sancho Corbacho en su *Arquitectura barroca sevillana* considera la iglesia como una original variante de los templos columnarios del último barroco sevillano (9). Asegura además que la obra del templo estaba mediada en 1784 y atribuye la portada a Pedro de Silva por su similitud con la de Las Cabezas de San Juan (10). Hoy tenemos que rebatir tal atribución pues el hallazgo de la carta de pago por la labranza de la portada (documento nº 1) hace que ésta debamos incluirla en el haber del cantero moronense José Muñoz, que realizó la obra dos años después de la muerte de Pedro de Silva (11), arquitecto que no puede aparecer en los autos de ampliación del templo por iniciarse estos dos años después de su jubilación como Maestro Mayor (12).

La *Guía artística de Sevilla y su provincia* (13) y el *Inventario* (14) profundizan algo más en la descripción del templo, mas no aportan datos novedosos sobre su construcción. Esta escasa bibliografía se cierra con un capítulo del libro *San Eutropio* que tampoco desvela relevantes datos de la obra dieciochesca (15).

El empuje demográfico del vecindario paradefío que en 1783 alcanzaba el número de mil vecinos (16), o dicho de otro modo "2800 personas de comunión" (17) hizo que se solicitara la ampliación del templo (Documento

nº 2). El crecimiento poblacional del XVIII, tras un siglo XVII catastrófico para el país, unido a las cuantiosas rentas del Arzobispado de Sevilla y a la incidencia de la sismicidad en las antiguas fábricas de los templos diocesanos van a ser las principales causas del auge de la construcción en el reino de Sevilla durante el siglo de la Ilustración (18). Las iglesias, muchas de ellas de trazas mudéjares, van a resultar insuficientes para los nuevos y crecientes padrones, fruto de la política demográfica de los Borbones, y así vemos cómo se amplían entre otras las fábricas de Fuentes de Andalucía, La Campana y Algodonales (19); o bien se opta por construir nuevos edificios: San Nicolás de Bari de Sevilla (20). Ambos supuestos, ampliación y nueva construcción, se darán cita como veremos en San Eutropio de Paradas.

José Álvarez, maestro mayor del Arzobispado desde 1782 (21) fue enviado a reconocer el estado de la parroquia. El arquitecto diocesano se encontró con un templo "de quatro Naves p^a hallarse agregada en los años pasados otra a el lado del Evangelio", insuficiente para la población de la villa: "medida la Iglesia... quedan sin ella un mil y treinta y seis personas" (22). Para unificar la planta y ampliar el edificio proyectó Álvarez agregar una nave en el lado de la Epístola, tal como se había solicitado por la Fábrica (23). La nueva nave, sobre columnas se haría a costa de "dos Capillas, parte de la Sacristía, y otros quartos que no son de consideracion" (24) (Plano nº 1).

Tras los oportunos permisos, y contando con la financiación para la obra (Documento nº 3) ésta comenzó el 27 de abril de 1784 (25). En agosto de ese año se solicitó permiso al priorato de ermitas para trasladar a la capilla del Hospital de San Juan de Letrán el Santísimo "por ebitar indecencias" (26), lo que

prueba la magnitud de la obra acometida bajo la dirección del cura de la parroquia don Luis González de Lucenilla.

La vieja fábrica del templo "quattro veces explallada, la una por el lado del Ebang^o, la otra por los pies de la Yg.^a, otra por el cavesero, y la última en la Nave de la Epístola, prolectada esta en 17 de Octubre de 1783" (27) no aguantó esta nueva reforma pues "los muros de la antigua Yg^a no son suficientes (por razon de no hallarse con las calidades, y solidez que requieren) para sobre estos cargar la obra nueva..." y "por razon de los enmaderados de sus cubiertas por ser construidos estos para Yg^a de tres naves que fue su primer origen" (28).

Fernando de Rosales, arquitecto diocesano también, el último de los estudiados por Sancho Corbacho en su *Arquitectura Barroca Sevillana* (29), proyectó en julio de 1785 un nuevo templo (Plano nº 2) tras quince meses de obras supervisadas primero por Álvarez, y desde el 17 de marzo de 1785 por el propio Fernando de Rosales que informó por primera vez ese día sobre el estado de las obras (30). Del primitivo templo Rosales pensó dejar en pie, además de lo ya construido por el primer arquitecto, el testero -ya retranqueado a costa de la capilla Sacramental (en el plano de José Álvarez ésta se encuentra entre un cuarto a espaldas del altar mayor (nº 17) y una capillita (nº 10)- y el muro de los pies de la iglesia con la torre; ambos muros se alargaron para darle una mayor anchura a la nave principal, y con ello una mayor capacidad al templo: "pues su anchura (se refiere a la nave mayor) se compone de solo seis varas y la que en el dia sele viene adar, viene aser hasta ocho" (31).

Gracias a José Álvarez, el arquitecto de su época menos influido por las normas académicas (32) podemos encontrar en la parroquia

elementos marcadamente barrocos: la Sacristía mayor, sus claraboyas, y las portadas a la calle de la sacristía y la torre, todo ello construido cuando Rosales informó en julio de 1785.

Por lo demás el proyecto de Fernando de Rosales siguió adelante tras los informes favorables del primer arquitecto de la obra y de Antonio de Figueroa (33) y la oportuna licencia del Vicario General del Arzobispado, por entonces el ldo. don Fabián Miranda y Sierra (34). Dos modificaciones sufrió el plano de 1785: la apertura de una puerta en el lado del Evangelio frontera a una proyectada en el de la Epístola y el pareado de las columnas en línea con los pilares de la nave central.

Pero no fue Rosales el arquitecto que terminó la obra. En setiembre de 1788 apareció en escena otro maestro mayor diocesano: Antonio de Figueroa, que informaba a favor de la nueva obra de Rosales en 1785 "aunq^e es cierto q^e no ha practicado visita alguna en la citada Iglesia, ni tiene conocim^{to} de su estado... solo ha visto el enunciado plano" (35). Este Antonio (Matías) de Figueroa (¿1733-1796?), hijo y sucesor de las obras arzobispales de su padre Ambrosio de Figueroa († 1775), ha sido considerado como el epígono de la arquitectura barroca sevillana (36). Dado lo avanzado de la obra de Paradas a finales de 1788 pocos elementos constructivos pudo introducir el nieto de Leonardo de Figueroa. Alabó el aspecto exterior de la nueva iglesia "q^e havien-dose aproximado a la referida Villa de paradas luego q^e apercivio con la vista la magnitud y suntuoso del nuevo templo q^e se esta costrullendo paro la atencion por el buen arte y simetria con q^e le parecio estar determinado, y egecutado, como en efecto mientras mas se aprosimaba, de mejor aspecto q^e le parecia" (37). Y criticó el excesivo número de

elementos sustentantes "luego q^e esplayo la bista en lo interior" por ser "mui estorvosos tantos pilares y columnas para la bista de los fieles a el Altar mayor, que es donde se celebran las funciones y todos quieren gosar de este privilegio" (38), llegando a afirmar "q^e si el Maestro facultativo q^e practico la delineación la bolviera a practicar en el mismo terreno dandosele libre y desocupado no se bolviera a señir a sinco naves y solo se inclinara a tres de bastante capasidad, pero como sencontraban algunas partes de obra egecutadas, y prevenciones de columnas para las naves menores le fue dificil rebatir el prolecto de las sinco a las tres q^e eran las q^e para el mejor asiento, hermosura y diafanidad del templo se devian haver egecutado" (39).

Bajo la supervisión de Antonio Matias de Figueroa se terminaron los últimos detalles que poco afectaron a la estructura básica del templo trazada por Rosales. Así ordenó formar el presbiterio, levantar las paredes del coro, rehacer los porches exteriores y reparar la torre (40). En su último informe, el 19 de agosto de 1790, cerró cuentas con el director de la obra, González de Lucenilla, a falta de sacar algunos escombros del interior de la iglesia y del patinillo de los comunes, levantar el polvo del raspado de aguas de las solerías, solar el presbiterio y el coro, y colocar los retablos y la sillería (41). La obra que en principio se presupuestó en 780700 reales de vellón acabó costando 7440608 rs. vn. y 16 ms. "q^e dixo que dava la citada cantidad por imbertida, y la obra por cumplida y bien rematada" (42).

Por tanto, con las matizaciones señaladas a favor de José Alvarez y Antonio de Figueroa, debemos incluir la obra de San Eutropio de Paradas entre las realizaciones de Fernando de Rosales, cuyas obras de mayor embergadura

pasaban hasta ahora por ser la Escuela de Cristo de Sevilla (43) y la primera fase (1829-1831) de la portada de la Asunción de la Catedral hispalense (44).

Hoy, el visitante que se adentra en la parroquia buscando fundamentalmente el lienzo "La Magdalena", atribuido a El Greco (45), se encuentra con un templo (Plano nº 3) con planta de salón, cinco naves y crucero. La nave central, de siete tramos –en el segundo está situado el coro– se asienta sobre pilares de sección cruciforme y se cubre con bóveda de cañón con lunetos y fajones, al igual que los brazos del crucero. Las naves laterales, de inferior altura que la central, están separadas por columnas toscanas pareadas de jaspe rojo –similar solución a la que había utilizado Pedro de Silva en San Roque de Sevilla (46)– y cubiertas por bóveda de arista. En la intersección de la nave mayor y el crucero se alza una airosa cúpula sobre pechinas con tambor poligonal y linterna. En alzado sobresalen en

altura las naves mayor y del crucero, con tejado a dos aguas y buhardillas –abuardas en la documentación– "q" se han degado una en la fachada principal, dos en los costados de la nave del medio, y otra en el cabesero de la capilla m' para ventilacion de las maderas" (47). Adosadas a la nave de la Epístola se encuentran la sacristía mayor y la vivienda del párroco, ésta de reciente construcción y que antaño albergó también el granero para recibir los diezmos.

A todo este conjunto hay que añadir en la cabecera de la nave exterior del Evangelio la capilla del Sagrario, con planta de cruz griega y cubierta por cúpula sobre pechinas. Esta capilla, separada del resto de la parroquia por una reja de 1795 (48) y por una hilada de loza hasta el último enlosado del templo (49), fue estrenada en 1792 (50) y se construyó "de puras limosnas... en el sitio que para ello cedió la Excma. Duquesa de Arcos, por lo que pertenece en propiedad a la cofradía" (51).

NOTAS

- (1) HERNANDEZ DIAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio. *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1937. Pág. 179.
- (2) REMIREZ MUNETA, Jesús. *Las antiguas cofradías de la Villa de Paradas*. Sevilla, 1973. Pág. 88.
- (3) MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar: Sevilla y su provincia*. Madrid, 1845-1850. Pág. 127.
- (4) REMIREZ MUNETA, Jesús. *San Eutropio*. Sevilla, 1970. pp. 48 y 49.
- (5) *Novena del ínclito mártir obispo de Santonas San Eutropio patrono por autoridad apostólica de la villa de Paradas en el Arzobispado de Sevilla*. Sevilla, 1796 (reimpresión de 1960) pág. 5.

- (6) REMIREZ MUNETA, Jesús. *San Eutropio* Op. cit. pp. 11-23.
- (7) *Novena...* Op. cit. pág. 6.
- (8) HERNANDEZ DIAZ Y SANCHO CORBACHO, op. cit. pp. 179-181.
- (9) SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana*. Madrid, 1952 (reimpresión 1984) pág. 202.
- (10) Idem.
- (11) FALCON MARQUEZ, Teodoro. *Pedro de Silva*. Sevilla, 1979, pág. 59.
- (12) Idem.
- (13) MORALES, Alfredo; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan M. y VALDIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981 (reimpresión 1989) pp. 500-503.
- (14) MORALES, Alfredo y otros. *Inventario del patrimonio artístico de España. Sevilla y su provincia*. Madrid, 1982. Tomo II, pp. 149-159.
- (15) REMIREZ MUNETA, Jesús. *San...* op. cit. capítulo VII. "La iglesia parroquial de San Eutropio en la Historia y en el Arte". pp. 95-114.
- (16) Documento nº 2.
- (17) Documento nº 3.
- (18) FALCON MARQUEZ, Teodoro. Op. cit. pp. 16-19.
- (19) Idem.
- (20) FALCON MARQUEZ, Teodoro. "La iglesia de San Nicolás de Bari en Sevilla". *Archivo Hispalense*. Sevilla, 1968.
- (21) SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura...* Op. cit. pp. 250-251.
- (22) Informe de José Alvarez. 17-10-1783. A.G.A.S. Justicia, ordinarios leg. 346. "Autos por la fábrica" fol. 3.
- (23) Documento nº 2.
- (24) Vid. Nota 22. Fol. 4.
- (25) A.G.A.S. Just. ord. leg. 346. "Resumen general de cargo y data de toda la cuenta". Sin foliación.
- (26) A.G.A.S. Priorato de Ermitas. Leg. 3896. Paradas. Sin numerar.
- (27) Informe de Fernando de Rosales. 5-7-1785. A.G.A.S. Just. ord. leg. 346. "Autos por la fábrica" fol. 80.
- (28) Idem.
- (29) SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura...* Op. cit. pág. 263.
- (30) A.G.A.S. Just. ord. leg. 346. "Autos por la fábrica" fols. 62-65.
- (31) Nota 27. Fol. 81.
- (32) SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura...* Op. cit. pág. 250.
- (33) A.G.A.S. Just. Ord. leg. 346. "Autos por la fábrica" fols. 86-88.
- (34) Idem. Fol. 89 vto.
- (35) Idem. Fol. 88.
- (36) FALCON MARQUEZ, Teodoro. "Arquitectura en la Baja Andalucía" en *Historia del Arte en Andalucía. El Barroco. Arquitectura y urbanismo*. Sevilla, 1990.

- (37) Informe de Antonio de Figueroa. 28-9-1788. A.G.A.S. Just. ord. leg. 346. "Autos por la fábrica" fol. 133.
- (38) Idem (fol. 133 vto.).
- (39) Idem (fol. 134).
- (40) Idem (fol. 136).
- (41) A.G.A.S. Just. ord. leg. 346. Legajo sin título ni foliación donde se reflejan la cuentas de toda la obra.
- (42) Idem.
- (43) SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura...* Op. cit. pág. 263.
- (44) MORALES, Alfredo y otros. *Guía artística...* Op. cit. pág. 29.
- (45) FRATI, Tiziana. *La obra pictórica completa de EL GRECO*. Barcelona, 1982, pág. 94.
- (46) FALCON MARQUEZ, Teodoro. *Pedro de...* Op. cit. pág. 30.
- (47) Vid. nota 37.
- (48) REMIREZ MUNETA, Jesús. *San Eutropio*. Op. cit. pág. 119.
- (49) REMIREZ MUNETA, Jesús. *Las antiguas...* Op. cit. pág. 42.
- (50) Idem (pág. 40).
- (51) Estatuto 9 de las Reglas de la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Villa de Paradas, aprobadas por el Real Consejo de Castilla el 24 de noviembre de 1792. A.G.A.S. Hermandades. leg. 157.

APENDICE DOCUMENTAL Y PLANOS

Documento nº 1

Paradas, 8 de febrero de 1787
Carta de pago de la labranza de la portada de la parroquia.

Archivo General del Arzobispado de Sevilla.
Justicia, ordinarios. Legajo 346.

"Diyo yo Juan Muños veº de la Villa de Moron y residente en esta Villa y maestro de cantero que recivi de Sr. Dn. Luis Gonzales Lucenilla administrador de la obra de paradas tres mil doscientos cincuenta y quatro rs. y veinte y ocho ms. vn. por el trabajo de la labranza de la portada como consta averlos recibido el día 7 de diciembre de 86= 5 de enero= 2 de febrero y 8 del mismo del Año de la fecha. Paradas y Febrero -8- de- 1787"

Documento nº 2

Sevilla, 3 de septiembre de 1783
Solicitud para ampliar la iglesia parroquial de San Eutropio de Paradas.

Archivo General del Arzobispado de Sevilla.
Justicia, ordinarios, legajo 346 "Autos por la Fabrica. Paradas, año 1783", fol. 1

"Manuel de Perea Diaz en nombre de la fabrica de la Iglesia Parroquial de la Villa de Paradas como mas haya lugar parezco ante V.S. y digo que dicha Iglesia se halla sumamente estrecha respecto de su vecindario, que llega aora a el numero de mil vecinos por cuiu razon, no pueden concurrir todos a las Oras y Oficios Divinos, y en especial en el Sto. tiempo de Quaresma a oir la esplicacion de la

Doctrina Christiana, Predicacion del Sto. Ebanjelio, y demas Seremonias Sagradas que en dicha Iglesia se hasen en el referido tiempo, a que se agrega, el que con motivo de la espresada estrechez y muchedumbre de gentes se experimenta un desasosiego, e irreberencias que no pueden ebitarse por mas remedio que se quiera poner en ello, por ser la unica Iglesia que hay en dicho pueblo, llegando a tal extremo que con motivo de quedarse fuera muchas gentes en las puertas sin poder entrar, especialmente por los dias festivos impiden el que lo hagan, especialmente los ministros y Clero de la misma Iglesia que se compone de mas de treinta eclesiasticos y nueve ministros; En cuia atencion es visto la necesidad que hay de que se amplie el templo en lo que vaste a la comodidad de sus fieles, clero y demas ministros para que puedan celebrar los Divinos Oficios ...siendo, de no poca consideracion la deformidad que padece la Iglesia pues esta se compone de quatro naves, y siendo una de ellas la del presbiterio y coro es visto quedan una a un costado y dos a otro, por lo que es indispensable el que su estencion se haga por el lado de la Epistola que es el que carece de igualdad con el otro; y para que se reconosca el modo y forma de su construccion y costo a que todo ello ascendera suplico a V.S. se sirva mandar que el Maestro Mayor... declare el modo y forma de su ampliacion."

Documento nº 3

Sevilla, 9 de febrero de 1784
Autorización del Cabildo Catedral para ampliar la parroquia.

Archivo de la Catedral de Sevilla
Libro de la Diputación de Negocios 1781-1799,
fol. 47.

"Esta Diputación de Negocios hace presente a V.S.S. haverse principiado autos ante el Sr. Provisor a pedimiento de la Fabrica de la iglesia Parroquial de la Villa de Paradas, pretendiendo extencion, y que se ampliase la Iglesia de ella por ser summamente estrecha, y no poder asistir en ella los días festivos todos los fieles, a costa de los efectos decimales, de cuyo pedimiento dado traslado a V.S.S. se tomaron los autos, y por ellos resulta haverse visitado por el Maestro Mayor de V.S.S.

Josef Albares, quien expone ser precisa dicha ampliacion, por componerse el vecindario de ella segun sus padrones de mas de 2800 personas y en la Igl.^a no caben ni aun la mitad, quedandose los demas fuera de ella, como todo resulta del plan que ha formado el referido Maestro Mayor, que se halla en los autos, en donde se expresa el modo y sitio por donde se ha de hacerze la referida extencion a menos costa, que segun dicha visita ascendera el costo de ella a 780700 rs. de vn. ; y en atencion a ser precisa dicha obra, y que dicha fabrica no tiene fondos para executarla, pues sus rentas apenas alcanzan a sus precisas obligaciones: es dictamen de esta Diputacion se execute la referida obra a costa de los efectos decimales secuestrandose para ello la quarta parte de pan y maravedises que segun quinquenio asciende a 862 fanegas de zebada, 10725 de trigo y en maravedises 230 rs.

Todo lo qual V.S.S. resolvera lo que sea mas de su superior agrado=

En 9 de Febrero de 1784: aprovo el Cavildo esta relacion como viene."

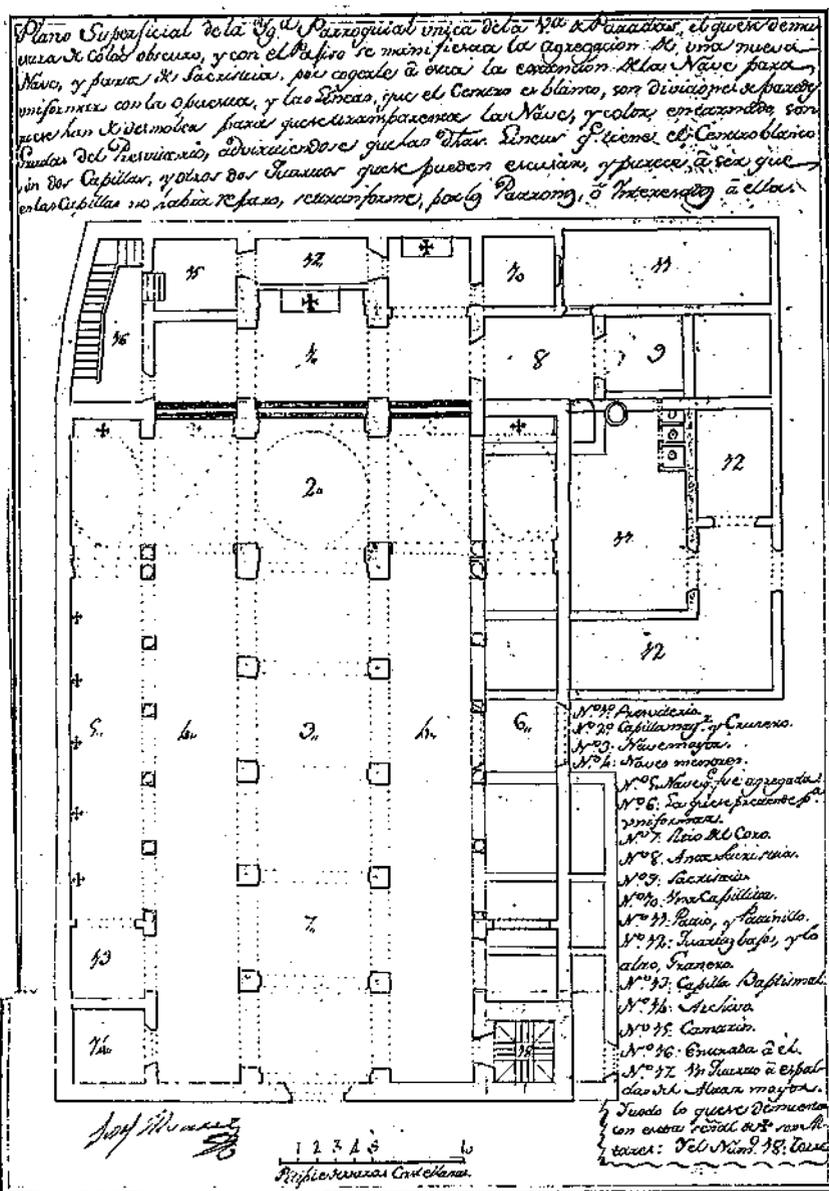
Plano nº 1

"Plano Superficial de la Yg^a Parroquial de la V^a de Paradas"

José Alvarez. 17 de Octubre de 1783.

Explicación en el margen superior: "Plano Superficial de la Yg^a Parroquial unica de la V^a de Paradas el que se demuestra de color obscuro, y con el pajiso se manifiesta la agregación de una nueva Nave, y parte de Sacristia, por cogerle a esta la extencion de la Nave para uniformar con la opuesta, y las líneas, que el centro es blanco, son divisiones de paredes que se han de demoler para que se transparente la Nave, y color encamado, son Gradas del Presviterio, advirttiendose que las otras Lineas q^a tiene el centro blanco son dos Capillas, y otros dos Quartos que se pueden escusar, y parece a ser que en las Capillas no habrá reparo, se transforme, por los Patronos, o interesados a ella."

Continúa la explicación en el angulo inferior derecho: "Nº 1: Presviterio. Nº 2: Capilla may' y Cruzero. Nº 3: Nave mayor. Nº 4: Naves menores. Nº5: Nave q^a fue agregada. Nº 6: La que se prettende p^a uniformar. Nº 7: Sitio del Coro. Nº 8: Ante Sacristia. Nº 9: Sacristia. Nº 10: Una Capilla. Nº



Plano nº 1

11: Patio y Patinillo. N.º 12: Quartos bajos, y lo alto, Granero. N.º 13: Capilla Baptismal. N.º 14: Archivo. N.º 15: Camarín. N.º 16: Entrada a él. N.º 17: Un Quarto a espaldas del Altar mayor. Y todo lo que se demuestra con esta señal ☒ son Altares: Y el Num.º 18: Torre."

En el ángulo inferior izquierdo está la firma: "Josef Alvarez". En el centro de la parte inferior: "Pitipie de varas castellanas".

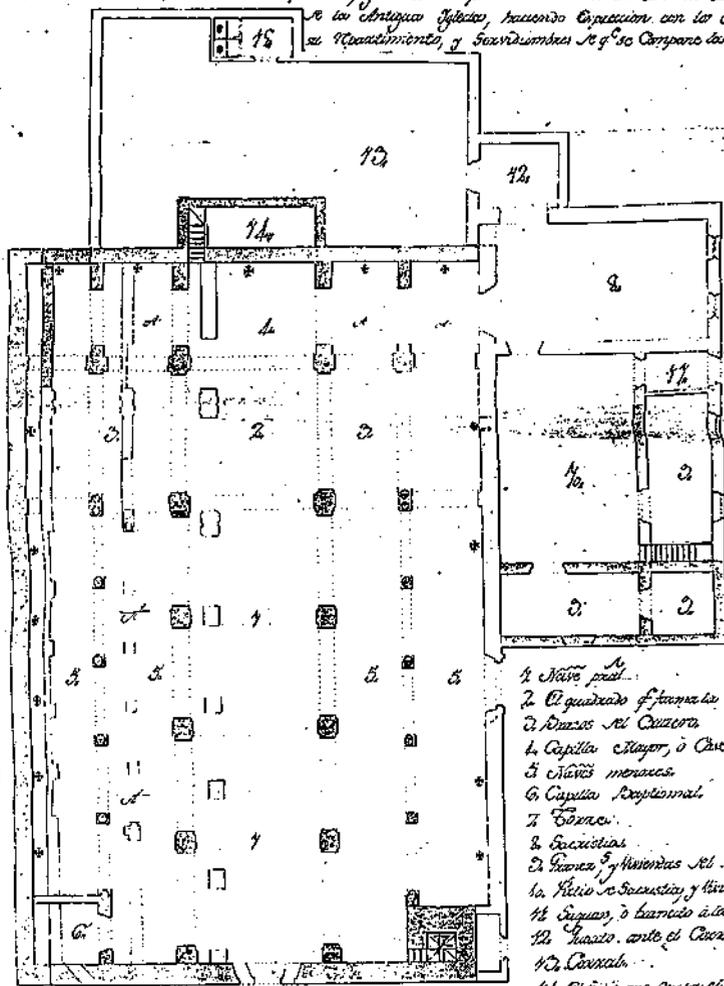
Papel. 351 x 249 mm.
 Archivo General del Arzobispado de Sevilla.
 Justicia, Ordinarios, 346.
 "Autos por (la ampliación de) la fábrica", fol. 7.

Plano nº 2

"Plano de la Yglesia Parroquia de la Villa de Paradados"
 Fernando de Rosales. 5 de Julio de 1785.

Explicación en el margen superior: "Plano de la Yglesia Parroquia de la Villa de Paradados, color obscuro las Paredes, y Muros (q)ª pueden subsistir, El Paxizo las obras que se hayan egecutadas segun lo proyectado en las ante (ri)ores visitas, El Azul las que restan que egecutar juntam.ª con los intercolumnios de la Nave del Ebang.ª, retranqueo del cavesero que se señala con la letra f; El Encarnado las nuevam.ª. proyectadas por la nesecidad (...) ssi de reformar sus muros, como demas capacidad; y los Muros que se señalan solam.ª. con sus Lineas, son los de la Antigua Yglesia,

Plano de la Iglesia Parroquial de la Villa de Azudá, con sus Capillas, y Naves
 y púlpitos, y sacristías, el Pórtico las Obras que se paxan Capataces segun lo practicado en las anti-
 gas Naves, el sitio las que están que Capataces juntan con los Intercolumnios de la Nave del Claustro
 Parroquial de Casares que se señala con la letra C. f.; El Corral de las viviendas que se señalan
 con la letra H. y sus viviendas, como otras Capataces, y los Naves que se señalan con sus letras con los
 de los antiguos edificios, haciendo Capataces con los Números de
 su Plantamiento, y sus viviendas de q. se componen de Naves de



- 1 Nave principal.
- 2 El cuadrado q. forma la Nave principal.
- 3 Naves del Crucero.
- 4 Capilla Mayor, o Crucero.
- 5 Naves menores.
- 6 Capilla Baptismal.
- 7 Crucero.
- 8 Sacristía.
- 9 Viviendas del P.º Cura.
- 10 Sitio de Sacristía y viviendas ante dhas.
- 11 Saguan, o tránsito a la Calle.
- 12 Cuarto ante el Corral.
- 13 Corral.
- 14 El sitio que ocupa el Camarin.
- 15 Lugares comunes.

haciendo expección con los Números de su repartimiento, y servidumbres de q. se compone la referida Yg.ª.

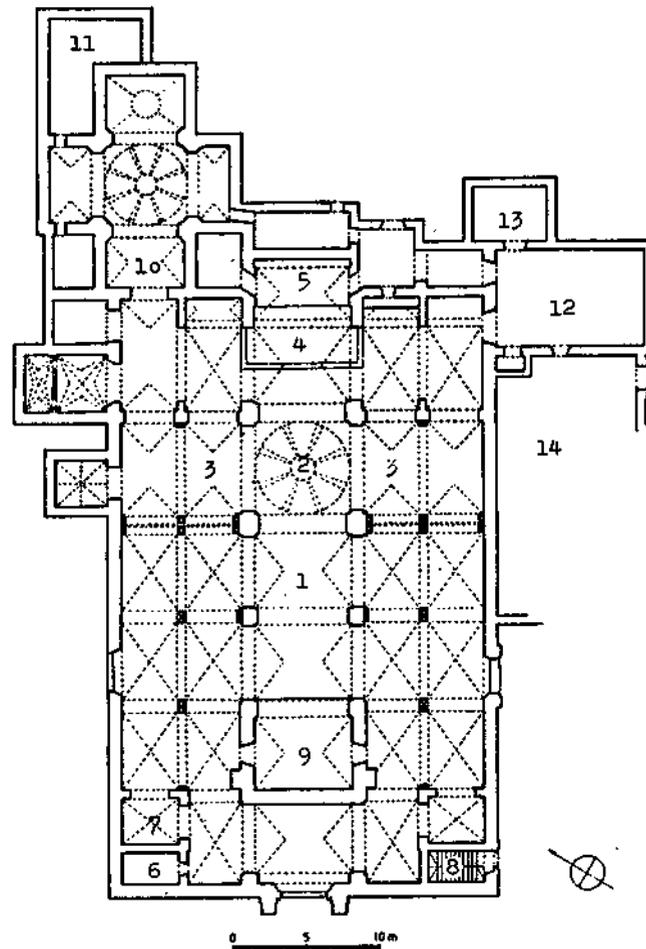
Continúa la explicación en el ángulo inferior derecho: "1. Nave pral. 2. El quadrado q. forma la media naranja. 3. Brazos del Cruzero. 4. Capilla Mayor o civesero. 5. Naves menores. 6. Capilla Baptismal. 7. Torre. 8. Sacristia. 9. Graner., y viviendas del P.º Cura. 10. Patio de Sacristia, y viviendas ante dhas. 11. Saguan, o tránsito a la Calle. 12. Quarto ante el Corral. 13. Corral. 14. El sitio que ocupa el camarín. 15. Lugares comunes. H con esta señal se demuestran los Altares.

Bajo el lugar ocupado en el plano por la torre, la firma: "fernando de Rosales". En el centro del plano, parte inferior: "Pitipie de varas castellanas".

Papel 438 x 297 mm.
 Archivo General del Arzobispado de Sevilla.
 Justicia, Ordinarios, 346.
 "Autos por la Fabrica. Paradas año de 1783". Fol. 79.

Plano nº 2

Plano nº 3
Planta actual del templo
(Inventario del patrimonio artístico de España. Sevilla y su provincia)



PARADAS: Iglesia de San Eutropio.

- | | |
|------------------------|---------------------------|
| 1.- Nave mayor | 8.- Torre |
| 2.- Sitio de la cúpula | 9.- Coro |
| 3.- Brazos del crucero | 10.- Capilla del Sagrario |
| 4.- Presbiterio | 11.- Museo |
| 5.- Altar mayor | 12.- Sacristía |
| 6.- Antiguo archivo | 13.- Despacho del párroco |
| 7.- Capilla bautismal | 14.- Casa parroquial |

DATOS PARA EL ESTUDIO DE LA POLICROMIA EN FACHADAS. EL CADIZ BARROCO

Juan ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ
Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ

Recogemos en este trabajo, en parte, la ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cádiz, en la que abordamos el tema de la policromía de exteriores en la arquitectura barroca gaditana (1). El ánimo que nos guió fue el hecho de dar a conocer el resultado de las investigaciones que durante años venimos realizando en torno a la arquitectura gaditana, y especialmente ante la situación planteada en las intervenciones de los últimos años. En ellas se suele ignorar el tratamiento original de las superficies, y lo que es más grave, se anula toda huella de sus vestigios, que en la mayoría de los casos han permanecido solamente ocultos bajo repintes hasta nuestros días.

Como somos seres culturales, ni aún pretendiéndolo podríamos separarnos de todo ese cúmulo de fenómenos tangibles y no tangibles que conforman nuestra forma de ver el mundo, nuestra forma de desenvolvernos en él. Dentro de ese amplio mundo que constituye la cultura, el patrimonio arquitectónico ocupa una parcela importante de su componente material. Aquí podemos tener un primer punto de fricción con un valor intrínseco a la arquitectura, su necesaria funcionalidad. ¿Son incompatibles uno y otro? ¿Es posible conjugar la funcionalidad con el carácter de testimonio cultural de un edificio? Estas son las preguntas a las que intentamos dar respuesta.

Si consideramos a la ciudad como un ente vivo y lógicamente, en continua transformación, no hay ciudad, por decadente que esté, en la que se haya paralizado su proceso vital. Pero hemos de reconocer que a lo largo de la historia esos procesos de transformación no han provocado por lo general el traumatismo que puede producir una actuación contem-

poránea, escudada en los avances técnicos. Si hay una ciudad que puede servir como paradigma de esa vitalidad inherente a la arquitectura, esa es Cádiz. Sus condicionamientos geográficos y su cinturón militar han obligado a renovarse continuamente sobre sí misma, así muchas casas que aparentemente son el siglo XVIII son en realidad del XVII reformadas, y casas de apariencia típicamente decimonónica están rematadas por torres barrocas del siglo XVIII. Pero las limitaciones técnicas y económicas llevaron a que estas renovaciones no borrarán totalmente el lenguaje propio de los edificios de épocas anteriores.

En esa situación, con escasas intervenciones contemporáneas, ha llegado el casco histórico de Cádiz a nuestros días. Sin embargo estamos en un momento en el que se proyectan y se están realizando múltiples intervenciones encaminadas a su recuperación, y parece oportuno hacer una reflexión sobre cuáles son los elementos que han contribuido de forma más importante a conferir una determinada fisonomía a la ciudad. Para establecerlo e intentar perfilar unos criterios de actuación, creemos necesario que se lleve a cabo un trabajo interdisciplinar de historiadores, arquitectos y restauradores, actualmente poco definido.

El color de la arquitectura gaditana es sin duda uno de los elementos que contribuyen a conferirle una determinada fisonomía, pero, por otro lado, referimos a él en singular es insuficiente. En realidad hay que hablar de los colores que la ciudad va amalgamando en su entidad a lo largo de los siglos, ya que no será únicamente el período barroco el que defina su policromía. Hay opiniones que consideran al color como un elemento secundario, y que por tanto es susceptible de ser sometido a

variaciones según los gustos de la época. Aún admitiendo esto nunca podemos olvidar que es un lenguaje y como tal actúa, porque si, por ejemplo, un neoclásico concibe una policromía blanca para una construcción lo hace en función de una mentalidad que le conduce a ello. No siempre el color se puede considerar como un elemento secundario, hay policromías que complementan los elementos arquitectónicos y decorativos de una forma tan estrecha que si las alteramos trastocamos todo el concepto compositivo de la edificación, como ha ocurrido en Cádiz en determinados momentos históricos.

En consecuencia nos planteamos si hay posibilidad de recuperar el color original de la arquitectura gaditana, y llegamos a la conclusión de que, en efecto, es posible si aplicamos un criterio riguroso, pues en gran medida permanece intacta y es recuperable mediante un adecuado proceso de restauración. Nuestro método para abordar el tema ha sido doble. En primer lugar hemos realizado un trabajo de campo, es decir, de localización visual de los restos. Para ello hemos aprovechado la deficiente conservación de muchos edificios que han perdido parcialmente los repintes posteriores, o la circunstancia de que estos repintes estén realizados a base de cal, la cual al perder opacidad con la lluvia permite observar veladamente la superficie original sobre la que ha sido aplicada. Esta toma de datos la hemos registrado con un criterio arqueológico que nos ha llevado a la reconstrucción de muchas decoraciones, siempre a partir de fragmentos suficientemente elocuentes. En segundo lugar hemos acudido a las fuentes documentales con el fin de complementar el trabajo de campo a través de los archivos y de los textos literarios. Contratos, cuentas de fábrica, dibujos y opiniones de

viajeros, suponen siempre un valioso apoyo a la realidad material, aunque en muchos casos la documentación archivística sea parca por centrar su atención en cuestiones estructurales y económicas.

Se ha creado la conciencia de un Cádiz totalmente blanco, y en ello han incidido las referencias literarias, especialmente las decimonónicas. Estas referencias, aunque siempre subjetivas, nos hablan sobre aspectos que en ocasiones pueden resultarnos de interés para nuestros propósitos. Muchos han sido los viajeros románticos que visitaron la ciudad, y en sus testimonios solemos encontrar referencias a su luminosidad y blancura (2). De ello habría que deducir que el color de la arquitectura gaditana fue solamente el blanco, pero, como a continuación veremos, no es así necesariamente. Si reflexionamos sobre la cronología de estos testimonios comprobaremos que todos ellos pertenecen a una época posterior a la virulenta reacción neoclásica ante las manifestaciones barrocas, y prueba de ello son las duras opiniones vertidas sobre la ciudad por Antonio Ponz en su obra (3).

Mientras que hay ciudades cuyo casco histórico es el resultado de las actuaciones de muchas épocas, y se han ido configurando con la aportación de sucesivas etapas artísticas, es el caso de Sevilla, en Cádiz el proceso es más definido. Tras la destrucción del asalto anglo-holandés de 1596 en el que resultó destruido la mayor parte del caserío (4), la expansión urbanística coincide con la económica, que es consecuencia del paulatino traslado de la actividad comercial con América desde Sevilla, fenómeno que alcanzó su esplendor en el siglo XVIII. Por tanto nos encontramos con una ciudad de diseño plenamente barroco, aunque la fuerza de su ar-

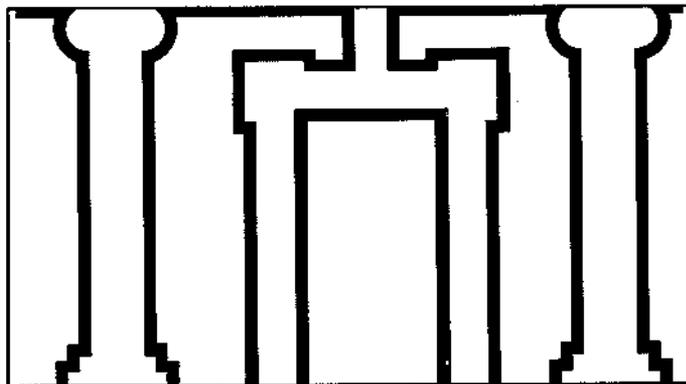
arquitectura neoclásica y decimonónica en general lleven a considerarla en muchas ocasiones como eminentemente neoclásica. En realidad el neoclasicismo se encontró con una ciudad ya configurada que sólo permitía actuaciones puntuales o reformas sobre lo existente. Es por ello que este trabajo lo hemos centrado en el estudio del color de la arquitectura barroca gaditana (5).

En principio encontramos la dificultad de poder establecer una fecha como punto de partida para la utilización de la decoración policroma en la arquitectura gaditana. Un documento ilustrativo al respecto es el contrato para la construcción de la capilla de Jesús Nazareno en el convento de Santa María, obra realizada en 1616 bajo diseño de Alonso de Vandelvira, pocos años después de la destrucción de la ciudad (6). En él se especifica que el acabado interior y exterior se realizaría mediante dos manos de cal

lo que, lógicamente, no se hacía por economía, dado el prestigio de la cofradía y del arquitecto. Por el contrario debemos encontrar ante algo habitual en aquellas fechas, que coinciden con las últimas manifestaciones de la tradición renacentista.

Un primer dato sobre el uso de la policromía lo podemos encontrar en el primitivo tratamiento de superficie de la torre de la iglesia conventual de la Merced, construcción protobarroca que podemos situar en los años centrales del siglo XVII. En ella, bajo los sucesivos repintes, se puede apreciar la utili-

zación de una tonalidad roja de fondo, que sirve de resalte a los elementos arquitectónicos que articulan los paramentos. El mismo recurso lo encontramos ya de forma generalizada en los edificios civiles de fines del siglo XVII y principios del XVIII, aplicado a la habitual galería apilastrada que los remata. Junto a estos fondos monocromos podemos documentar en fechas similares imitaciones de elementos constructivos como son la sillería y el ladrillo agramilado. Ejemplos de ello son las torres-miradores de la casa-palacio de la



Decoración en el tercer cuerpo de la finca n. 2 de la Calle Columela.

calle Beato Diego núm. 1 duplicado y la fachada y patio de la Casa del Almirante (7). En la fachada de la capilla del caminito, construida a inicios del siglo XVIII, se observan restos de imitaciones de ladrillo visto en bandas policromas que recuerdan soluciones de tradición mudéjar. Un ejemplo peculiar y bien fechado en la arquitectura gaditana de fines del siglo XVII es la llamada Casa de las Cadenas, en cuya fachada pudimos observar durante la última restauración restos de una decoración a base de ladrillos imitados, y en cuya torre aún se conserva una

inscripción pintada que recorre el friso (8).

Estos primeros datos nos permiten establecer unas características que van a ser constantes en la utilización del color en la arquitectura barroca gaditana. Siempre se va a jugar con dos colores base, el blanco y el rojo, mientras que otros colores como los ocres, amarillos y negros, también aparecen o se irán incorporando a lo largo del siglo XVIII. Respecto a la técnica se utilizará el teñido para el resalte de materiales y el fresco para la pintura (9). Un testimonio interesante es el que nos informa el método seguido por el maestro mayor del Arzobispado de Sevilla para la realización de estas decoraciones, sobre un enlucido de cal y arena se trazan los dibujos, a los que después se aplica una lechada de cal teñida con los colores deseados, que se logran a base de almagra, polvo de ladrillo y humo de pez (10).

Una vez definidos los indicios que hemos podido documentar sobre la utilización de policromía en fachadas durante el siglo XVII, tenemos que adentrarnos en el siglo XVIII que es el momento de plenitud en la utilización de estos recursos. Aunque la decoración polícroma abarca a todo tipo de manifestación arquitectónica es a través de la arquitectura civil como mejor podemos acercarnos a su estudio, por cuanto es en ella donde se utilizan unos esquemas más definidos. En consecuencia resulta necesario recordar cuál es el esquema orgánico y los materiales constructivos presentes en la casa burguesa gaditana de este momento.

Abordando sólo aquellos detalles imprescindibles para nuestro estudio, hemos de tener en cuenta que estos edificios suelen resolverse mediante tres cuerpos que engloban cuatro plantas, organizados en torno a un patio principal y rematados por una torre-

mirador. Cada uno de los cuerpos recibe un tratamiento que establece una jerarquía plástica en función del papel desempeñado. El primer cuerpo, que engloba las dos primeras plantas, se suele construir a base de sillería de piedra ostionera, y va centrado por la portada que es el elemento más destacado del conjunto, a veces realizada en piedra más fina o mármol. Sobre él dispone el cuerpo principal, resuelto a gran escala pues sólo engloba una planta destinada a la vivienda del propietario. El tercer cuerpo es de menor escala y conserva a veces la decoración apilastrada tan frecuente en el siglo anterior. Al llevar cubierta plana se disponen pretilos que suelen ser excusa para situar elementos decorativos a base de muretes mixtilíneos. La torre-mirador puede complementar en algunos casos el conjunto al hacer línea con la fachada (11).

Las técnicas utilizadas para la pintura continúan siendo las mismas del siglo anterior, si bien ahora se puede documentar también la utilización de elementos cerámicos que complementan la decoración pintada. La pintura se emplea para el resalte de materiales o su imitación, la simulación de elementos arquitectónicos o la realización de motivos decorativos diversos. El uso de la cerámica, que puede ser con ladrillo visto tallado o elementos vidriados, tiene siempre un carácter puntual como veremos más adelante.

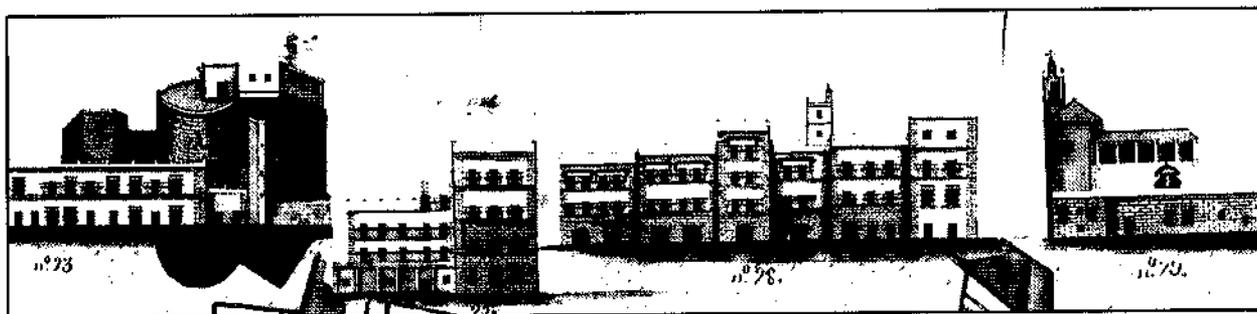
Centrándonos en la pintura, se utiliza el resalte de materiales, en especial de la piedra ostionera, empleada normalmente en el primer cuerpo y ángulos de los edificios. Lógicamente cuando se labra una sillería no es para ocultarla, es un material noble al que se trata siempre de resaltar, pero la piedra ostionera tiene el defecto de su porosidad, que la hace deleznable a pesar de su dureza, y dificulta una labra perfecta de los sillares.

Para dar mayor firmeza a la superficie se utiliza el teñido en rojo, recurso utilizado también en piedra de grano más fino, la arenisca, como en el caso de las portadas de la parroquia de San Lorenzo (12). Para solucionar el problema que ocasiona en las juntas la labra imperfecta se les aplica por lo general un mortero de cal con el que se enfoscan, y sobre él, aún fresco, se marca un encintado de líneas paralelas que se dejará en blanco. En muchas ocasiones las juntas se rellenan con pequeños cantos cortados que pueden quedar ocultos por el enfoscado, al que simplemente sirven de base. Otras veces los cantos se van a convertir en elementos integrantes de la decoración, pues sólo se enfosca hasta el nivel de su superficie de forma que éstos quedan vistos. En ocasiones la utilización de cantos como elementos decorativos es más compleja, sirviendo de base a una decoración pintada en torno a ellos, que en el caso de la finca núm. 1 de la calle Pasquín ha llevado a la creación de un original trenzado. A veces, para conseguir un efecto policromo más llamativo, se sustituyen los cantos cortados por pasta de vidrio, buscando un brillo similar al de la cerámica vidriada (13).

Cuando el material constructivo no es sillería y se desea ennoblecer su superficie se realiza una imitación pintada que sigue la técnica del fresco. Estas imitaciones, que en ocasiones aparecen en el primer cuerpo, son más frecuentes en los ángulos, lo que puede ser aprovechado para romper la monotonía del despiece simple de sillares y simular varios tipos de engatillados. Hay casos en los que la imitación de sillares llega a cubrir toda la superficie de la fachada como se puede apreciar en la finca núm. 3 de la calle Hospital de Mujeres, en cuyas fachadas se simula un almohadillado en tonos ocres (*).

Otra aplicación de la policromía es la de imitar o resaltar elementos arquitectónicos sobre un fondo blanco, que en el esquema de la arquitectura civil que hemos expuesto suelen situarse en los cuerpos superiores y torresmiradores. El cuerpo principal suele ser el más sobrio en este tipo de decoración. Lo que en principio parece una contradicción viene justificado por el uso de otros elementos decorativos como los grandes cierros de forja en los vanos laterales, la decoración de yeserías que solía enmarcar al vano central y los amplios tejares de pizarra que resguardaban todos los vanos (14). Por ello el tercer cuerpo, libre de cierros y tejares, es un lugar más adecuado para las decoraciones pintadas. Estas aparecen generalmente en rojo, aunque en ocasiones puede ser ocre o llevar otros colores complementarios como el amarillo o negro. Enmarcan vanos o imitan apilastrados que evocan con esquemas geométricos formas típicas de la arquitectura de fines del siglo XVII y principios del XVIII. Como ejemplos de la utilización de ambos tipos nos pueden servir la Casa de las Cuatro Torres o la finca núm. 2 dpdo. de la calle Columela. También en la arquitectura religiosa encontramos estas decoraciones, siendo el caso más destacado el de la parroquia de San Lorenzo, cuyos vanos laterales presentan una molduración pintada en tonos ocre y negro semejante a la que diseña, en realce, Alonso Gómez de Sandoval en 1752 para el claustro de la Merced de Córdoba, pero en nuestro caso veinte años antes (15)(*).

Por último las decoraciones pintadas no sólo se utilizan en la imitación de materiales o de elementos arquitectónicos, sino que pueden aparecer en forma de diversos motivos decorativos repartidos por la superficie, principalmente centrados en los frisos y



Vista parcial del Frente del Sur (desde el Castillo de Guardiamarinas hasta Santa María), en la segunda mitad del siglo XVIII.

muretes mixtilíneos de pretilos, aunque también los encontramos enmarcando vanos o azulejos con los rótulos de las calles o la numeración de las fincas. El geometrismo comentado llega en estos casos a sus manifestaciones más complejas, logradas muchas veces a base de lacerías. En ocasiones se diseñan motivos policromos de desarrollo circular que sirven para animar grandes superficies lisas, es el caso de la estrella que aparece en el muro medianero de la finca núm. 11 de la calle Rosario (*), y sobre todo de la singular fachada de la finca núm. 59 de la calle Sacramento, en la que el cuerpo principal flanquea sus tres vanos por dos grandes rosetones de motivos geométricos realizados a base de rojos, negros y amarillos, en torno a sendos medallones, de los que sólo se conserva uno con el anagrama de la Virgen María (16) (*).

La cerámica, como ya indicamos, también es utilizada para incidir en la intención policroma de la arquitectura barroca gaditana. Por lo general no ocupa grandes superficies, salvo en chapiteles y cúpulas de iglesias. Cuando se trata de ladrillo tallado se emplea en cornisas menores y molduras, y cuando es cerámica vidriada puede ir como zócalo sobre

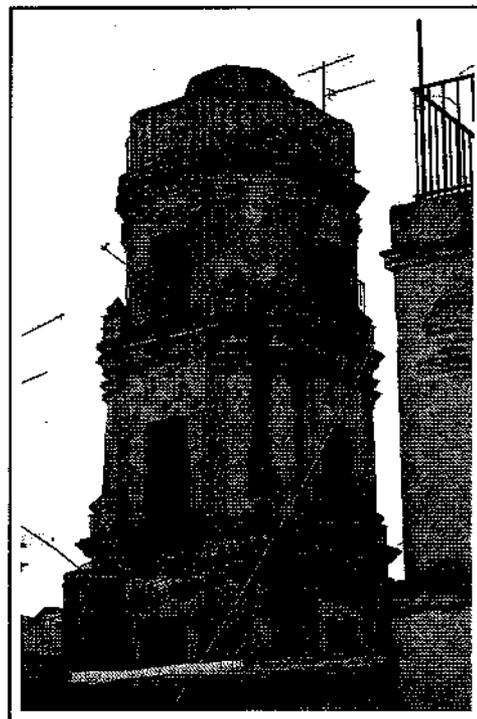
las cornisas, en las propias cornisas, en los frisos de los pináculos o aplicada de forma aislada sobre la superficie de los muros, pero su utilización más significativa es como remate sobre pináculos y muretes mixtilíneos. La introducción de estos elementos cerámicos en las composiciones decorativas de las fachadas supone un enriquecimiento cromático, pues a los colores de las pinturas se sumarán los propios de estas producciones. Por sus características estos elementos han llegado muy mermados hasta nosotros, especialmente los remates, cuyo volumen es consustancial a la concepción de los coronamientos de las edificaciones.

Como muestra podemos analizar el caso de la finca núm. 2 de la calle Torre, que aunque muy modificado conserva parte de los elementos usuales, lo que nos ha permitido su reconstrucción en dibujo (*). El antepecho se articula mediante muretes de forma rectangular rematados por un friso que está delimitado por un filete cerámico y cornisa del mismo material, éste lleva a su vez unos resaltes que coinciden con remates vidriados en la zona superior y pinjantes de ladrillo visto en la inferior. En él se alojan piezas vidriadas sevillanas y holandesas, en una ar-

mónica conjunción de recursos policromos diferentes. Aunque la procedencia de la cerámica suele ser mayoritariamente trianera, casos como el analizado nos han permitido conocer el uso en exteriores de piezas holandesas, cuya utilización en Cádiz es habitual en alicatados de interiores desde mediados del siglo anterior (17). Parece que el carácter exótico de estas últimas piezas hace que se les haya reservado un lugar preeminente en la composición.

Resumen de todos los recursos decorativos de la arquitectura barroca gaditana son las peculiares torres-miradores que suelen rematar los edificios civiles. Son estructuras que, integrándose o no en el esquema general, tienen una entidad propia y acumulan sobre su superficie la decoración más densa. Por otra parte el hecho de que muchas de ellas no sean visibles desde las calles las ha preservado de las reformas acaecidas con los cambios de gusto. Dentro de la variada tipología destaca por su originalidad tanto estructural como decorativa la torre situada en la finca núm. 13 de la calle José del Toro, donde se aprecia de forma más evidente la conjunción de elementos arquitectónicos, pintura y cerámica (18).

Tras el análisis del tratamiento de policromías en fachadas, basado fundamentalmente en un trabajo de campo, podemos encontrar un interesante apoyo documental en el lienzo votivo conservado en el Ayuntamiento, que conmemora el milagro de la Virgen del Rosario durante el maremoto de 1755, y en la vista del Frente del Sur realizada durante la segunda mitad del siglo XVIII con motivo de un proyecto de ampliación del suelo urbano (19). En el primer caso se representa toda la zona aledaña al convento de Santo Domingo, y dado el carácter eminentemente descriptivo de la obra aparecen las decoraciones pintadas



Torre-mirador de la finca nº 13 de la calle José del Toro.

y los apliques cerámicos de las fachadas con todo detalle, dándonos una idea global del color de la ciudad dieciochesca imposible de visualizar en la actualidad. El dibujo del Frente del Sur resulta igualmente interesante, pues nuevamente podemos comprobar el uso de la policromía en la arquitectura civil y la religiosa, y otros elementos barrocos que han sido suprimidos posteriormente. También es ilustrativo constatar las variaciones que se pueden dar sobre el esquema compositivo que hemos analizado.

Resulta ahora imprescindible realizar una reflexión sobre el origen y las vinculaciones estéticas de estos recursos decorativos. Tradicionalmente se ha destacado el exotismo de

la arquitectura gaditana, sin embargo nosotros creemos interesante hacer hincapié en las evidentes conexiones estéticas con la arquitectura del resto de Andalucía (20). Si, en efecto, el esquema compositivo de la casa gaditana es peculiar por unas imposiciones geográficas y sociales al ser la ciudad el único núcleo eminentemente burgués de la región durante esta etapa, no ocurre lo mismo con su filiación estética. Sin pretender extendernos en exceso, parece evidente una vinculación de la arquitectura gaditana con la de los principales centros artísticos de la región, y hacemos la referencia en plural pues tenemos constancia documental de la presencia en Cádiz de maestros alarifes procedentes de las zonas sevillana y granadina.

Centrándonos en los elementos decorativos de las fachadas, existen conexiones con otros ejemplos de diversas poblaciones andaluzas, pero sobre todo hay un claro paralelismo con la estética vigente en los grandes núcleos rurales del valle del Guadalquivir y Andalucía central, zonas que al igual que Cádiz vivieron un momento de auge económico durante el siglo XVIII. Al analizar los elementos de la arquitectura gaditana vemos cómo esas pinturas que evocan estructuras geométricas o arquitectónicas planas no responden a una simplificación, sino que tienen sus paralelos en los elementos arquitectónicos de resalte. Esta tendencia al planismo es típica de la estética que Bonet Correa denomina Barroco-placa, que se extiende por toda Andalucía y tiene uno de sus puntos de irradiación más importantes en Córdoba (21). Todos estos datos parecen apuntar hacia la evidencia de que en Andalucía, tras el predominio del llamado barroco salomónico en el último tercio del siglo XVII, se implantará desde comienzos del XVIII una nueva ten-

dencia basada en el uso de motivos geométricos y del estípite como soporte, de la que Cádiz será un importante centro receptor y difusor (22). Esta tendencia al geometrismo conecta muy bien con el uso de las decoraciones de lacerías, de las que encontramos claros paralelos en otras manifestaciones como la yesería y carpintería. La pervivencia del mudéjarismo en el arte español es evidente, y su utilización en la madera es general en Andalucía y fue reavivada tras la edición de la obra de Diego López de Arenas.

Se evidencia por todo lo expuesto que nosotros encontramos ante una policromía concebida como valor secundario. De su importancia en la organización formal de los edificios nos hablan los restos que a simple vista podemos observar, los resaltes de materiales, los elementos arquitectónicos fingidos, los elementos decorativos de frisos, pretilas, torres..., etc., tienen una función tan activa que, si los eliminamos, muchas superficies concebidas en su día como elementos vivos se convierten en meros planos muertos.

Hasta entrada nuestro siglo la agresión a estos elementos ha sido moderada, por lo general sólo se ocultaban. De no ser así hoy no tendríamos el variado muestrario que aún pervive en la trama urbana histórica de Cádiz. El problema se plantea ante posibles intervenciones drásticas que ignoren la historia de los edificios. Es por ello por lo que pensamos que cualquier intervención, sea del tipo que sea, conservadora al máximo, medianamente respetuosa con el pasado o eminentemente innovadora, sólo puede ser válida, y en cualquiera de estos casos lo puede ser, si es el resultado de una reflexión compartida que arranque de la base del más profundo conocimiento del edificio y del contexto histórico del cual es resultado.

NOTAS

- (1) Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo. Ponencia titulada "El color en Cádiz". Primeras Jornadas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en Cádiz. El color en la arquitectura. Cádiz, noviembre de 1990.
- (2) Cuevas, Jesús de las. *Cádiz y los viajeros románticos*. Cádiz, 1974; Pettenghi Lachambre, José A. "Cádiz en la bibliografía de viajes" *Diario de Cádiz*, 18 de noviembre de 1990.
- (3) Ponz, Antonio. *Viaje de España*. Madrid, 1947. Pág. XXXVIII.
- (4) Antón Solé, Pablo. "El saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596 y la Casa de Contratación de las Indias de Sevilla". *Archivo Hispalense*, tomo LIV, Sevilla, 1971. Pág. 221.
- (5) Los períodos neoclásico e isabelino son igualmente importantes en la configuración cromática de Cádiz y también han sido objeto de nuestro estudio, cuyos resultados comunicaremos en un trabajo más amplio.
- (6) Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. "El convento de Santa María de Cádiz. Datos sobre su arquitectura". *Atrio*, n. 2, Sevilla, 1990. Págs. 107-118.
- (7) Las pilastras que articulan las torres-miradores y el cuerpo principal del patio de esta construcción llevaban una decoración que imitaba el ladrillo visto, que ha sido suprimida en las torres durante los últimos trabajos de restauración.
- (8) Pemán Pemartín, César. "Arquitectura barroca gaditana: la casa de Don Diego Barrios". *Archivo Español de Arte*, Tomo XXVIII, Madrid, 195. Págs. 129-206. Alonso de la Sierra Fernández, Juan. *Las torres-miradores de Cádiz*. Cádiz, 1984. Págs. 89 y 124-125.
- (9) La técnica del teñido de la sillería es habitual en la arquitectura española, y ha sido localizado por el Doctor Ignacio Gárate en monumentos tan significativos como la iglesia de San Pablo de Valladolid o la Casa del Castril de Granada. Gárate Rojas, Ignacio. "El color de la ciudad: revestimientos y fachadas". *Rehabilitación y ciudad histórica*. Cádiz, 1988. Págs. 403-425.
- (10) Quiles, Fernando. "El caso sevillano: color por dentro y por fuera"; comunicación presentada en las Jornadas de Conservación citadas.
- (11) Solís, Ramón. *El Cádiz de las Cortes*. Barcelona, 1978. Págs. 50-61. Y Alonso de la Sierra Fernández, Juan. *Las torres-miradores...* Cádiz, 1985. Págs. 37-47.
- (12) Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo. "Juan López Algarín, maestro mayor de la iglesia del Señor San Lorenzo de Cádiz". *Gades*, n. 13. Cádiz, 1985. Págs. 265-276.
- (13) Desde hace años ha arraigado la costumbre de descubrir la superficie de la piedra ostionera en un pretendido rescate de la nobleza de un material que fue concebido con el tratamiento que hemos indicado. Ello conduce a una lamentable destrucción cada vez más extendida.
- (14) Aunque se conservan algunos ejemplos significativos, gran parte de estas decoraciones han sucumbido a reformas posteriores, encaminadas principalmente a la colocación de cierros de madera y cristal. Estos elementos se han convertido en uno de los más característicos de la arquitectura tradi-

cional gaditana, aunque en gran número no responden a la concepción inicial de los edificios en los que se sitúan.

- (15) Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo. "Juan López Algarín...". *Gades*, n. 13. Cádiz, 1985. Págs. 265-276.
- (16) Dado el lamentable estado de conservación de estas pinturas resulta muy difícil su observación a simple vista, por lo que las hemos reconstruido en el dibujo adjunto.
- (17) Dos Santos Simoes, J. M. *Carreaux céramiques hollandais au Portugal et en Espagne*. La Haya, 1959. Págs. 99-104.
- (18) Alonso de la Sierra Fernández, Juan. *Las torres-miradores...* Cádiz, 1984.
- (19) Calderón Quijano, J. A. *Cartografía militar y marítima de Cádiz en la Edad Moderna*. Sevilla, 1978.
- (20) Pemán Penartín, César. *El arte en Cádiz*. Madrid, 1930. Sin paginar. Gutiérrez Moreno, Pablo. "La ciudad de Cádiz, notas para su estudio". *Arquitectura*, año X, número 116. Madrid, 1928. Pág. 372.
- (21) Taylor, René. *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978. Bonet Correa, Antonio. *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978. Págs. 120-122.
- (22) Taylor, René. "Santa Prisca en el contexto del barroco", *Santa Prisca restaurada*. México, 1990. Págs. 15-60.
- (*) Ver ilustraciones en color en las páginas centrales.

DOS PLANOS DEL CONVENTO Y HUERTA DE SAN FRANCISCO EN SEVILLA

Víctor SALINAS ALONSO

El motivo de estas notas es el hallazgo de un plano anónimo que encontré hace cinco años en el Archivo Municipal de Sevilla: La gran manzana que incluía las Casas Capitulares, el Convento de San Francisco, el de San Buenaventura y el Hospital de los Terceros, que estaba situada en un lugar crucial de la ciudad.

Esta gran manzana impedía la comunicación norte-sur, como podía observarse en los planos de Olavide (1771) y López de Lerena (1788), antes de la ocupación francesa. A esto se refiere el Decreto de 27 de Abril de 1810, sobre la formación de las plazas públicas, una de ellas en la huerta del suprimido Convento de San Francisco. (1)

Un expediente de 1810-12 (2) trata de un terreno del asentista Simon Mayer, al que se le prohíbe una construcción en la calle Catalanes que iba en perjuicio de la hermosura y decoro del aspecto público, a la entrada de la plaza que se proyectaba. Cayetano Vélez elaboró un informe, acompañado de un plano que fue aprobado por José I en 1810. Este plano delimita: "1 Huerta de S.^a Fran.^{co} q.^o á de ser Plaza, 2 calle Nueva, 3 Yglesia de S.^a Fran.^{co} y 4 Casas Capitulares."

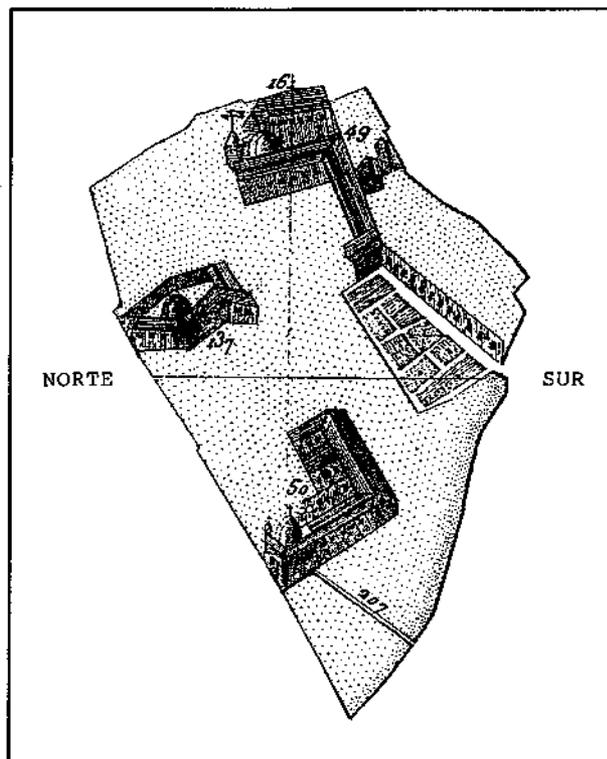
Con escala en varas castellanas. En tinta negra y aguada a color. Mide 210 x 260 mm.

Las superficies de la Huerta e Iglesia son 14.790 varas² y 2.590 varas² respectivamente.

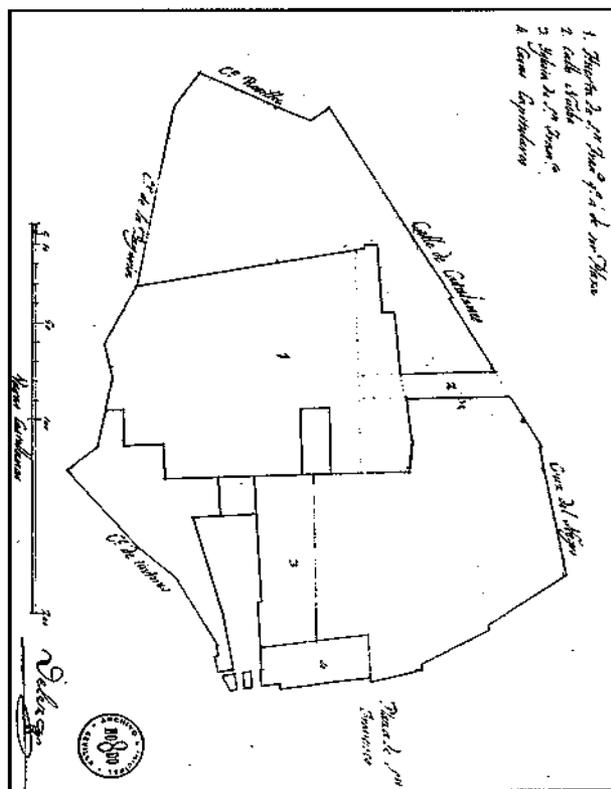
El "Expediente sobre ampliación de las Casas Capitulares"

de 1821-23 (3), incluye en primer lugar el plano anónimo motivo de estas notas. Su leyenda es: "Cróquis aproximado a las dimensiones y pavimentos de las Casas Capitulares y Comventos de S.^a Fran.^{co} y S.^a Buenaventura". Con escala en varas castellanas. En tinta negra y aguada a color sobre papel grueso. Mide 475 x 275 mm.

En él se representan, con algún detalle de interés, las Casas Capitulares, los Conventos y la Huerta. A mi entender, interesan las plantas de la Iglesia y del Claustro Grande;



PLANO DE LOPEZ DE LERENA (1788)
49 Convento de San Francisco. 50 Convento de San Buenaventura. 207 Callejón de San Buenaventura. 137 Hospital de los Terceros. 161 Casas Capitulares.



PLANO DE CAYETANO VELEZ (1810)
 1 Huerta de S.º Fran.º q.º á de ser Plaza. 2 Calle Nueva.
 3 Yglesia de S.º Fran.º. 4 Casas Capitulares.

del que podría asegurar que el número y disposición de las columnas es exacto, pues lo son en el claustro de San Buenaventura. También interesa la construcción que se encuentra en el centro de la manzana, con sus cuatro pilares en pórtico.

Sobreponiéndole el perímetro incluido en el plano del "Proyecto de Paseo y Cloacas para la Nueva Plaza" de 1854, por Balbino Marrón y José de la Coba (4), aparece desproporcionado hacia las calles de Catalanes y de Tintores, por lo que la delimitación

de la Huerta es defectuosa. No obstante ésta debió de extenderse después de arruinarse el Convento, ya que las 32.411 varas² son más del doble de las medidas por Cayetano Vélez.

La explicación del plano es como sigue:
 "Esplicacion del Croquis aproximado á las dimensiones y pavimentos de las Casas Capitulares y combentos de S.º Fran.º y S.º Buenaventura.

| Distribuc.º y pavimentos | Varas cuadradas superficiales |
|--------------------------|-------------------------------|
|--------------------------|-------------------------------|

| | |
|---|-------|
| La parte señalada con el color verde, es el area que ocupan en la actualidad las Oficinas del Exmo. Ayuntam.º que se componen de..... | 1.023 |
|---|-------|

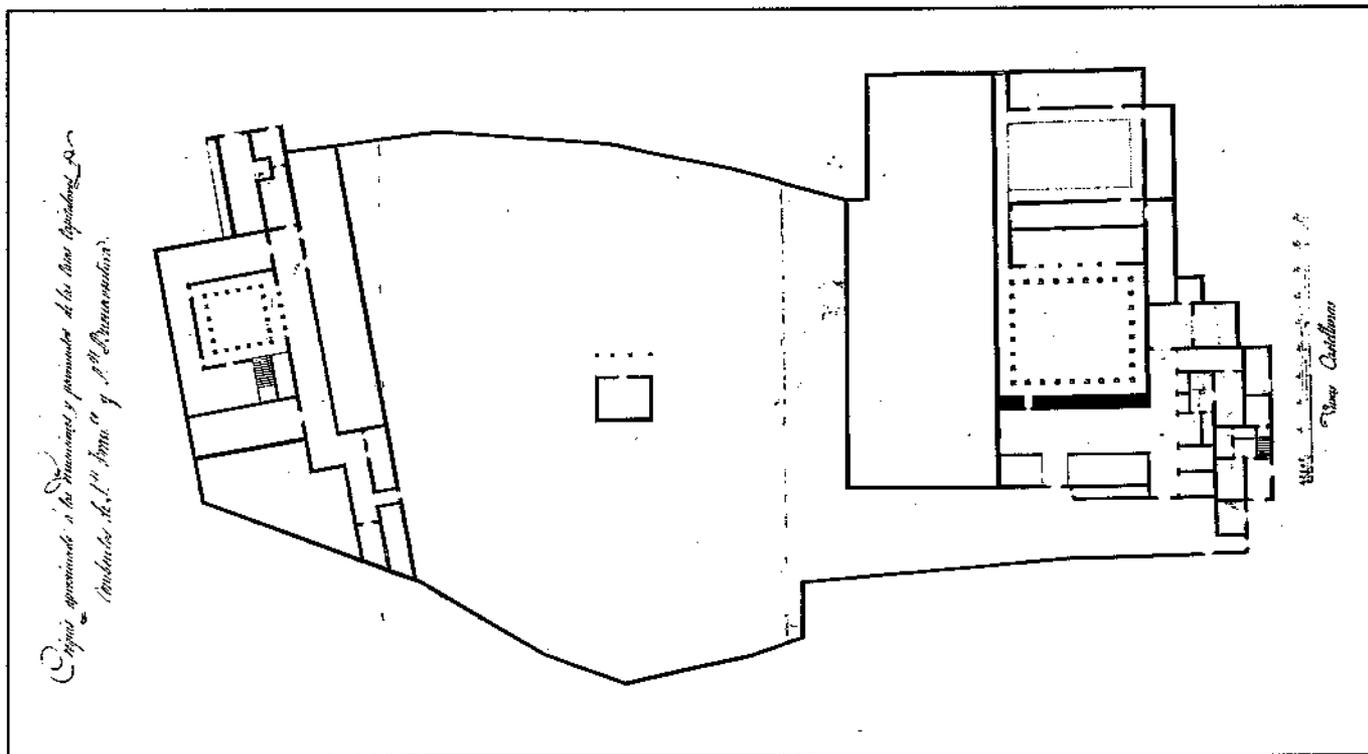
| | |
|---|-------|
| La de color rojo, lo que se élige del comb.º de S.º Fran.º para la ampliacion de éstas y es de..... | 9.459 |
| | 8.436 |

| | |
|---|--------|
| El resto de comb.º que queda á la comunidad | 8.276 |
| La Yglesia del mismo.. | 2.580 |
| El Compáz ó patio de la entrada | 4.026 |
| La Huerta..... | 32.411 |
| Combento de S.º Buenaventura..... | 9.954 |
| | 47.293 |
| | 57.247 |

| | |
|--|--------|
| Total diferencia entre los pavimentos del Ayuntam.º y comunidad de | 47.788 |
|--|--------|

Notas

1ª) El resto de combento que queda á la comunidad, es mas apropiado p.º edificar, segun la distribucion que manifiesta, que el



PLANO ANONIMO.

electo para las Casas Capitulares, pues de las 8436 v.º sup.^{tas} son Patio 3960, y lo restante, parte está cubierto, parte de esto ruinoso y lo demas solo en los muros sin cubrir.

2º) El convento de S.ª Buenaventura excede en pavimento á lo electo p.º el Ayuntamiento en 1518 var.º cuad.º superficiales."

Respecto al plano, la Comisión compuesta por D. Francisco Nicolás de la Barrera y D. Josef Antonio de Agreda, comunica por escrito al Sr. Alcalde 1º Constitucional D. Félix María Hidalgo, en 28 de Junio de 1821, que: "...ha formado el plano qº. adjunto presenta á V.E. para su aprobación."

Posiblemente fue encargado a un maestro de obras.

El asunto del expediente es la necesidad de ampliar las Casas Capitulares. Ya, en el S. XVI, el Corral de los Olmos tuvo que ser abandonado.

El Jefe Político D. Ramón Luis Escobedo devuelve el expediente formado por el Exmo. Ayuntamiento en que propone la extensión de las Casas Capitulares, incluyendo un oficio: "...si tal vez convendrá mas pedir la traslacion de la Comunidad á otro convento tanto para llenar el objeto referido, como para la formacion de una Plaza ó paseo publico en la Huerta que ademas de la comodidad que ofreciera á los habitantes proporcionara un desahogo por esta parte de la Poblacion. Dios gue. á V.S. mº aº, Sevilla 5 de Agosto de 1821. Al Sr. Alcalde

1º Constitucional desta Ciudad."

El "Expediente para la aplicación y destino de los edificios que fueron Monasterios y Conventos" de 1836 (5), incluye copia del Real Decreto de 25 de Enero del mismo año, dado en el Pardo. Es enviada por el Sr. Intendente de la Provincia D. Bernardo de Elizalde al Exmo. Ayuntamiento, donde se comunicó en Cabildo de 12 de Febrero, acordándose formar una Comisión que elaboró un proyecto de informe en el que se destinaba el Convento de "S. Fran.º de Asís.. para formar nuevas Casas Capitulares en lo que ocupa la

Iglesia y compas derribando las que existen para dar mas amplitud á la plaza de Isabel 2ª."

En el "Expediente formado á consecuencia de una circular de la Dirección general de amortización para reclamar varios edificios que fueron conventos" de 1842, figura, en Octubre, el Convento de "S. Fran.º cedido pª plaza." (6)

Con motivo de una orden del Gobierno Eclesiástico del Arzobispado enviada en 25 de Abril de 1843 al Exmo. Ayuntamiento Constitucional, figura "S. Fran.º de Asís, derribado." (7)

NOTAS

- (1) SUAREZGARMENDIA, J.M. *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*. Sevilla, 1986, p. 25.
- (2) *Ibidem*, p. 28.
AHMS. secc. VII, t. 4 JLM "Medidas" doc. 30.
- (3) AHMS. secc. IX, t. 4 C "Casas" doc. 35.
- (4) AAMS. Colección Alfabética, "Plaza de San Fernando".
- (5) AAMS. Colección Alfabética, "Conventos y Exconventos".
- (6) *Ibidem*.
- (7) *Ibidem*. Sobre el Convento de San Francisco Vid. CASTILLO UTRILLA, M.J. *El Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla*. Sevilla, 1988.

JOSE CHAVES

Pintor de Escenas Taurinas

Salvador VILLALBA DIAZ DE MAYORGA

"La mayoría del público, que con tan afanoso entusiasmo acude a presenciar las corridas de toros, ignora seguramente los orígenes de la fiesta; y, sobre todo, las evoluciones por las que ha pasado para llegar a la forma actual". (1)

La historia del espectáculo taurino en nuestro país, ha sido recreada por un buen número de escritores que han abordado el tema desde muy distintos puntos de vista. Sin embargo, para obtener una visión totalizadora del fenómeno, debemos completar los textos con documentos gráficos que, antes del perfeccionamiento de la fotografía, estaban representados por la obra de bastantes pintores. Estos, a raíz del interés mostrado por Goya hacia lo taurino (2), abordaron la pintura de toros de forma esporádica, cíclica o con un alto grado de especialización; llegando a ocupar una peculiar parcela dentro de los movimientos romántico, costumbrista y realista que se fueron imponiendo en España a lo largo del siglo XIX.

Por esa época, la fiesta de toros se había convertido en una auténtica "Pasión Nacional", alcanzando dimensiones que desbordaban nuestras fronteras. La polémica, entre los que pensaban que se trataba de un espectáculo bárbaro, y los que la consideraban como una manifestación de cultura popular, estaba servida. De cualquier forma, lo cierto es que hubo una enorme demanda de obras relacionadas con lo taurino, tanto por parte de una clientela foránea (el torero era una figura popular que aparecía repetidamente en los relatos de los viajeros), como por aficionados a "La Fiesta", oriundos del país cuya superfi-

cie se asemeja, inevitablemente, a una piel de toro extendida.

En el ámbito de la pintura sevillana, recrearon este tema en su quehacer artistas de la talla de los Cabral Bejarano, los Bécquer, Rodríguez de Guzmán, Jiménez Aranda, Villegas o García Ramos; pero fue un pintor nacido el año 1839 (3), en la calle ancha de San Vicente, el que "con más entusiasmo y vocación" (4) se dedicó, en su ciudad natal, al estudio y plasmación del fenómeno taurino y de todo cuanto le rodeaba. Nos estamos refiriendo al artista sevillano José Chaves Ortiz (5).

Sus primeras enseñanzas en el terreno artístico, las recibió en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, de la que era director Antonio Cabral Bejarano, y en la que fue discípulo de Eduardo Cano y Manuel Barrón, entre otros. Desde los quince años consiguió figurar, con varios de sus trabajos, en las exposiciones que se celebraban en el edificio del Museo Hispalense, hacia la década de los 50 de la pasada centuria. Participó activamente en el ambiente artístico de la ciudad, colaborando con la labor divulgativa de la Sociedad Protectora de Bellas Artes; y, algún tiempo después, siendo uno de los miembros fundadores de la Academia Libre de Bellas Artes que se dedicó a la docencia de las diversas técnicas pictóricas, a la organización de exposiciones periódicas anuales (6), y a todas aquellas actividades tendentes al ejercicio y difusión de cualquier manifestación creativo-artística.

A lo largo de su vida, Chaves Ortiz practicó una gran variedad de procedimientos gráficos, como "la pintura al óleo, la pintura al temple, la acuarela, el pastel, el grabado en piedra, el dibujo litográfico a pluma o a lápiz, etc." (7). Realizó algún que otro viaje a Ma-

drid; y estuvo en dos ocasiones en París, la primera en 1880 en compañía de su amigo y condiscípulo José Jiménez Aranda (8), y la segunda un año después, con la intención de estudiar a fondo las técnicas de fotograbado que le habían impresionado extraordinariamente en su primera estancia en tierras francesas.

Por lo que respecta al estilo, la influencia de la tradición murillesca y la impronta romántica, asimiladas fundamentalmente en la Escuela de Bellas Artes, dieron paso a un interés por el género costumbrista, para terminar imponiéndose en su obra una visión realista. Su arte es el reflejo de un temperamento inquieto, y su labor una muestra de constancia. Aunque llevó a cabo muchas obras de tema alegórico, religioso, histórico, costumbrista, así como retratos y caricaturas (9), Chaves destacó en su especialización por los asuntos taurinos. En el presente artículo, abordamos parte de su extensa producción relacionada directamente con ese mundo (toreros, picadores, toros), o bien vinculada, de forma indirecta, al mismo (zagales, caballos, ganado diverso, etc.).

1.- OLEOS SOBRE LIENZO Y TABLA.

José Chaves obtuvo fama como intérprete pictórico de la fiesta de toros; sus obras eran solicitadas con insistencia, y para cumplir los encargos tenía que comenzar una nueva, recién terminada la anterior. Con la idea de posibilitar el traslado de los cuadros, que en numerosas ocasiones eran llevados al extranjero, solía ejecutarlos en pequeño formato (10), ya fuera con soporte de tabla o lienzo. La importancia dada al hecho de conseguir el mayor grado de realismo en sus pinturas, le

llevaba a realizar cantidad de apuntes previos directamente del natural, ya fuera en los alrededores de Sevilla, en la plaza de toros durante las corridas, o con el modelo en el estudio. Hacía multitud de ensayos sobre escorzos, líneas violentas y perspectivas, borrando y enmendando hasta obtener el resultado que más le satisfacía, y que luego trasladaba al cuadro. Como señala el profesor Valdivieso, sus obras "están ejecutadas con un dibujo nervioso e incisivo que refuerza la movilidad de las situaciones y los lances, captados siempre de manera espontánea y natural". (11)

Entre 1870 y 1875, realizó una completa *Serie taurina* con escenas de corridas famosas de finales del siglo XVIII (12). En ellas, recogía aspectos como el tanteo, el encierro, el salto de la garrocha, el salto al trascuerno, el capeo a la verónica, el capeo a la navarra, las banderillas, los pases de muleta, o una curiosa imagen en la que unos perros luchan desesperadamente con un enorme toro.

En la Exposición de la Academia Libre de Bellas Artes de 1877, presentó el lienzo titulado *Caída mortal* (13), que habla por sí solo del lado triste en la carrera aparentemente alegre y bulliciosa de los individuos que se dedican a la lidia de reses bravas en los cosos taurinos. Presenta el mismo esquema compositivo del *Torero muerto* de Manet (año 1864), con el violento escorzo de un cuerpo desplomado sobre la arena. Pensamos que la influencia del pintor francés se manifiesta claramente en la obra de Chaves, a pesar de que este artista no viajó a París hasta el año 1880. No obstante, la Casa Laurent fecha la *Caída mortal* en 1863, con lo que habría sido realizada un año antes que el conocido cuadro de Manet. De cualquier forma, lo más importante de ese picador, que yace en posición



Caída mortal. Colección particular. Foto: arch. Espasa-Calpe.

supina, es su patetismo y el hecho de reflejar el sentido negativo e hiriente de la fiesta, de un modo directo. Esta obra responde fielmente a lo que el pintor Antonio Saura interpretaba, en su «Auptosia de la crónica», como "la fiesta desde dentro" (14), en oposición a "la fiesta desde fuera" en torno a la cual gira casi toda la historia de la pintura taurina. La corrección del dibujo, el esmero en la captación de los detalles y la buena distribución cromática, convierten este cuadro en uno de los más acabados en la copiosa producción de J. Chaves.

A partir de unos bocetos, obtenidos en el mismo lugar en que se desarrollaba la acción, ejecutó *Garrochistas en Tablada*. El tema de los toros en el campo, acosados por garrochistas y zagales fue tratado en diversas ocasiones por nuestro artista, al igual que haría su paisano y contemporáneo Joaquín Díez. En ambos se aprecia la influencia de

Manuel Barrón, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, en lo referente a la forma de tratar el paisaje. *Derribo de becerros en el campo, Acoso de reses en campo abierto, Toros y caballos en el campo*; todas estas obras tienen el denominador común de llevarse a cabo la acción en un apacible entorno campestre, en donde el estudio de los animales en movimiento es lo que centra el interés del pintor.

Con el nº 34 del Catálogo de la Exposición de la Academia Libre de Bellas Artes de 1879, figuró la obra titulada *Los que saben divertirse*, donde se representan chulas y toreros bebiendo en el patio de una venta (15). La nota costumbrista está presente en lo anecdótico de una escena cotidiana, en la que los toreros son los protagonistas. Se trata de una faceta distinta en la vida de unos hombres que, pocas horas después de haber arriesgado sus vidas ante el toro, se entregan



Torero con mujer. Colección particular. Bilbao.
Foto: Archivo Espasa-Calpe.

solazadamente a la bebida, a la charla y a la práctica de las artes de seducción, en el marco de una típica venta sevillana.

El *Torero bebiendo ante un mostrador* (16) podemos enmarcarlo dentro del tipo definido como "tableutin", o pequeñas tablas perfectamente tratadas y preparadas, con escenas costumbristas de gran minuciosidad que solían decorar las residencias de clientes burgueses (17). El matador, que viste de color alegre y muy brillante, aparece sólo en el interior de una taberna, apoyado sobre el mostrador y con un vaso en la mano. Muy similar es la obra titulada *Antes de la corrida* que nos muestra "el interior de una clásica tienda montañés sevillana, ante cuyo mostrador apuran unas cañas de manzanilla dos

lidiadores en trajes de luces, de a pie uno y el otro de a caballo". (18)

También con tema de torero fuera de su entorno característico, citaremos el *Torero con mujer*, que fue uno de los dos cuadros de Chaves presentes en la Exposición Toros y toreros, celebrada en Sevilla el año 1984. En pocas ocasiones el pintor incluye la figura femenina en sus obras taurinas, y cuando lo hace, como ocurre en este trabajo y en el anteriormente citado, la dama suele vestir larga y amplia bata con un volante en su parte inferior, cubre sus hombros con un mantón, y tiene el cabello recogido en un moño y adornado con alguna flor. El pequeño óleo sobre tabla que nos ocupa, revela una tierna escena familiar en la que el torero, momentos antes de partir para la Plaza, recibe un último toque en el aderezo de su flamante traje de luces por parte de una joven. El juego de las miradas que vincula a los dos personajes figura en el centro de la composición, y a su alrededor se distribuyen una serie de objetos, tratados minuciosamente, que configuran el mobiliario y la decoración de la estancia, en la que no falta el recurso pictórico del "cuadro dentro del cuadro", representado, en este caso, por un antiguo grabado sobre el arte de torear. El capote, echado descuidadamente sobre la silla en que el diestro reposa su mano, proporciona una movilidad de líneas y un colorido agradables, para conseguir la ambientación general del tema recreado.

La otra obra expuesta en Sevilla el año 1984, fue un lienzo del *Toro de J. Pérez de la Concha que hirió a Mazzanini*; la cogida ocurrió en la Plaza de Sevilla el 19 de mayo de 1887, y en ella "el toro -Zapatero- infirió al diestro una cornada en el vientre y otra en el escroto" (19). En la pintura de Chaves, el cornúpeto aparece desafiante, tratado con



Grupo de caballos. Colección particular. Vigo.

enorme realismo y fidelidad casi fotográfica.

Con el título genérico de *Un reserva esperando el momento*, en varias ocasiones retrató al picador preparado en el callejón. Este tema gozó de gran aceptación general, y lo reproduce, ya sea en pinturas al óleo o en dibujos como el de "La Lidia", presentándonos "al segundo picador que queda en tanda haciendo de reserva, y montado en la puerta de caballos por si se retira alguno de los que están en la plaza" (20). El jinete, en aptitud relajada, sostiene con una mano las riendas y con la otra la pica, y cubre su cabeza con el sombrero castoreño.

El recientemente inaugurado Museo taurino de la Plaza de la Real Maestranza de Sevilla alberga dos tablas al óleo con *Cabezas de toros* (21) realizadas, en pequeño formato, por José Chaves Ortiz. Consideramos absolutamente insuficientes estas obritas para representar, en el museo taurino de su ciudad natal, a uno de los artistas que más destacó

cuantitativa y cualitativamente en la pintura de toros, a lo largo de todo el siglo XIX en España.

La tabla con *Grupo de caballos* refleja un aspecto del mercado ganadero en la Feria de abril sevillana, fácilmente reconocible por las tiendas o casetas del fondo que responden al esquema de las típicas construcciones efímeras tan características del recinto ferial. Bajo un cielo plumizo de tonalidades ocre, un par de zagales, vestidos con pantalones de pana, camisa de lienzo blanco, faja al cinto y sombrero, se aprestan en proporcionar todo tipo de cuidados a un équido, ante la mirada atenta de otro, sutilmente acicalado, que permanece inmóvil, y de espaldas a un tercero que, en violento escorzo, se inclina para saciar su sed en el abrevadero que centra la escena del cuadro de manera transversal.

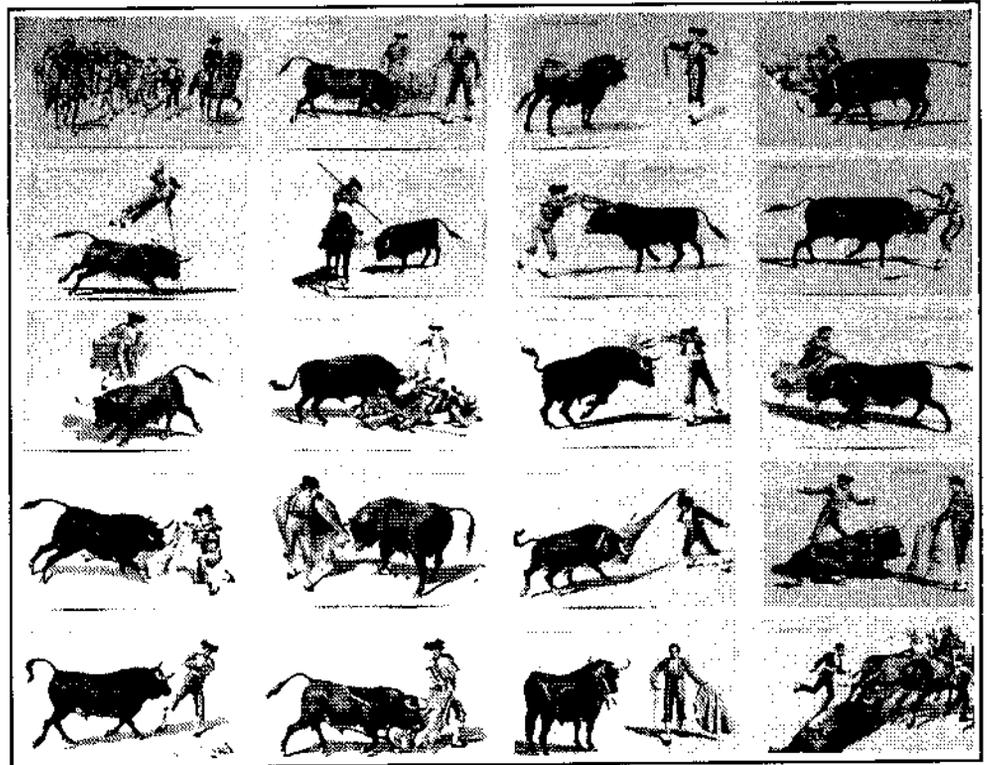
El año 1901 Chaves pintó al óleo veinte tablitas que representaban otras tantas *Suertes del toreo* (22); se trata de una verdadera

tauramaquia, que podemos considerar el testamento pictórico de nuestro hombre. Su única nieta, Leonor Chaves Nogales, nos relata cómo, debido a problemas de falta de visión motivados por su avanzada edad, tuvo que ejecutarlas con una lupa para conseguir la minuciosidad en el modelado de los rostros, y del vestuario. Estas tablitas fueron reproducidas en cromo por una casa litográfica italiana, que las comercializó en forma de tarjetas postales; evidentemente, la calidad de estas reproducciones dejaba mucho que desear en relación con los originales. Al llegar a este momento de su trayectoria artística (a sólo dos años de su muerte), Chaves llega a pres-

cindir totalmente del fondo para reforzar la intensidad de la escena, y concentrar la vista del espectador en los protagonistas de la acción: el toro y el torero. El colorido brillante, así como la movilidad y el enorme realismo son las características fundamentales de estas veinte tablitas, algunas de las cuales recrean suertes totalmente desaparecidas en nuestros días.

2.- EL PRIMER CARTEL ILUSTRADO DE LA FERIA DE SEVILLA.

Hacia finales de la década de los setenta del siglo XIX, el Ayuntamiento hispalense



encargó a nuestro artista, la realización de un dibujo para el cartel de las fiestas de primavera sevillanas de 1878. En un excelente y muy documentado libro de reciente aparición (23), Guillermo Mateos de los Santos, tras un pormenorizado estudio previo, inicia la andadura de los carteles sevillanos con el de 1881, obra de José Chaves (24); a su vez, en un párrafo concreto de su exposición llega a afirmar que "si nos basamos en hechos concretos podemos establecer la hipótesis de que el primer cartel con algún elemento artístico está fechado en 1881, pues he localizado los anteriores desde 1861, pero son bandos, – tiras–, etc. que sólo contienen letrería informativa de los actos a celebrar". Ciertamente, entendemos que hay una inconcebible laguna en el trabajo citado ya que ni siquiera se hace mención del cartel realizado, tres años antes, por el mismo pintor, y que puede considerarse de gran significación por lo que tiene de innovador, en cuanto a la inclusión de unos dibujos que sirven de complemento al texto informativo.

El paso previo al cartel estuvo representado por las "tiras" que relacionaban detalladamente los actos que se iban a realizar durante los días que comprendían los festejos. Para Mateos de los Santos "es a partir de 1884 cuando se introducen elementos pictóricos más o menos decorativos y estéticos", y también "cronológicamente, el primer elemento pictórico y tema de cartel era el escudo de la ciudad, que perduraba en 1884" (25). Estamos de acuerdo con la aseveración de que el tema del escudo de la ciudad perdurara hasta el año 1884, pero no así con la teoría de que éste fue

Este que es el cartel de la Feria de Sevilla de 1878, es el primer cartel de feria que se conserva en España. En él se anuncia la Exposición de Ganados que tendrá lugar en el mes de Abril, y la Semana Santa que se celebrará en los días 21, 22 y 23 de Abril. En el cartel se anuncia también la Exposición de Ganados que tendrá lugar en el mes de Abril, y la Semana Santa que se celebrará en los días 21, 22 y 23 de Abril.

EXPOSICION DE GANADOS
 LOS DIAS 21, 22 Y 23 DE ABRIL.

SEMANA SANTA

LOS JARDINES DEL PALACIO DE S. TELMO

REAL ALCAZAR

CARRERAS DE CABALLOS

TIRO DE PICHONES

CORRIDAS DE TOROS

TRATOS DE ESTA CAPITAL

Cartel ilustrado de la Feria de Sevilla de 1878.
 Archivo municipal de Sevilla.

el primer tema pictórico de nuestros carteles festivos, pues tenemos la excepción del realizado en 1878. Precisamente hemos encontrado este cartel íntegro (26), con la firma de Chaves en su dibujo, junto con el expediente formado con motivo de la celebración de la Feria de Abril de 1878, elaborado por la Secretaría Municipal de Sevilla.

Por otra parte, en un artículo de la Revista la Feria de Sevilla de 1950, Francisco Collantes de Terán Delorme incluía una fotografía, en blanco y negro, del cartel elaborado en su parte pictórica por José Chaves; y escribía lo siguiente: "En el cartel anunciador de la Feria de 1878, aparece por primera vez un esbozo de ornamentación, consistente en un bello dibujo litográfico cuya reproducción acompañamos a este trabajo". (27)

Inmersos en una época de equilibrios entre la Feria-mercado y la Feria-fiesta, el cartel de 1878 estaba en la línea de recuperar, en cierto modo, el papel preponderante de la primera. A esta idea respondía el traslado de la Exposición de ganado al propio recinto del Real de la Feria, o la inclusión de un dibujo, en la parte inferior del cartel, que representaba a un grupo de especies características del mercado ganadero.

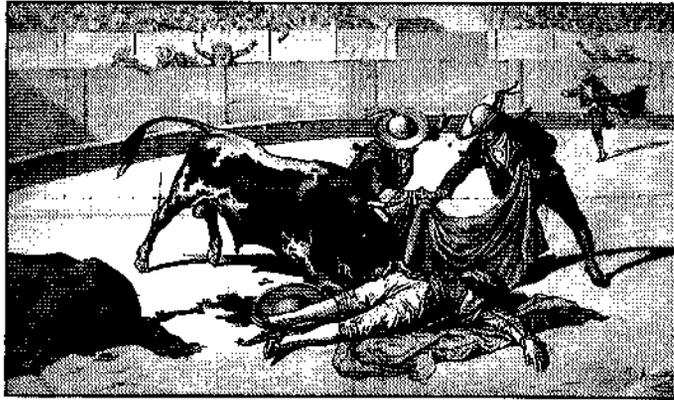
El dibujo litográfico pintado por Chaves inserta un grupo de carneros, caballos, vacas y asnos, enmarcados por unos bosquejos de vegetación que ambientan el tema principal en un entorno campestre. El ganado que adopta aptitudes de reposo y solaz, está tratado con líneas marcadas y sombreado intenso en primer término, para convertirse gradualmente en simple abocetado en los dos cornúpetos del fondo. En este trabajo el pintor se limitó a reflejar, lo más explícitamente posible, el aspecto ganadero de la feria que ya por aquellos años iba adquiriendo un auge inusitado.

En el proceso evolutivo de los carteles de feria sevillanos, la aportación de Chaves Ortiz constituye un eslabón primordial por lo que tiene de novedoso y de punto de arranque; aunque, evidentemente, en el aspecto técnico diste bastante de los carteles de los últimos años del siglo XIX y los primeros de nuestro siglo, que ya se convertirían en auténticas obras de arte por sí mismos.

3.- LA ILUSTRACION DE LIBROS.

La ilustración por medio de láminas de las grandes obras bibliográficas fue tarea asumida por la mayor parte de los pintores del siglo XIX. Así, la serie de 689 ilustraciones para una magna edición de "El Quijote", realizadas por José Jiménez Aranda (28) constituyeron uno de los máximos logros en este peculiar género. Por supuesto, esa forma de ilustrar tuvo su eco en los libros y álbumes taurinos, y es aquí donde tenemos que consignar la interesante contribución de J. Chaves.

Debido a la estrecha amistad que le unía con el Cronista de la Ciudad José Velázquez y Sánchez, realizó la parte gráfica de dos de sus obras más significativas: los *Anales de Sevilla*, y los *Anales del toreo* (29). La primera es un clásico de la historiografía sevillana, y para ella ejecuta doce retratos de personajes destacados en la historia de la ciudad. Los *Anales del toreo*, cuya primera edición data de 1868, puede considerarse uno de los volúmenes más completos realizados hasta esa fecha sobre la Historia de la fiesta de toros; aquí Chaves realiza seis láminas litográficas que en palabras de Cossio "ilustran con eficacia y seriedad un tanto prosaica las suertes del toreo, y constituyen también una tauromaquia gráfica". (30)



*Cogida de José Cándido. Lámina de la Revista "La Lidia".
Colección particular. Sevilla.*

Por lo que respecta a los álbumes, llevó a cabo veinte dibujos en folio para el titulado "*La Fiesta española*", que fue impreso por Juan Moyano, y en cuya portada figuró una alegoría con los atributos del toreo (31). También para el *Album de la Academia Libre de Bellas Artes*, realizó una lámina alegórica que servía de portada, y en las páginas interiores, un matador de toros brindando que llevaba el título de *Lo que priva* (año 1879).

De indudable valor pedagógico, aunque no directamente relacionado con el tema taurino, consignaremos los 30 dibujos a lápiz que publicó en 1882, e iban unidos a un *Curso elemental de dibujo de figura* (32), elaborado por el propio pintor para que sirviera de apoyo a los alumnos en sus enseñanzas teóricas.

4.- LA ILUSTRACION DE REVISTAS.

A lo largo del siglo XIX, la prensa se consolidó como el principal vehículo de información para la mayor parte de los ciuda-

danos. Junto a los periódicos y revistas de carácter general, proliferaron otros especializados en temas de política, economía, literatura, arte y, por supuesto, todo lo relacionado con el mundo de los toros.

En unos tiempos en que la fotografía aún tenía escasa difusión, la práctica totalidad de las publicaciones periodísticas contaban con la colaboración de dibujantes que eran los responsables de la parte gráfica de cada número. Concretamente, en el ámbito de la prensa taurina era fundamental la ilustración de los artículos con dibujos que captaran, de forma atractiva para el lector, los detalles, la movilidad y el colorido de los instantes cumbres del espectáculo taurómico.

La revista madrileña "*La Lidia*", que gozó de amplia difusión a nivel nacional, veía la luz durante los meses de la temporada taurina, en las dos últimas décadas de la pasada centuria; y su aparición se debió, según José María de Cossío, "a la iniciativa y al entusiasmo de Don Julián Palacios, que montó talleres especiales, no sólo de imprenta sino de cromolitografía, con los mayores adelantos que entonces conocía este arte." (33). Sin ningún tipo de dudas, "*La Lidia*" llegó a marcar la pauta de las noticias sobre los acontecimientos taurinos del momento, y fue modelo a imitar por otras muchas revistas posteriores dedicadas a la misma parcela informativa. Las crónicas y comentarios de las corridas, redactadas por los inolvidables Sánchez de Neira, doctor Thebussen, Alegrías o Mariano de Cavia, eran acogidas con verdadero entusiasmo por el público aficionado; así como los dibujos realizados por Daniel Perea, Angel Lizcano o José Chaves, que lograron celebridad gracias a la frecuencia de sus colaboraciones y a la calidad de sus trabajos.

La popularidad alcanzada por Chaves



Los dos rivales.

Lámina de la Revista "La Lidia". Hemeroteca municipal de Madrid.

como pintor de asuntos relacionados con los toros, más allá del horizonte hispalense, favoreció que la revista madrileña le encargase la confección de varias ilustraciones para las páginas centrales de la misma, llegando a publicar 67 dibujos entre 1883 y 1898 (34). Estos cromos recogían diversos hechos famosos que habían pasado a la historia de la tauromaquia, como el *Descabello de un toro por José Cándido*, el *Coleo de Martincho* o el *Quite de Pepe-illo al picador Ortega*; algunas suertes desaparecidas en nuestro siglo como las *Banderillas al quiebro*, o el *Salto de garrocha*; y bastantes cogidas célebres, entre las que se encuentran las de *Curro Guillén*, *El Gallo* y *Manuel Domínguez* (35). Las figuras del toreo clásico al estilo de Pedro Romero o Cúchares, compartían el protagonismo de las ilustraciones con toreros contemporáneos como El Espartero. Todos estos dibujos eran el resultado de la aguda observación del artista que siempre intentaba captar, con profusión de detalles, la escena principal, los segundos términos, los fondos, la ambientación

general y, sobre todo, el dinamismo y la riqueza cromática del tema en cuestión.

En la lámina de "La Lidia" titulada *Cogida de José Cándido* (año 1771), J. Chaves se ocupa del trágico suceso que provocó la primera víctima famosa registrada en las historias de la tauromaquia; y lo hace, citándose escrupulosamente al relato de las crónicas de aquella época, que describen como "empapada la res en el capote, el espada resbaló en la sangre de un caballo, y cayó al suelo casi sin sentido. Saltó por encima la fiera, e inmediatamente se revolvió. Entonces el toro, enganchándole los riñones, se le pasó de una a otra asta, le tuvo colgado de un muslo, en que le dio otra cornada y le despidió a algún trecho". (36)

Varias ilustraciones de la revista mencionada, las ambienta en pleno escenario campestre, como la *Víspera de la corrida*, o *Los dos rivales* (37) donde se muestra a un par de toros en el momento de enfrentarse en feroz lucha, ante la presencia de otros de su misma especie que plácidamente descansan con un fondo paisajístico en el que predomina el color verde de la vegetación. En esta obra hay una clara contraposición entre los dos animales del primer plano que están en tensión, y los del segundo término que permanecen tranquilos y sosegados.

A pesar de que los originales perdían mucho en calidad al ser pasados a cromolitografías, la aceptación de esas estampas coloreadas por parte del público fue tanta, que muchas de ellas fueron reimpresas en más de una ocasión por agotarse las respectivas ediciones. Aun en nuestros días, existe una demanda considerable de las láminas de "La Lidia", por lo que tienen de curiosidad documental el toreo de antaño; por ello, se han llevado a cabo todo tipo de reproducciones

para libros, revistas, fascículos (38), posters, etc., con las escenas recreadas por Chaves o Perea. También es frecuente hallar copias de estos dibujos decorando los interiores de un considerable número de establecimientos lúdico-recreativos en los que se expendían, principalmente, viandas y/o toda clase de bebidas espirituosas (bodegas, bares, tabernas, salas de juego, restaurantes), no sólo en nuestra ciudad sino también fuera de ella.

Con simultaneidad a sus trabajos en "La Lidia", nuestro dibujante elaboró ocho láminas para la revista "*La Nueva Lidia*" entre 1884 y 1885. Como consta en la cabecera de cada número, se trata de "una revista taurina, ilustrada con magníficos cromos, que se publicará al día siguiente de verificada en Madrid la corrida". Circularon profusamente las ilustraciones de Chaves tituladas *Un quite célebre de Pedro Romero*, *Preparándose al quiebro* o *Un brindis del inolvidable Tato a los tendidos*.

Para la revista sevillana "*La Fiesta española*", que tuvo una existencia fugaz (sólo se publicó en abril y mayo de 1887), realizó seis dibujos a lápiz, de los que cuatro eran retratos en los que se reconocían los bustos de *Manuel Hermosilla*, *Fernando Gómez (Gallo)*, *Frascuero* y *Mazzantini*.

Finalmente recogemos la opinión del periodista Mariano Sánchez de Palacios, que llegó a afirmar que "Perea y Chaves fueron los dos puntales más sólidos en materia de ilustración del gran edificio de la prensa taurina en la última mitad del pasado siglo" (39). No obstante, hacia 1897 ya aparecían instantáneas fotográficas de momentos de las corridas de toros, en revistas de amplia difusión como la madrileña "Sol y sombra"; por lo que, a partir de entonces, los dibujos realistas dejaron de ser imprescindibles como soporte

gráfico de esas publicaciones. Ello motivaría que los pintores de toros adoptasen otras tendencias estéticas de vanguardia que fueran capaz de dar una nueva visión del asunto representado, con lo que se abría una nueva página en la historia de la pintura taurina.

5.- ACUARELAS Y BOCETOS.

Además de los cuadros al óleo, y los dibujos litográficos para carteles, libros y revistas, José Chaves recreó el tema taurino en un considerable número de acuarelas, en la decoración de algunos abanicos a cabritilla, y en multitud de borradores o bocetos.

Las acuarelas recibieron el comentario favorable de Sánchez de Neira en su Diccionario Taurómico, y entre ellas consignaremos: el *Torero sentado*, que pertenece a su período juvenil; el *Picador de pie*, cuya composición sigue los ejes de una cruz de San Andrés formada por el propio cuerpo del picador inclinado ligeramente hacia adelante, y por la garrocha que éste apoya en su hombro; y sobre todo, los cuatro *Diplomas* originales que ejecutó para el Concurso de reses bravas organizado por el Ayuntamiento sevillano en 1900. De estos diplomas, que representaban figuras y alegorías de la Fiesta, el que fue concedido a los ganaderos herederos de don Joaquín Pérez de la Concha, figuró en la Exposición del Arte del Toreo (40), celebrada en el Pabellón Mudéjar de la plaza de América hispalense, durante los meses de abril y mayo de 1945 (41).

Dos abanicos de Cabritilla pintó en 1879, alternando el tema alegórico taurino con el retrato de un *Torero pasando de muleta al toro*, y franqueado por los atributos de la lidia.

Debido a lo elaborado de sus dibujos y

pinturas, Chaves conservaba cantidad de bocetos que le servían de ensayos para la obtención del trabajo definitivo. Solía realizarlos a lápiz o a tinta china, y un buen número de ellos quedaron sin pasar al cuadro cuando le sobrevino la muerte (42). Al igual que el resto de su producción de temática taurina, dichos bocetos han sido acaparados por coleccionistas de arte o aficionados a los toros, de forma que resulta extraordinariamente difícil localizar alguno de los muchos que salieron de la mano de ese obrero infatigable que fue el pintor José Chaves Ortiz.



Retratos de Manuel Hermosilla, Fernando Gómez (El Gallo), Frascuelo y Mazzantini. Dibujos de la Revista "La Fiesta Española". Hemeroteca municipal de Madrid.



NOTAS

- (1) RIVAS, Natalio: Toreros del romanticismo (Anecdotario Taurino). Madrid, 1987. Pág. 11.
- (2) Es un hecho muy revelador que el famoso pintor Francisco de Goya y Lucientes, fuera conocido popularmente por Don Francisco el de los toros.
- (3) Certificado literal de partida de bautismo. Libro 31, folio 120, núm. 54. Parroquia de San Vicente. Sevilla.
"En martes catorce de mayo de mil ochocientos treinta y nueve, con licencia del infrascripto Cura Propio de esta Iglesia Parroquial del Señor San Vicente Mártir de esta Ciudad, yo Fray Diego de Alba, Presbí-

- tero exclaustro del Convento de San Antonio de esta Ciudad de Sevilla, bauticé solemnemente a José María, Manuel, Domingo de la Santísima Trinidad, que nació el día doce de este presente mes, hijo de D. Manuel Chaves y de D^a María del Amparo Ortíz..."
- (4) VALDIVIESO, Enrique: La pintura taurina en la escuela sevillana del siglo XIX. Incluido dentro del catálogo de la Exposición Toros y toreros en la pintura española, organizada por el Banco de Bilbao. Sevilla, 1984. Pág. 52.
- (5) CHAVES REY, Manuel: Noticia biográfica del pintor Don José Chaves y Ortíz. Sevilla, 1904.
- (6) La primera exposición artística organizada por la Academia Libre de Bellas Artes, en mayo de 1877, quedó plasmada en un grabado cuya fotografía apareció publicada en la Revista La Ilustración Española y Americana. Pág. 412.
- (7) Enciclopedia Universal Espasa-Calpe, apéndice Tomo III, Pág. 1201.
- (8) En la capital del Sena, José Jiménez Aranda realiza un dibujo a pluma que es un retrato de cuerpo entero de José Chaves; el cual figura encabezando la obra biográfica de nuestro pintor, ya citada (véase nº 5).
- (9) Al margen de las obras de tema taurino, y de las colecciones pivadas, en la ciudad de Sevilla existen pinturas de José Chaves en el Ayuntamiento, la Biblioteca Provincial Universitaria, el Hospital de la Caridad, el Archivo de Indias, la Biblioteca Colombina, la Facultad de Medicina, el Museo de Bellas Artes, etc.
- (10) Mariano Fortuny influyó, de manera significativa, en la utilización del pequeño formato para los cuadros de costumbres, por los pintores españoles de la segunda mitad del XIX.
- (11) VALDIVIESO, Enrique: Pintura sevillana del siglo XIX. Sevilla, 1981. Pág. 110.
- (12) Las reproducciones de estas Series, fueron publicadas en la contraportada de la Revista "El Ruedo" de Madrid, en distintos números, entre los meses de enero de 1950, y enero de 1951.
- (13) Ob. cit. nota 5. Pág. 19.
"Sobre la roja arena de la plaza de toros yace tendido el cuerpo de un picador-a quien la fiera acaba de arrojar del caballo, produciéndole la muerte por conmoción. Los brazos están extendidos, cerrados los ojos, lívida la faz de líneas duras, y descompuesto el traje. Bajo el cuerpo se ve el capote de brega que tendiera el diestro de a pie tal vez para hacer el quite, y próximo a la figura está el sombrero castoñero y la puya empapada en la roja sangre de la fiera".
- (14) Conferencia de Antonio Saura celebrada en Sevilla, el día 10 de noviembre de 1989, como colofón de unas jornadas sobre tauromaquia organizadas de forma paralela a la Exposición El Siglo de Oro de las tauromaquias (1750-1868).
- (15) La foto de este óleo apareció en la sección El arte y los toros, de la revista "El Ruedo". Madrid, 13 de noviembre de 1945.
- (16) Esta reducida obra la localizamos, el año 1989, en una tienda de antigüedades sevillana con un precio a la venta de 600.000 ptas.
- (17) Los "tableutin" más difundidos fueron los de temas de casacas o "casacones", puestos de moda por Fortuny, y utilizados profusamente por José Jiménez Aranda. José Chaves también abordaría este género de "casacas" a lo largo de su carrera pictórica.
- (18) Ob. cit. nota 5. Pág. 20.
- (19) COSSIO, José María de: Los Toros (Tratado técnico e histórico). Tomo 1. Madrid, 1943. Pág. 400.
- (20) Ob. cit. nota 19. Pág. 858.
- (21) Folleto-catálogo del Museo de la Real Plaza de toros de Sevilla. Sevilla, 1989. Pág. 7.

- (22) La relación de los títulos de las veinte tablas es la siguiente: Paseo de las cuadrillas. Salto de la garrocha. Salto del trascuerno. Quiebro de rodillas. Quiebro a cuerpo limpio. Suerte a la alimón. Una vara. Caída del picador. Suerte de gallear. Capeo de frente por detrás. Citando a banderillas. Banderillas al cuartés. Banderillas de fuego. Un capotazo. Pase de tanteo. Pase de muleta. Estocada a un tiempo. Estocada a volapié. La puntilla. Arrastre del toro. (Ob. cit. nota 5. Pág. 32).
- (23) MATEOS DE LOS SANTOS, Guillermo: Un siglo de carteles festivo-religiosos en Sevilla (1881-1987). Granada, 1988.
- (24) Los Escudos de la ciudad representados en los carteles de 1879, 1881 y 1882, fueron obra de Chaves; pero, debido a su temática, el estudio detallado de los mismos quedaría al margen de los objetivos del presente trabajo.
- (25) Ob. cit. nota 23.
- (26) La medida exacta del cartel de 1878 es de 239 x 87 cm.
- (27) COLLANTES DE TERAN, Francisco: La Feria de Sevilla en su Cuarta Década (1877-1886). Artículo para la Revista "La Feria de Sevilla", nº V. Sevilla, 1950.
- (28) PEREZ CALERO, Gerardo: José Jiménez Aranda (1837-1903). Sevilla, 1982. Pág. 64.
- (29) VELAZQUEZ Y SANCHEZ, José: Annales del toreo. Segunda edición ilustrada de 1873. Impresa en Sevilla, Madrid y Barcelona. (El dibujante Aramburu realiza los retratos de algunos lidiadores famosos, y José Chaves recrea las siguientes suertes: a) De espaldas o Aragonesa, b) De muleta al natural, c) De muleta cambiando, d) De recibir, e) De volapié, y f) De descabello.)
- (30) Ob. Cit. nota 19. Tomo 2. Pág. 928.
- (31) VINDEL, Pedro: Estampas del toreo (S. XVIII y XIX). Madrid, 1931. Con el nº 31, en la lámina CXC VII, aparece la estampa de la portada de este álbum.
- (32) Ob. Cit. nota 5. Pág. 23.
- (33) Ob. Cit. nota 19. Tomo 2. Pág. 552.
- (34) La colección completa de los ejemplares de "La Lidia" la hemos hallado en la Hemeroteca Municipal de Madrid.
- (35) El pintor Alfonso Grosso incluye en su conocido lienzo *Seguiriya gitana*, la lámina de "La Lidia", pintada por Chaves, que lleva el título de *Cogida de Manuel Domínguez*.
- (36) Revista "La Lidia" nº 28. Madrid 17 de Septiembre de 1883. En el reverso de la lámina en cuestión, se recoge en extracto la explicación del dibujo.
- (37) Revista "La Lidia" nº 8. Madrid, 3 de Junio de 1889.
- (38) Desde su número 1, presentado al público la primavera de 1990 en las contraportadas y páginas interiores de los fascículos coleccionables para la enciclopedia Toros y toreros, del Grupo Editorial Babilonia, están saliendo a la luz bastantes reproducciones de las láminas de "La Lidia" ejecutadas por José Chaves.
- (39) S. DE PALACIOS, Mariano: Revista "El Ruedo". Madrid, 13 de Noviembre de 1944.
- (40) TORO BUIZA, Luis: Sevilla en la Historia del Toreo y la Exposición de 1945. Sevilla, 1947, nº 333.
- (41) Además de las Exposiciones hasta aquí citadas, tenemos constancia documental, a través de la prensa, de la presencia de varias obras taurinas de Chaves Ortiz, en la Exposición de arte taurino que coincidió con la V Feria Nacional de Muestras de Zaragoza ("El Ruedo, 15-XII-1945), y en el Museo taurino que tenía en Sevilla Don José Gutiérrez Ballesteros, Conde de Colombí ("El Ruedo", año 1944).
- (42) El día 23 de Septiembre de 1903 falleció nuestro artista, en su domicilio de la calle Leonor de Dávalos nº 15. (Diario "El Liberal de Sevilla", 25 de Septiembre de 1903).

UN GRUPO ESCULTORICO DE GABRIEL BORRAS PARA LA CIUDAD GADITANA DE SAN FERNANDO

Luis Francisco MARTINEZ MONTIEL

La intervención militar contra Marruecos significó la última participación española en un enfrentamiento internacional. La gran duración de la campaña africana y lo cruento de los combates hicieron que el número de víctimas fuese muy elevado. El desembarco de Alhucemas parecía que ponía fin definitivamente a esta guerra, aunque para muchos ésta no se dio por concluida hasta el 27 de mayo de 1926, cuando el caudillo marroquí Abd-El-Krim se entregaba a los franceses (1).

Muchos de los fallecidos en esta campaña pertenecían a la ciudad gaditana de San Fernando. Su ayuntamiento, antes incluso de considerarse oficialmente finalizada la contienda, iniciaba los preparativos para erigir un monumento a los caídos en ella (2). Las primeras noticias del grupo escultórico, se recogen en una carta que el escultor valenciano Gabriel Borrás Abellá enviaba al Alcalde Don José Vázquez. En ella hace referencia a una nota leída en la prensa local, donde se le denominaba el candidato más idóneo para llevar a cabo el citado monumento; Borrás se declaraba dispuesto a realizar tal obra, pues según sus palabras se le daría "La ocasión de ser útil en algo a esta ciudad de mis afectos" (3).

La lectura de esta carta en la Comisión Permanente del día 4 de noviembre de 1925 dio pie a que la presidencia propusiera estudiar el asunto más detenidamente. Finalmente, la comisión optó por convocar un concurso para la realización del grupo escultórico. De esta forma se pretendía que otros escultores pudieran presentar proyectos, ampliando con ello la diversidad de propuestas.

Las bases para el concurso fueron redactadas por la secretaría y tras el visto bueno del alcalde fueron hechas públicas en el Boletín Oficial y en los periódicos de mayor tirada de

Madrid, entre ellos el A.B.C. Según el Boletín Oficial de la Provincia se sacaba a "concurso libre la construcción de un monumento que se ha de erigir en el centro de la plaza de Alfonso IX (sic) de esta ciudad en memoria de los hijos de esta población, que alcanzaron gloriosa muerte en la campaña de Africa a partir de 1909" (4).

Los proyectos deberían ser entregados en el plazo de un mes y tan sólo podrían presentarlo escultores españoles. La propuesta de los artistas debería acompañarse de todas las condiciones en que ofreciera ejecutar la obra, así como los diseños, bocetos o esquemas del monumento en escayola a escala del 40%. El presupuesto no debería sobrepasar la cantidad de 35.000 pesetas, reservándose el ayuntamiento el derecho de adjudicar o no la obra según conviniese a los intereses municipales.

Al concurso tan sólo se presentó don Gabriel Borrás Abellá quedando expuesto su boceto en el mismo edificio del ayuntamiento, donde mereció "el más completo elogio". Poco después se le adjudicaba la confección del grupo escultórico (5).

Borrás se comprometía a realizar el monumento en piedra de grano fino de las canteras de Monovar en Alicante en el plazo de un año. Además establecía cuatro plazos para cobrar las treinta y cinco mil pesetas en que se había valorado el grupo. La primera entrega ascendía a cinco mil pesetas, el segundo pago sería de diez mil y debería ser realizado al terminar el modelado. El tercero sería, asimismo de diez mil pesetas que serían abonadas al concluir el vaciado y tener la obra dispuesta para pasarla a "materia definitiva y adquirida la piedra". El último sería de diez mil pesetas a entregar cuando estuviese colocado el grupo escultórico y entregado a la ciudad (6).



San Fernando. Grupo escultórico en homenaje a las víctimas de la guerra. Vista lateral. Gabriel Borrás.

Pocos meses más tarde, una comisión visitaba el estudio del escultor en Madrid para comprobar el estado en que se encontraba el conjunto. Es en este momento cuando se cambia la primitiva inscripción por la siguiente: "En memoria de los hijos de San Fernando muertos gloriosamente por la patria". De esta forma, se recordaba a cuantos murieron en otras batallas como las de Santiago de Cuba o Cavite (7).

Así, mientras el escultor continuaba con su labor, en la ciudad surgía un problema para la colocación del monumento. En el pleno celebrado en agosto de 1927, se hacía notar que en el año 1910 con motivo de celebrar la ciudad el centenario de las cortes constitucionales el gobierno de acuerdo con "la Junta

Central el Centenario acordó levantar un obelisco en el centro de la plaza de la Constitución (hoy de Alfonso XII) y hasta llegó a colocar la primera piedra en dicho lugar con la solemnidad y formalidades debidas". Transcurrieron casi dos décadas sin que ni los gobiernos ni los responsables municipales hubiesen reclamado "el derecho que tiene San Fernando a que se construya el obelisco de referencia que perpetúe los hechos gloriosos que se desarrollaron por los años 1810 a 1812". Así pues el lugar en un principio asignado para el grupo planteaba problemas ya que en él se habían hallado la primera piedra y "caja de zinc" conteniendo en acta correspondiente monedas y periódicos de la localidad de veinticinco de septiembre de 1910 fecha que se llevó a cabo.

De esta forma, el ayuntamiento reservaba la actual plaza del Rey para el obelisco en memoria de la Independencia española. Mientras tanto, se proponían otras plazas para la ubicación del monumento a los caídos. La primera situada junto a la estación de ferrocarril, la segunda era la plaza de la iglesia. Esta última se valoraba por ser el lugar más transitado, pero presentaba el problema de existir en ella "el candelabro del alumbrado público" (8).

Los trámites para el definitivo emplazamiento del grupo se iniciaban en los primeros meses de 1928, quedando colocado el 28 de marzo en el paseo General Lobo. Poco después, el 3 de mayo, era descubierto oficialmente por el General Primo de Rivera (9). Pero no sería éste su último emplazamiento pues poco después era retirado, quedando almacenado hasta que volvió a ser definitivamente instalado en la plaza Font de Mora.

Inicialmente, el grupo escultórico quedó rodeado por un macizo de flores como "ho-

menaje permanente a los gloriosos muertos". En la actualidad está colocado en un pequeño jardín. En el centro de éste se eleva el pedestal, y sobre éste el grupo escultórico. Su base se conforma mediante tres cuerpos superpuestos con planta de cruz griega. El primero lo forma el zócalo. El central, más alto, alberga relieve en sus cuatro caras. En la principal, fundido en bronce aparece el escudo de la ciudad, sobre un fondo en el que se aprecian vistas características de la población: salinas, diques, etc. El relieve de la cara derecha se dedica a la aviación, apareciendo aviones que sobrevuelan, según el escultor, "los escarpados montes marroquíes cooperando con las demás armas de combate". En el lado izquierdo es ensalzada la armada, la escena representa barcos de guerra y navíos de transporte "en uno de sus heroicos actos de la campaña de Marruecos, o sea, la toma y desembarco de Alhucemas". En la cara posterior es homenajeado el ejército de tierra. Según Borrás, se refleja "el momento en que nuestros soldados, con el impulso bélico que les imprime la defensa del honor nacional, descubren y abaten al enemigo oculto en las chumberas y peñascales". El cuerpo alto del pedestal se compone de cuatro lápidas adornadas con palmas y laureles. En la frontal se lee la inscripción ya citada realizada con letras de bronce. Las otras tres ensalzan el cuerpo del ejército cuyo relieve se encuentra bajo ellas. Coronando el conjunto se encuentra el grupo escultórico. El propio autor explicó exactamente la representación. La Patria se presenta como una matrona "acogiendo a sus hijos en la figura de un joven, encarnación y alma del pueblo, que cae herido de muerte envuelto en la enseña nacional. La figura de la Patria ostenta en su mano derecha el laurel de la victoria y la merecida gloria conquistada con



San Fernando. Grupo escultórico en homenaje a las víctimas de la guerra. Detalle. Gabriel Borrás.

el sacrificio de la vida. A los pies de este grupo figura derribado el indómito marroquí" (10).

Desde el principio el grupo escultórico se concibió como un monumento público, susceptible, por tanto de ser observado desde cualquier punto de vista. Sin embargo, la parte trasera de la obra posee un carácter más plano que la delantera. Por ello, podemos afirmar que el conjunto posee una clara direccionalidad visual. Los elementos fundamentales del grupo se deben observar frontalmente. Tan sólo el enemigo, en tanto que elemento secundario, tiene su visión perfecta desde un lateral. Las mismas fotografías que el escultor realizara en su estudio corroboran esta afirmación.

El grupo, al igual que casi toda la obra del

escultor, puede ser perfectamente incluido en una de las dos grandes corrientes del primer tercio del siglo XX: el humanismo idealista. Frente a la actividad innovadora de la vanguardia, la tendencia más conservadora sigue respetando la técnica y las formas definidas como características básicas de su arte. En esta obra, Borrás apuesta por la pureza de los perfiles, los pliegues verticales del manto de la matrona –de concepción casi arcaica– son un claro exponente de ello. Asimismo, la rotundidad de los volúmenes nos recuerdan modos anteriores de concebir la escultura. Borrás parece seguir en la composición esquemas de grandes obras renacentistas. La similitud del escorzo del joven herido y la del Cristo de la Piedad de Palestrina de Miguel Angel son evidentes.

Sin embargo, junto a esta forma tradicional de concebir la escultura, se pueden apreciar en el grupo rasgos que contrastan con el

resto de la obra y que nos hablan de un cierto cambio estilístico. Así en el enemigo caído, el escultor utiliza el recurso de la obra inacabada, no en el sentido tradicional de Miguel Angel "cuyas obras inacabadas eran eso, obras inacabadas" sino que lo realizó en la línea seguida por Rodín cuyas obras "siendo ya productos terminados eran figuras parciales" (11).

Con todo ello, y pese a que esta obra es una de las pocas piezas escultóricas que adorna la ciudad, presenta un lamentable estado de conservación. Fundamentalmente, debido a los atentados que no hace mucho sufría continuamente, al ser considerada como exponente del triunfo por parte del bando nacionalista en la guerra civil de 1936, con el que obviamente no guarda relación. Sería preciso pues que la ignorancia dejase de ser aliada de la destrucción y que a una rápida restauración siguiera el aprecio que toda obra de arte se merece.

NOTAS

- (1) La guerra española contra Marruecos ha sido abundantemente estudiada. Al respecto puede consultarse: TUÑON DE LARA, Manuel: *"La España del siglo XX"*. Barcelona, 1977.
- (2) El expediente iniciado para la construcción del citado monumento se encuentra en el Archivo Municipal de San Fernando. Leg. 1365.
- (3) Gabriel Borrás ya conocía la ciudad pues por encargo de la Armada estaba realizando diversos trabajos en el Panteón de Marinos Ilustres. Obras suyas de esta misma época son el monumento a Don Pascual Cervera, y

- los mausoleos de don Víctor M^a Concas, y el de marinería y tropa. Sobre el mausoleo del Almirante Cervera consúltese: FERNANDEZ DE LEON, Gaspar: *Guía anuario de San Fernando para 1925*. San Fernando, 1925. Pág. 228. Asimismo para todo el conjunto puede verse: LOPEZ GARRIDO, José Luis; MARTINEZ MONTIEL, Luis Francisco y RAMIREZ MALO, Felicitas: *Guía histórico-artística de San Fernando*. San Fernando, 1989.
- (4) Las bases del concurso se encuentran publicadas en el Boletín de la Provincia de Cádiz, nº 274. Ayuntamiento, nº 4.128, perteneciente al martes 1 de diciembre de 1925.

Este edicto está firmado en San Fernando el 27 de noviembre de 1925, por el alcalde don José Vázquez.

- (5) El acuse de recibo del nombramiento fue mandado por Borrás el día 2 de marzo de 1926. A.M.S.F. Legajo ya citado.
- (6) El 9 de febrero de 1926 Don Gabriel Borrás, enterado que el presupuesto para ese año sólo ascendía a 4.813, modificaba el primer pago para ajustarse a las circunstancias económicas del ayuntamiento.
- (7) Es en este viaje de la Comisión a Madrid cuando debieron realizarse las fotografías del estado del grupo que ahora presentamos. Tanto las fotografías como la decisión del

cambio en la inscripción se encuentran en el A.M.S.F. Legajo ya citado.

- (8) Sobre este particular véase. A.M.S.F. Libro nº 160. "Libro de Actas Capitulares 1927-1931".
- (9) La inauguración del monumento aparece en FERNÁNDEZ DE LEÓN, Gaspar: Op. Cit. Pág. 120.
- (10) La descripción del grupo la firmó Borrás en Madrid el 26 de diciembre de 1925. Esta carta se conserva en el A.M.S.F. Legajo citado con anterioridad.
- (11) Al respecto se puede consultar WITTKOWER, Rudolf: *La escultura, procesos y principios*. Madrid, 1983. Pág. 289.

LA SILLERIA DE CORO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA M^{ra} DE LA O DE ROTA: TRASLADO Y RECUPERACION ARTISTICA DE UNA OBRA DEL SIGLO XVIII

Antonio MARTIN PRADAS

Reseñas históricas: fecha de ejecución, autoría, coste y ubicación.

El coro, estaba situado a los pies de la nave, circunscrito por ambos lados y por detrás con muros de piedra y cerrado por una verja de hierro. Existió otro más antiguo y sencillo que hizo Alonso de Morales en 1691. (1)

El actual, se mandó ejecutar en la visita de 1727 por el Arzobispo Don Luis Salcedo y Azcona, debía ser proporcionado al número de eclesiásticos y al sitio que iba a ocupar. Las obras comenzaron seis años después, sacándose de cimientos y sentando el zócalo como queda reflejado en la visita de 1733.

Para que no se interrumpieran las funciones corales y no mermaran en nada los oficios divinos, el maestro albañil Juan Núñez del Río, puso el coro viejo mientras se construía el nuevo.

Los trabajos relativos a la escultura de la sillería, estuvieron en un principio a cargo de oficiales malagueños, los Godoy y Francisco Tamaio, el maestro Barreto de Jerez, y Francisco Vergara. Este último amplió en Roma su educación artística, haciendo profundos estudios comparativos entre la escuela griega y la renacentista, aprovechando las enseñanzas de Felipe Valle (2). No sabemos por qué causa, no continuaron el trabajo, y se ajustó con el escultor jerezano Don Diego Roldán, quien haría 19 santos de a vara a razón de veinte pesos cada uno. La sillería y demás trabajos, los ajustó el mayordomo con Andrés Martínez, maestro que ejecutó la sillería de San Pedro de Arcos de la Frontera.

Una vez acabada la obra, el Vicario de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, nombró para apreciar la obra al arquitecto Pedro

Asencio y a los maestros ensambladores José Fernández Recio y Juan Soriano, los cuales, después de examinar el coro y facistol declaran bajo juramento "estar hecho con gran primor..."

La obra del coro duró tres años y en ella se gastó la elevada suma de 56.566 reales.

La reja que cierra el coro, se ajustó en 1756 por iniciativa y aportación de Don Julián Bautista, gastando en ella un total de 12.889 reales, de los que la fábrica hubo de pagar 7.044 reales (3).

Traslado y recuperación de la sillería.

Con el paso del tiempo, la sillería de coro perderá su función originaria, convirtiéndose en un mueble litúrgico en desuso aumentando su mal estado de conservación; ello traerá consigo mutilaciones, retoques y añadidos aportados por pésimas restauraciones. Debido a que la Iglesia de Santa María de la O es de una sola nave, se llegó a pensar en la desaparición total de la sillería, considerada como un estorbo, ya que ocupaba un lugar que podría ser utilizado de tránsito por los feligreses.

El 7 de abril de 1969 se creará una comisión de Arte Sacro, con unos objetivos determinados que figuran en su primera etapa (4):

- 1.- Inventariar y clasificar lo que hay.
- 2.- Pedir al archivo de arte de Sevilla las obras de Rota que están clasificadas en dicho archivo. Escribir a Don José Hernández Díaz.
- 3.- Preparar vitrinas y muebles para una exposición.
- 4.- Preparar una serie de actos culturales.
- 5.- Preparar una amplia exposición en verano.

6.- Ver la forma de crear un fondo para la restauración permanente de la obra.

En dicha comisión figuran una serie de contratos ya realizados como:

a.- Un artista de Sevilla va a limpiar todas las imágenes.

b.- El señor Guzmán va a trasladar el coro: solamente hemos contratado por administración el traslado, y a partir de ahí se hará el contrato para lo demás.

c.- Se está ya en traer el arquitecto diocesano de arte.

d.- La obra de albañilería, terminada la capilla de la Patrona, harán la de Jesús Nazareno y por administración los muros y desagües de la bóveda.

Dicha comisión se formó en el despacho de la parroquia bajo la dirección del párroco Don Eugenio Gómez Carmona, quedando constituida de la siguiente forma:

1.- Don Ignacio Liaño Pino, director del colegio San José de Calasanz y director de la Caja de Ahorros. Actualmente Cronista oficial de la Villa de Rota.

2.- Antonio Maña Zafra, médico.

3.- Rafael Moreno Márquez, profesor de E.G.B.

4.- Juan Carlos Villanueva Pisorno, abogado.

5.- M^a Dolores González de Escofet.

6.- Antonio Gallego Rebollo, Maestro nacional.

7.- Manuel Pruaño Sánchez, sacristán. (5).

Encargados de llevar a cabo la restauración y reformas a realizar en la Iglesia.

Respecto a las obras de traslado y recuperación del coro, la comisión debió informarse desde el punto de vista histórico y artístico, en el libro escrito por Don Antonio García de Quirós, publicado en Rota en 1955 (6). Este al realizar la síntesis histórica del retablo mayor,

recoge el mandato de visita de 1804: "...en vista del ruinoso estado del retablo y dada la imposibilidad de restaurarse que se haga otro de estuco, reduciéndose a un tabernáculo a la romana, de forma que se le diera más amplitud al presbiterio y se traslade el coro a la espalda del presbiterio, consiguiéndose de este modo un doble fin de dar más espacio al templo y darle mayor carácter litúrgico..." Pero dicho mandato no se cumplió, subsistiendo el antiguo retablo hasta 1824, año en que un incendio destruye la parte de la epístola, y para equilibrar la pérdida se desmonta la calle opuesta, quedando el retablo sólo la parte central.

En 1860, será desmontado debido a su aspecto ruinoso, colocando en su lugar unas andas cubiertas de damasco y sobre ella varias imágenes. El párroco Don Juan Julián de la Barrera, solicitó un retablo nuevo a Sevilla en 1869 y le concedieron uno "...modernísimo y sin importancia artística...", que procedía del convento de religiosas exclaustradas de Santa María la Real de Sevilla, de donde fue trasladado al año siguiente.

Ya en este siglo, entre los años 1938-1940, el párroco Don Cristóbal Escribano, eliminará el ático del retablo con la finalidad de dejar al aire libre los nervios que forman la bóveda estrellada de la cabecera de la iglesia (7). Aún así, el contraste entre el retablo neoclásico y los elementos góticos, cada vez más visibles, era un choque continuo para aquellos que tuviesen un mínimo de sensibilidad artística.

La comisión reflexionará sobre la idea expuesta en el mandato de visita de 1804, y previa autorización del Arzobispado llevan a cabo su primer objetivo: eliminar el retablo neoclásico. Para tal acontecimiento, se reunieron en la iglesia los componentes de la comisión y algunos feligreses, quince en total.

Acto seguido, comenzaron el derribo y desmonte de dicho retablo, con la finalidad antes mencionada, de ubicar la sillería de coro en el ábside gótico, contando con el apoyo y consejo del arquitecto don Fernando de la Cuadra. (Foto nº 1).

La sillería, como hemos dicho, se encontraba a los pies de la nave de la iglesia unida por el trascoro a una tribuna cuadrifronte en la que se asienta el órgano, mandada a construir ante la

protesta efectuada por el fiscal del arzobispado el 28 de julio de 1797 (8). En su lado frontal el coro se encontraba cerrado por una reja de



Foto nº 1.
Componentes de la comisión de arte y algunos feligreses que participaron en el derribo y desmonte del Retablo.

hierro de elegante factura. Su forja nos muestra gran movimiento decorativo que recuerdan a elementos vegetales; en su remate aloja los tintinábulos, que flanquean un penacho que ostenta el símbolo de María rodeado de rosetas bajo una corona sobre la que cabalga una tiara papal.

La restauración, traslado y acondicionamiento de la sillería al ábside, fue encargado al taller sevillano de talla y dorado de Don Manuel Guzmán Bejarano (9), llevándose a cabo las obras durante los meses de verano de 1974, (foto nº 2). En la relación de facturas que contiene la Carpeta refe-

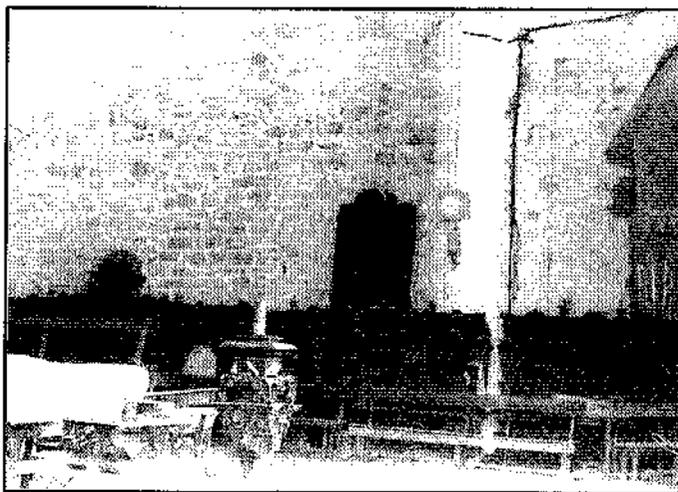


Foto nº 2.
Sillería desmontada en espera de ser trasladada a su nuevo lugar de emplazamiento.



Foto nº 3.
Trabajos de adaptación de la sillería al ábside.

rida a la comisión de arte sacro, existente en el archivo de la parroquia, encontramos una serie de pago efectuados a dicho taller, ascendiendo el gasto total a 733.431 pesetas, detallando exhaustivamente el número de horas trabajadas: 893 horas invertidas en el traslado del coro y piezas realizadas de nueva ejecución, y 169 horas empleadas en el taller de Sevilla, sumando un total de 1.062 horas (Foto nº 3) (10).

La adaptación de la sillería al ábside, supuso el paso de una unidad rectangular cerrada por la reja, a la creación de un espacio físico completamente abierto, que evocará, al igual que todas

las iglesias que tienen sillería absidial, al templo palladiano de San Jorge de Venecia. Para ello, y debido a que uno de los lados del ábside es mayor al opuesto, se adquirió madera de caoba para la ejecución de un panel de talla, que se realizaría siguiendo las características decorativas imperantes en la sillería. (Foto nº 4). Se llevará a cabo la construcción de una mesa de altar nueva y de un ambón, para este último se aprovecharán los ángulos rectos de la sillería (11). El pie del facistol se convertirá en peana de la Virgen titular, pasando el remate tronco-piramidal al

gulos rectos de la sillería (11). El pie del facistol se convertirá en peana de la Virgen titular, pasando el remate tronco-piramidal al



Foto nº 4.
Aspecto que ofrece la sillería una vez finalizado su traslado. Se aprecia la mesa del altar, el ambón y los óculos como elementos de nueva ejecución; así como la reutilización del pie del facistol.

sagrario. Por último, flanqueando los tres siales centrales y a la altura de los respaldos superiores, aparecían sendos óculos ovalados que portaban una cristalera para dar luz al interior del coro. Las cristaleras, fueron sustituidas por paneles de talla que representan dos ánforas que portan azucenas, símbolo de la preñez de María, por lo tanto de esta iglesia.

Los feligreses se sentirán solidarios con los trabajos que se estaban efectuando en la sillería, y para ello aportan madera de caoba de muebles de su propiedad.

La reja del coro, tras el traslado de la sillería al ábside, quedará unida a la parte frontal de la tribuna del órgano, encargando dicho trabajo así como su reparación al taller de cerrajería de Don Antonio Domínguez Puyana, cuyo gasto ascendió a la suma de 67.812 pesetas (12).

Hemos de rendir homenaje a la comisión, que encabezada por el párroco Don Eugenio Gómez Carmona, hizo realidad la recuperación de una sillería de coro que posee claras influencias balbásianas, y que de no haber sido así, seguiría ubicada entre los oscuros muros del tiempo.



Foto nº 5.

Antiguo lugar de ubicación de la sillería una vez finalizadas las obras.

NOTAS DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFICAS

- | | |
|--|---|
| (1) Gestoso Pérez, J.: <i>Apuntes históricos-descriptivos de la Iglesia y del Castillo de la Villa de Rota</i> . San Fernando (Cádiz) 1983, pág. 43. | (5) Ibidem. |
| (2) García de Quirós Milán, A.: <i>Rota, Estudio Artístico religioso de la Villa</i> . Rota 1955, pág. 71. | (6) Gracia de Quirós Millán, A.: <i>Op. Cit.</i> |
| (3) Ibidem. | (7) Datos aportados por Don Ignacio Liaño Pino. |
| (4) Carpeta Comisión de Arte Sacro. Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa María de la O de Rota. | (8) Ramírez Palacios, A.: <i>El Órgano en la Parroquia de la O de Rota</i> . San Fernando (Cádiz), 1982, pág. 21. |
| | (9) Carpeta Comisión de Arte Sacro. A. P. Santa M ^a de la O, s/n. |
| | (10) Ibidem. |
| | (11) Ibidem. |
| | (12) Ibidem. |

APROXIMACION A LA FIGURA DE GONZALO DIAZ

Ana María ARANDA BERNAL

El objeto que me ha movido a escribir este pequeño artículo es el ordenar, en la medida de lo posible, una serie de datos que sobre las obras y el estilo del pintor Gonzalo Díaz, han sido ya publicados, así como el de añadir una noticia más al conjunto, casi desconocido, de pinturas que debió realizar.

La obra más antigua de la que tenemos noticia la presenta Ceán Bermúdez (1), datándola en 1499; según este erudito se trata de un retablo pintado para la catedral sevillana y dedicado a la Magdalena, en donde se representan la aparición de Cristo a esta Santa, una Anunciación de la Virgen y varios santos. A pesar de este dato tan concreto en donde se llega, incluso, a hablar de su forma de pintar, "...todo executado con buena gracia de diseño y colorido, pero casi perdido con el tiempo y con los retoques", es necesario someterlo a la revisión que Valdivieso realiza del retablo (2), considerando que el estilo de los cuadros no se ajusta a la cronología que Ceán indica, y atribuyéndolos, por tanto, a un discípulo de Alejo Fernández que debió pintarlos en torno a 1537. Sin embargo, a pesar de esta falta de acuerdo, interesa el hecho de que Ceán incluya a este autor entre los que están ya trabajando en la catedral justo en el umbral del siglo XVI (3).

Cuatro años más tarde, en 1504, sabemos que sigue trabajando para el templo principal, en este caso en una labor de dorado, el de la peana del retablo mayor (4). El cumplimiento de estos encargos del cabildo sevillano es

compaginado por Gonzalo Díaz con los del otro gran cliente para el que va a trabajar durante estos años, consisten éstos en dos obras, un tanto dispares, realizadas para los Enríquez de Ribera: unas pinturas, de 1501, para el palacio sevillano de dicha familia y un retablo, de 1504, para la parroquia de la villa de Espera, propiedad del Adelantado Mayor de Andalucía (5).

Aunque se tenía noticia de cierta preferencia de los Enríquez de Ribera por Díaz, por la obra que a continuación se comenta en Espera, el descubrimiento de este nuevo compromiso para la Casa de Pilatos ratifica esta idea. La referencia de las ya citadas pinturas de la Casa de Pilatos aparece en un protocolo notarial, donde se cita a Díaz viviendo en la collación de San Pedro (6), lo que le convertiría en vecino, pocos años después, de Alejo Fernández con quien seguramente tendría relación (7). La escritura consiste en una carta de pago por el último plazo de una labor de pintura y dorado que este maestro ha realizado para doña Catalina de Ribera "...en las casas que la dicha señora doña catalina manda faser para don fernando enriquez su fijo..." (8). Desafortunadamente no se muestra más explícito el escribano en la redacción del recibo, y por ello resulta imposible reconocer el alcance de su intervención.

La última obra localizada de nuestro maestro fue dada a conocer por Hernández Díaz (9), al publicar un acuerdo notarial firmado el día 29 de julio de 1504, por el que

MISCELÁNEA

dicho maestro y un tal Nicolás Carlos, también pintor, habrían de hacer cierta obra de pintura para la iglesia de Espera. Especificaba el concierto, entre otras cosas, "que la pieza de enmedio pinte la ymagen de Nuestra Señora del Antigua en esta manera: que la faga segund está en la yglesia mayor de Seuilla" Además incorporaría el retablo cuatro historias de la vida de Nuestra Señora. De este conjunto queda, según el propio Hernández, la escena del Abrazo Místico de San Joaquín y Santa Ana (guardado en la capilla del Santo Cristo

de la Angustia). A juicio de este experto la obra posee un estilo que permite encuadrar a su autor dentro de los pintores de la segunda mitad del XV, en los que la técnica flamenca es manifiesta (10).

En suma, Gonzalo Díaz, a la luz de las noticias y las obras registradas, puede ser calificado como un pintor de transición al renacimiento. Conoció parte de la obra de Alejo Fernández, lo que debió marcar, sin duda, su producción.

NOTAS

- (1) *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (reed. Barcelona, 1981), pág. 67.
- (2) *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1978), pág. 21. Abunda en la misma afirmación en su libro: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX* (Sevilla, 1986), pág. 59.
- (3) Vid. Manuel GIMENEZ FERNANDEZ: "El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. I (Sevilla, 1927), pág. 19. Según los Libros de Fábrica se le librarón 4 ducados por el dorado de la peana que previamente labró el maestro Marco.
- (4) En la collación de San Pedro coincidieron diversos pintores, así, durante el primer lustro del siglo, radicaron en ella Diego Núñez y Luis de Sevilla, entre otros. Precisamente este último se desprendió de la tienda que poseía en el barrio, el 11 de agosto de 1502 en favor de Alfonso de Fonseca, también pintor. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A. P. N. S.), of. 9, libro único de 1502, s. fol.
- (5) Esta dignidad fue concesión real a Per Afán de Ribera I en el siglo XIV, quedando vinculada a la familia con carácter hereditario.
- (6) A. P. N. S., of. 5, libro único de 1501, fol. 131. El pago está fechado el 16 de agosto de 1501, y lo firma el pintor en unión del comisario de doña Catalina, Diego de Cervantes.
- (7) VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura... op. cit.*, pág. 47. En 1545 Alejo Fernández falleció en su casa de la collación de San Pedro.
- (8) D. Pedro Enríquez y doña Catalina de Ribera, su mujer, compraron el solar en donde se sitúa el palacio en 1483. Pero en cuanto a la existencia de la obra es difícil concretar lo que queda en la casa construida en este primer período, ya que el heredero, don Fabrique (hijo de doña Catalina y hermano del citado don Fernando), se encargó de la remodelación y ensanche de la casa pocos años después. V. la Casa de Pilatos. Palacio de San Andrés o de los Adelantados (Sevilla, 1990).
- (9) José HERNANDEZ DIAZ: "Materiales para la Historia del Arte español", *D. H. A. A.*, t. II (Sevilla, 1930), pp. 113-115.
- (10) Vid. Jorge BERNALES, José HERNANDEZ y Matilde MEGIA: *El arte del Renacimiento*, t. V de la "Historia del Arte en Andalucía". El autor de la parte dedicada a la pintura reconoce la existencia de tres pintores en el tránsito a la modernidad Gonzalo Díaz, Nicolás Carlos y Andrés de Nadales.

II. EL PATRIMONIO HISTORICO Y SU CONSERVACION

CRONICA DE UN CONGRESO

Francisco ARQUILLO TORRES

Entre los días 20 a 23 de Septiembre de 1990 celebramos en Valencia el VIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Esta nueva convocatoria ha representado la continuación de una esperanzadora etapa de reuniones de especialistas, iniciada en 1976 en Sevilla y que consolidará su trayectoria nuevamente en la ciudad de la Giralda coincidiendo con la Exposición Universal de 1992.

El acto solemne de apertura del Congreso contó con la intervención de numerosas personalidades de la Comunidad Valenciana, estimando quien suscribe que era el momento adecuado par exponer a modo de manifiesto, algunas ideas que evidenciasen las carencias de nuestro Patrimonio Artístico en lo que concierne a su conservación. Así, en mi condición de Secretario General del citado Congreso y del que está previsto celebrar en Sevilla en 1992, tras agradecer a todos su presencia y colaboración, dispuse de unos minutos para esbozar algunas ideas que estimaba guardaban estrecha relación con los objetivos propuestos para las jornadas que comenzábamos.

La disertación, entre otras consideraciones de carácter general, exponía: "Una vez más y en esta ocasión en la ciudad de Valencia, ejemplo vivo de cultura y tradición artística, los especialistas en conservación y restauración nos reunimos para exponer y contrastar investigaciones y trabajos, con la siempre grata e importante participación de otros expertos en campos directamente relacionados con la misma problemática, no faltando tampoco la nutrida representación de alumnos de esta disciplina procedentes de los distintos puntos de España.

La celebración de este Congreso es, como en ocasiones precedentes, reflejo y conse-

cuencia de una evidente inquietud profesional y de la toma de conciencia a otros niveles sociales, sobre la irrenunciable responsabilidad de conservar los testimonios artísticos y culturales representativos de nuestro pasado y presente histórico.

En el Congreso celebrado en Bilbao en 1988, se aceptó con interés el ofrecimiento de las autoridades valencianas para acoger este que nos convoca, debiendo reconocer públicamente, pues sería injusto silenciarlo, la inestimable ayuda recibida de los organismos públicos y privados de la Comunidad Valenciana, que ha superado las más optimistas previsiones.

Pero la celebración de este acontecimiento, además de propiciar los contactos profesionales y las relaciones sociales, debe perseguir otros fines consecuentes con la filosofía que les dió origen, que no son otros que los de extraer conclusiones que colaboren a la mejor tutela y conservación de nuestros Bienes Culturales.

España es depositaria de un legado artístico de trascendencia universal, consecuencia de un pasado histórico rico, diverso y dilatado en el tiempo, que ha imprimido personalidad singular a todas y cada una de sus zonas geográficas, unas veces como consecuencia de una determinada concepción estética, otras como resultado del asentamiento de culturas diversas, que llegaron a impregnar el tejido social hasta influir en su propia norma de conducta y expresión artística, y siempre, por la asimilación de corrientes artísticas y culturales, que se desarrollaron y evolucionaron en nuestro propio suelo hasta adquirir personalidad propia.

Estos testimonios del pasado, llegados a nuestros días en número importante, a pesar de las numerosas vicisitudes sufridas y del

escaso reconocimiento en épocas pretéritas de sus valores histórico-artísticos, se encuentran en un estado de conservación muy precario, juicio que no lo considero alarmista, sino ajustado a la más rigurosa realidad, pues la ingente cantidad de obras dispersas por la geografía española ignoradas y maltratadas, también forman parte de nuestro Patrimonio Cultural, reclamando en ocasiones por derecho propio un puesto de privilegio por su calidad artística, y que por circunstancias que no acertamos a comprender, están relegadas al más ingrato de los olvidos.

Hemos de ser consecuentes y agradecidos a nuestra Historia propiciando el equilibrio necesario, para que el protagonismo no lo acaparen solamente los grandes núcleos geográficos, por otra parte insuficientemente atendidos la mayoría de las veces.

Si asumimos conscientemente que nuestro Patrimonio Histórico-Artístico es un bien social que corresponsabiliza a todos en su tutela y mantenimiento, seamos consecuentes con esta obligación afrontando el compromiso con criterios de equidad, huyendo de oportunismos producto de situaciones coyunturales.

Son innumerables las causas que atentan contra la integridad material de las obras de arte, afectándolas en mayor o menor medida en función el medio ambiente, de la materia de ejecución y de las circunstancias de todo tipo capaces de intervenir. El desarrollo industrial del presente siglo ha evidenciado con insólita crudeza, hasta qué punto este fenómeno influye en el deterioro de las obras de arte, testimonios perecederos por su propia naturaleza, que se han visto acelerados en el proceso de deterioro hasta límites tales, que lo acontecido desborda hasta las previsiones y convulsiona el mundo de la conservación.

Son muchas las consecuencias derivadas del progreso científico y tecnológico, la mayoría capaces de contribuir al bienestar humano, pero otras, negativas si se desconocen o no se aplican las medidas correctoras que neutralicen su acción.

Ante estos aspectos negativos la obra de arte se encuentra indefensa, no obstante asuma protagonismo relevante en lo que concierne a nuestra Historia, Cultura y valores espirituales.

A los desequilibrios originados por esta revolución industrial se le intenta buscar soluciones, y mientras, la obra de arte muda e impotente sufre las consecuencias degradantes, siendo reclamada casi siempre nuestra atención solamente cuando está a punto de morir.

A este cúmulo de circunstancias debemos añadir aún una que desgraciadamente sigue jugando un papel importante: el intrusismo. Este tipo de actuaciones, carentes de conocimientos, criterio y respeto hacia un legado cultural irrepetible, origina daños superiores a los producidos por circunstancias naturales, hecho que comporta un peligro real y que únicamente podrá ser erradicado, cuando a todos los niveles y fundamentalmente los oficiales, se asuma que el tratamiento de obras de arte debe ser competencia exclusiva de las personas formadas expresamente para el ejercicio de este cometido.

Es de justicia reconocer que en los últimos años se ha avanzado bastante en la tutela y conservación del Patrimonio Histórico-Artístico, pero aún estamos lejos de haber cubierto las necesidades más apremiantes, tal vez, porque todavía no somos plenamente conscientes, de que su importancia es equivalente a la de otros problemas sociales y económicos.

Si extraemos conclusiones del desarrollo de estos congresos, desde el primero celebrado en Sevilla en 1976 hasta el presente, es reconfortante la progresión cualitativa y cuantitativa experimentada, no sólo en relación con los asistentes o los apoyos recibidos para su organización, sino fundamentalmente por la participación activa de los profesionales y el nivel de los trabajos presentados.

La conservación del Patrimonio Artístico es un bien común, hecho incuestionable que compromete a todos: a los especialistas investigando, actualizando constantemente sus conocimientos y actuando con la responsabilidad y ética que la importancia de la misión le exige, a la Administración facilitando las vías necesarias que lo haga posible y a la sociedad, beneficiaria última y responsable en la misma medida de dicho compromiso, reconociéndolo.

Es cierto que la unidad en cuanto a los criterios de actuación es difícil de conseguir, al entrar en juego factores de gran complejidad, entre los que podemos citar a título de ejemplo el estado de conservación, la categoría artística e histórica, la función que desempeña, el lugar de ubicación de la obra, etc., pero no es menos cierto que debemos hacer un esfuerzo basado en la investigación y el estudio, para que esta aparente discordancia, por otra parte lógica y positiva en algunos aspectos, no influya negativamente para el logro del fin último, que no es otro que el respeto y adecuado tratamiento de nuestras obras.

Llegados a este punto el tema se complica, prestándose a todo tipo de interpretaciones y demagogias, porque el simple hecho de citar los criterios de intervención, ya es materia suficiente para una polémica interminable, sobre todo si tenemos en cuenta que sobre este

tema todos creen entender y estar autorizados, no solamente a opinar, hecho que me parecería positivo, sino incluso a imponer normas de actuación. Respetemos los conocimientos de los profesionales en este campo, quienes libremente y contando con la colaboración de especialistas afines al mismo tema, aplicarán el tratamiento que la obra requiera.

La obra de arte es una unidad de valores en donde la consistencia física y la dualidad estética e histórica, han de tenerse en cuenta para preservar la armonía del conjunto compositivo como nos recuerda Cesare Brandi, que en su Teoría del Restauo (1963), nos desarrolla conceptos filosóficos que han supuesto un importante punto de referencia, ante cualquier actitud que conlleve la actuación sobre una obra. También la Carta del Restauo (1972) dicta normas de conducta, propugnando criterios de unidad, frente a las actuaciones arbitrarias carentes del necesario respeto a los valores histórico-artísticos, de los testimonios que conforman el conjunto de Bienes Culturales. Esta y otras disposiciones emanadas de los organismos competentes, deberían propiciar una clara línea de acción.

En el conjunto de factores que configuran el mundo de la conservación de obras de arte, la formación del restaurador es de vital importancia, por ello, es necesario exigir el máximo rigor y coherencia en la etapa docente, que haga posible la obtención de profesionales competentes y capacitados para afrontar el reto, propósito que todavía adolece de la unidad necesaria, al existir planteamientos académicos distintos para alcanzar unos mismos objetivos.

Con relación a ello hemos de considerar, que si la obra es el resultado del empleo de materiales y técnicas sublimados por la ins-

piración del artista, realidad objetiva que ha de tenerse en cuenta ante cualquier filosofía de conducta, el restaurador ha de conocer profundamente los aspectos materiales, técnicos, científicos y los valores plásticos que la han hecho posible, no podemos disociar una parte del contexto, relegando a un segundo plano valores tan trascendentales como composición, color, dibujo, etc., no limitemos las posibilidades del restaurador cuando los problemas que plantea una obra pueden ser ilimitados. Reducir el tema a planteamientos puramente científico-técnicos, implicaría renunciar en alguna medida al cumplimiento del fin para el que la obra fue creada.

A diferencia de los demás especialistas del arte, el restaurador no actúa de manera creativa sobre las obras. El punto de partida será el conocimiento de la entidad material como producto técnico y de la problemática de su conservación y restauración, subordinando todo su quehacer al mantenimiento de la autenticidad de la obra y ello sólo es posible si tiene formado el sentido crítico para no modificar la expresión estética, intrínseca a cada manifestación plástica, sentido crítico que a su vez le viene dado por su sensibilidad artística, pues no hay que olvidar que es un especialista en arte.

Desde que el hombre se manifiesta plásticamente a través de la expresión artística, existe una intención por conservar los testimonios del pasado. Si hacemos un recorrido por las distintas etapas histórico-artísticas más significativas, se nos pone de manifiesto la versatilidad del concepto "restaurar"; unas veces las intervenciones se ajustaban a la consideración de la obra como mero objeto funcional, sujeto a ideas políticas o religiosas y otras a la mentalidad del momento, restando

interés a los testimonios del pasado. En ocasiones, porque se subordinaba la obra a la personalidad artística del restaurador y en otros casos porque se desconocían los medios de regeneración, aunque casi siempre faltando el reconocimiento del valor cultural de la expresión figurativa.

Esta arbitrariedad en las intervenciones es constante hasta el s. XVIII, época que ocupa un lugar importante en la Historia de la Restauración, pudiéndose hablar del inicio científico de esta disciplina, que culmina en el s. XIX con la aplicación de bases rigurosamente científicas. Pero estos planteamientos antagónicos de intervenciones puramente subjetivas o sujetas a enfoques estrictamente científicos, que unas veces carecen del rigor necesario actuándose arbitrariamente sobre el contexto de la obra y otras, aplicándose soluciones puramente científicas para resolver problemas de naturaleza estética, se equilibran y complementan en el s. XX cuando ciencia y técnica se ponen al servicio de la obra de arte.

El concepto restaurar ha sido llenado de contenido modernamente, pues no siempre esta actividad ha respondido a su verdadero significado tal y como hoy día la entendemos. Si bien ha estado patente a lo largo del curso de la historia, no ha cumplido casi nunca un cometido respetuoso hacia la autenticidad y veracidad documental y artística de las obras, circunstancia que hoy día, por la aplicación de los medios técnicos y científicos y por la formación específica del restaurador, se ha modificado en sentido claramente positivo, al adoptarse como premisa irrenunciable el respeto a la autenticidad de la obra.

La distribución territorial del país en Comunidades Autónomas, debe facilitar y agilizar cualquier política de intervención,

cada zona plantea problemas y peculiaridades diferentes y es por ello, que debería potenciarse la creación de centros autonómicos especializados y coordinados con una amplia red de talleres en los museos y centros artísticos, que afrontasen la problemática local huyendo de centralismos, que además de entorpecer la gestión, añade otros factores negativos cuando se procede a los traslados indiscriminados de obras, que al ser sometidas a desequilibrios ambientales, sufren casi siempre daños irreversibles, por lo que deberían resolverse los problemas dentro de su localización geográfica y salvo en aquellas ocasiones absolutamente necesarias, permitirlo.

El simple hecho de separar una obra de su ambiente o microclima, ya debería ser motivo suficiente de preocupación por las consecuencias negativas que de ello puede derivarse.

Las características de cada lugar, muy definidas en los principales núcleos geográficos e históricos, debe propiciar la investigación en parcelas concretas además de la labor genérica oportuna, siendo fundamental para este planteamiento el contar con el personal especializado necesario, pues si bien son convenientes los intercambios, contactos y relaciones profesionales con otros especialistas del país, hay que contar básicamente con quienes por su formación y conocimientos de la problemática específica son los llamados a intervenir.

Todo este complejo panorama que he pretendido exponer del Patrimonio Artístico y su conservación, debería llevar implícita la necesaria campaña de divulgación y sensibilización de la sociedad, sobre la necesidad de respetar y conservar los testimonios del pasado, complementada con una política de

inventario sobre el estado de conservación de los bienes culturales, que permita establecer el necesario orden de prioridades en relación con la correspondiente escala de valores.

Finalmente y a modo de corolario, hemos de considerar que la obra de arte no es sólo una manifestación inherente a la sensibilidad o personalidad de un determinado país, sino que fundamentalmente representa el testimonio histórico de su proceso vital, por tanto tenemos el deber de respetar y tutelar nuestro legado cultural, por ser depositarios circunstanciales de un patrimonio, que debemos de transmitir a las generaciones venideras en las mejores condiciones de conservación posibles, ello es una tarea común y consecuentemente un compromiso ineludible, cuyo cumplimiento será el reflejo de nuestra madurez cultural."

Tras varios días de reuniones, en la sesión de clausura que contó con la presencia de autoridades locales, se dió lectura a las conclusiones en los términos siguientes:

"Cuando hace dos años en el Congreso de Bilbao fui elegido Secretario General para los congresos de Valencia y Sevilla, era consciente de haber contraído la responsabilidad de proseguir con una empresa ilusionante y necesaria para los profesionales de la restauración, que no es otra que la de garantizar la realización de este tipo de encuentros que permitan la transmisión de las investigaciones y trabajos realizados, propósito que en Valencia se ha cumplido y que podemos seguir haciendo realidad hasta que vosotros queráis, pues todos y cada uno de los asistentes habéis sido parte fundamental y culpables directos del logro conseguido.

Ha concluido un congreso donde la participación ha desbordado largamente la estimación de número prevista, superando los

900 asistentes, no obstante hayamos tenido que desestimar numerosísimas demandas dadas las limitaciones de espacio.

Durante tres apretados e intensos días de sesiones de trabajo de mañana y tarde, hemos contrastado y debatido temas profesionales de notable nivel técnico, científico y artístico, de los que indudablemente han de extraerse conclusiones que revertirán en la mejor conservación de nuestro Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural.

El desarrollo se ha efectuado mediante cinco grupos de trabajo: Teoría de la Restauración, Formación de Restauradores y Documentación, Pintura, Escultura, Materiales Inorgánicos y Técnicas Analíticas y Materiales Orgánicos y Miscelánea, habiéndose presentado un total de 74 comunicaciones.

El resumen de las conclusiones en base a la documentación entregada por los coordinadores de los distintos grupos de trabajo, podemos centrarlas en:

- El legado artístico español continúa en un estado de conservación muy precario, debiéndose prestar especial atención a aquellas obras y conjuntos que por encontrarse distantes de los mayores núcleos geográficos, son objeto de abandono y malos tratos y que también constituyen parte importante de nuestro Patrimonio Cultural.

- Concienciar a las instituciones que corresponda, de que la conservación del Patrimonio-Artístico es al menos equivalente en importancia a otras problemáticas sociales y económicas.

- Empezar una política de divulgación sobre la trascendencia y valor social de los Bienes Culturales.

- Proceder al inventario del estado de

conservación de las obras, que permita establecer el correspondiente orden de prioridades a la hora de su tratamiento.

- Crear en la universidad española un área de conocimiento sobre Conservación y Restauración.

- Estudiar una fórmula legal para aglutinar corporativamente a los especialistas en Conservación y Restauración de Obras de Arte.

- Urgir a las comunidades autónomas y administraciones locales para que reconozcan los títulos antiguos de restaurador, que todavía no son contemplados por las normativas en vigor.

- Instar a las instituciones estatales, autonómicas y locales, de las cuales depende el mantenimiento y custodia de los museos, para que presten mayor interés y doten de medios y personal de acuerdo con las necesidades que se suponen mínimas a un centro museístico.

- Que las exposiciones temporales deben reducirse al mínimo y si se realizan, han de llevarse a efecto con las debidas previsiones de medios, controles y personal especializado que garantice la manipulación, transporte y exposición y que las piezas de capital interés no debieran separarse nunca de su ambiente habitual.

- El Congreso invita a una vez más a la participación en sus actividades, a aquellas personas que perteneciendo a campos competenciales en la Conservación y Restauración, no participen activamente en estas reuniones bienales.

Referente a las dos mesas redondas sobre temas relacionados con la Comunidad Valenciana, se han extraído las conclusiones siguientes:

LA TABLA DEL JUICIO FINAL ATRIBUIDA A VAN DER POOLE. CRITERIOS DE INTERVENCION

Que una vez recopilada toda la información necesaria sobre los aspectos históricos, técnicos y artísticos, así como los datos correspondientes a la parte analítica, se proceda como medida preventiva a la eliminación del sistema de embarrotado de la parte posterior, con el fin de que una vez liberada la tabla de las tensiones, pueda complementarse el estudio y procederse a las operaciones necesarias para la recuperación de su estabilidad material.

LA FUNDICION DE CAMPANAS EN ESPAÑA

La presencia en el VIII Congreso de Conservación y Restauración de las campanas ha supuesto la entrada irreversible de las campanas en el mundo de la restauración en España.

La mesa redonda de los fundidores españoles, en la cual participaron las cinco empresas más importantes de nuestras tierras, puso al descubierto las enormes carencias que animan su trabajo cotidiano: desde el desconocimiento unánime de la Ley del Patrimonio, hasta la falta de un registro donde marquen las inscripciones y grabados de las campanas que van a ser refundidas, siguiendo por la destrucción continua de instalaciones o el desprecio por los toques tradicionales.

Las ponencias de los invitados holandés y francés habían sugerido nuevas formas de trabajo, basadas en el estricto respeto a la tradición, pero amparadas en una moderna tecnología y en una concepción íntegra del Patrimonio de las campanas.

La posterior inauguración definitiva de las campanas de Cheste supuso la aplicación, por primera vez en nuestras tierras, de un concepto amplio de restauración: desde la restitución de los yugos de madera hasta la reafinación o soldadura de campanas, para recuperar los sonidos originales del que fué el mejor juego de campanas de la Comunidad Valenciana. La instalación mecánica, controlada por ordenador, reproduce los toques antiguos, sin impedir los toques manuales. Y así, tras una primera interpretación automática, tuvo lugar el glorioso volteo manual de las seis campanas: Cheste no sólo recuperaba el sonido de sus campanas; también volvía a sentir el placer de escuchar y de practicar los toques naturales.

Tras Cheste, el mundo de las campanas en España ha comenzado a cambiar, de manera irreversible. Antes se rompía, se refundía, se reparaba. A partir de ahora los conceptos de restauración integral ya pueden ser aplicados, también, a esa parcela, la más alta, sugerente y sonora de nuestro Patrimonio: nuestras campanas, sus instalaciones y sus toques."

Finalmente se comunicó que se habían recibido ofertas de Oviedo, Madrid, Segovia y Canarias para la organización de sucesivos congresos a partir de 1992, estimando el Consejo Organizador que en Sevilla, sede del próximo, se decidirá la elección en base a la documentación presentada por las distintas instituciones o personas.

Deseamos que el IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales que está previsto celebrar en la ciudad de Sevilla en Septiembre de 1992, cuente con la participación de los especialistas y con el patrocinio y ayuda de las instituciones públicas y privadas de la Comunidad Andaluza, para que su celebración constituya el rotundo éxito que todos esperamos.

*GARCIA GUTIERREZ, FERNANDO,
Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte,
Ediciones Guadalquivir, S.L., Sevilla, 1990, 63 ils., 7 ideogramas, 1 mapa.*

He aquí un libro insólito y atípico en el panorama editorial hispalense. Por una parte, fruto de la inteligencia del profesor García Gutiérrez, distinguido orientalista, que desde hace veinte años se ha ocupado con entusiasmo de divulgar el arte y la cultura japonesa en Sevilla, a través de conferencias y exposiciones en distintos foros, universitarios, académicos y culturales. Por otra, producto inmejorable de la sensibilidad y buen gusto del editor Sánchez Dubé cuyas publicaciones de arte han marcado ya un hito en la historia de la tipografía sevillana.

El propósito de esta obra, como se indica en la Introducción, consiste en presentar una serie de temas en los que se destacan las inter-relaciones del arte japonés y el arte occidental, bien a través de sus propias peculiaridades artísticas, bien por medio de los efectivos contactos culturales que han existido entre ambas civilizaciones a lo largo de la historia. Para ello, el autor organiza el libro en diecinueve capítulos en los que, tras ofrecer unas características generales del arte y la estética japonesa, analiza desde la cerámica de las culturas primitivas hasta las principales tendencias de la pintura contemporánea de aquel país.

Este plan, que podría parecer ambicioso, se justifica en función de la tenaz voluntad de aproximación a la cultura nipona así como por la claridad expositiva y didáctica de García Gutiérrez, pues, evidentemente, no podremos constatar tales relaciones sin conocer, al mismo tiempo, el hilo conductor de aquellas manifestaciones artísticas.

Partiendo de la misteriosa cerámica de Jomón, la más antigua del mundo, si consideramos que es anterior a la neolítica de Anatolia, nos introduce en las pinturas murales de las tumbas del sur de Japón, de los siglos VII y VIII, dedicándose respectivamente, a continuación, un capítulo a la obra del monje budista Genshin y otro a la del monje Sesshu, de la secta Zen, tras comentar con amplitud la época de esplendor de los "E-makimono", durante los siglos XII al XIV, así como el largo período medieval en que la escultura japonesa concluye su proceso de individualización.

Si la historia de las relaciones e influencias mutuas entre el arte japonés y occidental comienzan en el siglo XVI, como afirma el autor, el lector puede preguntarse por el sentido de esta primera mitad del libro en que se tratan temas medievales. Ahora bien, esta cuestión queda zanjada cuando en la lectura de temas cuales son la concepción china y japonesa de la naturaleza del arte, la interpretación del paisaje en la pintura oriental, y las dimensiones estéticas y humanas de la cerámica japonesa, percibimos que la intención del autor ha sido introducirnos sabiamente, sin que nos demos cuenta, en la esencia del arte japonés, con objeto de alcanzar el nivel de aproximación óptimo para la comprensión del problema de las inter-influencias antes mencionadas.

En la segunda parte de la obra, contemplamos la abstracta creación de la obra pictórica de Sengai, que resultaría incomprensible si previamente no conociéramos la vertiente de simplificación estética del Zen, del mismo modo que se analizan las diversas tendencias del retrato

japonés y de las artes decorativas antes de comenzar el estudio de la introducción del arte occidental en el archipiélago nipón, ocupándose no sólo de las pinturas de tema religioso sino también de las de tema profano como los "Namban Byobu" donde puede observarse el interés del pintor hacia la llegada de la nao comercial portuguesa que anualmente visitaba el puerto de Nagasaki, acercando físicamente a los dos mundos.

En contrapartida, siguiendo el compás oscilatorio de las influencias, la pintura del "Ukiyo-e" marcará el influjo más decisivo del estilo japonés en el arte europeo, a través de los grabados que envolvían los paquetes de té exportados a Francia con motivo de la Exposición Internacional de París de 1867. Los dibujos de Hokusai interesaron a los artistas franceses y el gusto por las estampas japonesas se extendió muy pronto por toda Europa.

Monet, Manet, Gauguin y Van Gogh se sintieron especialmente atraídos por las obras del "Ukiyo-e", al mismo tiempo que el Imperio del Sol Naciente se abría a Occidente en la Era Meiji. El nuevo emperador era retratado al estilo occidental, introduciéndose nuevas tendencias realistas frente al arte tradicional japonés, que no fenecerá en el siglo XX, inclinándose lógicamente hacia el expresionismo abstracto europeo, afín a sus concepciones estéticas.

Oriente y Occidente se han aproximado y se han encontrado en nuestro tiempo sin que exista un abismo de diferencias entre un estilo artístico y otro, algo que sólo ha sido posible en el "Museo Imaginario del mundo contemporáneo gracias a la labor de artistas, críticos de arte y sabios orientalistas que —como el profesor García Gutiérrez respecto a nuestro país— han contribuido al conocimiento mutuo entre ambos mundos.

El bello libro, ilustrado con 63 láminas en color, 7 ilustraciones de caligrafía, un mapa, índices y una selecta bibliografía, constituye una elegante invitación al estudio sereno y profundo del arte y la cultura de aquel país.

Rafael COMEZ

IN MEMORIAM
PROFESOR BLANCO FREIJEIRO (1923-1991)

Cuesta a nuestra imaginación admitir la desaparición del gran profesor, el maestro no sólo de arqueólogo sino también de historiadores del arte que fue don Antonio Blanco Freijeiro.

Entendía la Arqueología, cuya cátedra ostentó en la Universidad Hispalense, primero, y en la Complutense, después, como Historia del Arte Clásico, y así lo afirmaba a sus alumnos desde el primer día. No fuimos pocos los que por el gusto de aprender asistíamos a sus clases aun después de superar sus asignaturas. Su cálida voz que electrizaba al auditorio y su gesto al comentar las diapositivas serán siempre inolvidables.

Historiador del arte griego, del arte oriental antiguo, del arte egipcio, del arte ibérico. En realidad, el propósito de Blanco Freijeiro fue –tras conocer el arte griego y romano como pocos– perseguir las fuentes del arte mediterráneo, buscar sus orígenes. Esta búsqueda le condujo a conocer mejor lo nativo, lo autóctono, lo nuestro. Nadie mejor que él se acercó a desentrañar y explicar el arte ibérico. La ciencia o es universal o no es nada. El imperativo goethiano fue llevado por Blanco hasta las últimas consecuencias y, de este modo, la senda que había iniciado su maestro García y Bellido fue continuada con excelencia, llevando a la arqueología clásica española a los niveles de reconocimiento y prestigio internacional que hoy alcanzan.

Formado con Beazley en Oxford y con Langlotz en Heidelberg, su educación filológica clásica obtenida en las Universidades Compostelana y Complutense, sería acrecentada al contacto con distintas escuelas de diferentes países en un tiempo en que no eran tan frecuentes los viajes al extranjero. Y supo imbuir de su humanismo e internacionalismo a sus discípulos, realizando una labor impagable e imperecedera a la ciencia nacional.

Que otros cuenten las anécdotas. Nosotros preferimos guardarlas con devoción pues lo recordaremos siempre como el catedrático, el académico, el brillante escritor de mironiana prosa, el maestro que se preocupó en enseñarnos el método. En otras palabras, como en la fábula clásica china, el sabio que no nos dio un pez para calmar el hambre una sola vez sino aquél que nos enseñó a pescar para saciarnos toda la vida.

Rafael COMEZ