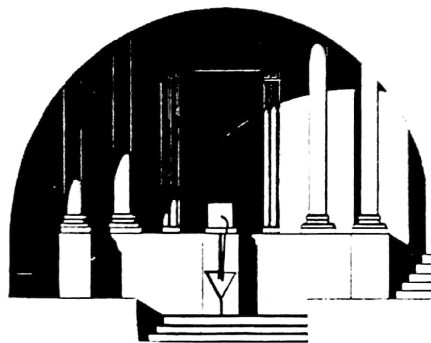


ATRIO



Año 1988

Nº 0

Dirección:

Francisco Herrera García y Fernando Quiles García.

Consejo de Redacción:

Ana María Aranda Bernal, Yolanda Fernández Cacho y Ana Mendióroz Lacambra.

Diseño:

Emilio Artacho Barrasa.

Redacción, administración y distribución:

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

Imprime:

Sand-Artes Gráficas. Sevilla

Colabora:

Excmo. Ayuntamiento de Sevilla-Area de Cultura.

ATRIO

Revista de Historia y Crítica de Arte

SUMARIO

9. LORENZO FERNANDEZ DE IGLESIAS, UN MAESTRO CANTERO MONTAÑES EN ANDALUCIA OCCIDENTAL. 29. ACERCA DE LOS BATIDORES Y TIRADORES DE ORO DEL SIGLO XVIII EN SEVILLA. 35. LA INTERVENCION DE LOS ARQUITECTOS DIOCESANOS DEL SIGLO XVIII EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE EL RONQUILLO. 47. DE LAS CUBIERTAS DE LA SIERRA DE HUELVA: TECHUMBRES Y SISTEMAS DE AISLAMIENTO. 63. JERONIMO BALBAS EN SEVILLA. 93. UNA PERSONALIDAD INEDITA DE LA ARQUITECTURA SEVILLANA DEL SETECIENTOS: FRANCISCO JIMENEZ BONILLA. 103. APUNTES PARA UNA BIOGRAFIA DE JUAN SIMON GUTIERREZ. 115. LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA Y SIETE DOLORES, ACTUAL DE MONSERRAT, DEL EXCONVENTO DE SAN PABLO. APROXIMACIONES SOBRE SU CRONOLOGIA, AUTORIA Y PRIMEROS PROTECTORES.

NUESTROS PROPOSITOS...

"... y en el *atrio*, antes de introducirse en lo más sagrado,..." (FABIO)

Desde tiempos remotos, en Andalucía, han venido prodigándose todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas, de un modo que bien podríamos calificar de espectacular. Son abundantes asimismo los nombres de consagrados artistas a quienes se les ha tributado y tributa ininterrumpido homenaje. Aún hoy día sigue encendido el interés por el análisis y estudio de estos creadores y sus obras, resultando casi imposible enumerar la pléyade de historiadores del arte que continuamente empeñan sus esfuerzos en esta labor, sobre todo desde que la Historia del Arte fuera sumada a la lista de las disciplinas universitarias, y se crearan los primeros Departamentos.

En esa línea, entendiendo la actualidad del tema, y aunando los esfuerzos e inquietudes de numerosos Licenciados de reciente formación, pero de probada experiencia e interés en la investigación artística, hemos puesto nuestras ilusiones en la edición de "ATRIO", una revista que pretende ser cauce de expresión de todos ellos, así como de cuantos estudiosos sientan interés por nuestro rico patrimonio, y tengan el afán de profundizar en la investigación y defensa del mismo.

Esperamos, pues, a todos los que, guiados de estas y otras constructivas intenciones, quieran contribuir en la empresa, aportando colaboraciones y sugerencias.

No podemos concluir sin dejar de mostrar nuestro más rendido agradecimiento a don Bernardo Bueno, don José Manuel Leal y doña María del Carmen Muñoz, sin cuyo respaldo hubiera sido difícil acometer esta tarea. Tampoco podemos olvidar el apoyo de don José Hernández Díaz y don Antonio Muro Orejón, así como el de don Emilio Gómez Piñol, y el de los amigos que en todo momento nos alentaron e hicieron posible se cumpliera un sueño. A todos ellos, gracias.

LORENZO FERNANDEZ DE IGLESIAS, UN MAESTRO CANTERO MONTAÑES EN ANDALUCIA OCCIDENTAL

Francisco J. Herrera García

El rico panorama que muestra la actividad arquitectónica en Sevilla durante el siglo XVIII, se debe a la labor de una serie de artífices, autores de esta "edad de oro" de la arquitectura Barroca sevillana. Nombres como Leonardo, Matías José y Antonio Matías de Figueroa, Diego Antonio Díaz, Pedro de Silva, etc. Están íntimamente vinculados al esplendor arquitectónico de estos momentos, siendo muchas las realizaciones por ellos planificadas que aún hoy siguen causando admiración. Es la época del Pleno Barroco en tierras andaluzas, y en consecuencia los edificios del momento predicen las consabidas recetas de abundancia decorativa tanto en los interiores como en los exteriores, suntuosidad y a veces complejidad, todo ello dentro de unos presupuestos de claras intenciones parlantes e ideológicas. Es entonces cuando se configuran esquemas y gustos que en lo sucesivo lo serán de la arquitectura regional, que hasta fechas muy próximas a nuestros días ha permanecido atenta a los dictados del Barroco. Técnicas como la del ladrillo cortado sin ningún tipo de revocado, impulsada y frecuentemente utilizada por Diego Antonio Díaz, toman carta de naturaleza desde entonces, un sinfín de modelos ornamentales, soluciones espaciales, etc. seguirán presentes mucho tiempo después en las construcciones de lo que fuera el antiguo Reino de Sevilla.

De la significación e importancia artística del momento ya dio buena cuenta SANCHE CORBACHO en su monumental obra *"Arquitectura Barroca Sevillana"* (1), donde ponía de manifiesto el magisterio de los arquitectos citados, entre otros, vinculándolos a sus respectivas producciones. Igualmente dejaba entrever que cada una de las obras no era producto exclusivo del maestro mayor correspondiente, junto a este y bajo

su dirección, actuaba un importante número de menestrales encargados de ejecutar y dar cumplimiento a las directrices del arquitecto. Nos referimos a los maestros de albañilería, carpinteros de lo blanco, yeseros, canteros, etc.

El "arte de la cantería" es una de las actividades subsidiarias de la arquitectura que mayor prestigio y relieve van a alcanzar en estos instantes, si tenemos en cuenta la larga nómina de maestros canteros que ejercen la actividad, precisamente coincidiendo con la etapa de ímpetu arquitectónico. La función del cantero no sólo estriba, como su denominación indica, a la extracción de la piedra precisa para una edificación, de la correspondiente cantera, sino que comprende también el trabajo y la talla del material para posteriormente adaptarlo en lugares precisos de la fábrica, poniendo así de evidencia las estrechas vinculaciones que mantiene con la arquitectura y que ha llevado en ocasiones a incluir los maestros canteros en este capítulo, llegando incluso a considerárseles arquitectos en atención de las características de su trabajo. La ejecución de enchapaduras de jaspe, mármol, piedra, columnas y soportes pétreos, portadas, etc. es decir, todo aquello que haga necesario el uso de los materiales mencionados, figura entre las ocupaciones encomendables a los "arquitectos de cantería", como algunas veces suele denominárseles según la documentación de la época.

Es larga la lista de maestros canteros que trabajan en las tierras del Arzobispado hispalense en los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII, Francisco Gómez Setien, Francisco Rodríguez Escalona, ambos asociados a las obras de la Colegial del Salvador, Miguel de Quintana, Francisco de Ganzarain, Antonio Gil Gataón, Juan Antonio Blanco, los hermanos Silvestre,

José y Francisco Jordán, etc. Pero sobre todo va a sobresalir una familia que prolonga su trayectoria artística desde la segunda mitad del seiscientos hasta mediados del setecientos. Nos referimos a los FERNANDEZ IGLESIAS, de los que al menos conocemos tres vástagos dedicados al oficio, Lorenzo y su hermano Juan, y el hijo del primero también de nombre Juan. Eran de procedencia cántabra, concretamente de la comarca de Trasmiera, tierra que desde antiguo disfrutaba de bien ganado prestigio en el campo de la cantería, como demostraron las innumerables cuadrillas de maestros trasmeranos que recorrieron la Península e incluso América. En Andalucía se constata la presencia de maestros canteros de aquellas latitudes desde tiempos del Rey Santo y con el descubrimiento y posterior conquista del Nuevo Mundo habrían de extender su actividad por las posesiones ultramarinas de la Corona de Castilla.

Esta singular pericia en la técnica de la cantería que demostraron los montañeses ha sido explicada en virtud de la conocida abundancia de piedra en la región, unido a la dureza del clima que obliga a procurar sólidas construcciones, ambos condicionantes determinarían el desarrollo y continuo perfeccionamiento de las técnicas del corte y talla de la piedra (2).

La figura de Lorenzo Fernández de Iglesias ya fue objeto de merecido reconocimiento en el panorama artístico del Barroco andaluz, al existir constancia documental que le da por autor de la portada principal del Palacio Arzobispal de Sevilla, sin duda alguna, la más señera de sus obras conocidas (3). Pero poco más se sabe de la vida y labor de este maestro que deja huella de su actividad en el área geográfica del Arzobispado sevillano durante las dos últimas décadas del siglo

XVII y las dos primeras de la siguiente centuria.

Su nacimiento debió acontecer en 1655 o 1656 a juzgar por la información que nos proporcionan los Padrones Municipales de Sevilla de 1691 y 1706 (4). En el primero de ellos declara tener 36 años mientras que en el segundo menciona la edad de 50 años, lo que nos hace suponer los años antes citados. Las dos primeras cartas testamentarias que redactara, fechadas respectivamente en 1701 y 1709 (5), nos hablan de su localidad natal y progenitores. Fue natural de la aldea o lugar de "Quintana del Monegro", de donde así mismo eran naturales sus padres, Juan Fernández de Iglesias y María Gutiérrez Rebolledo, si bien residió con ambos en la Villa de Reinosa, perteneciente entonces al Arzobispado de Burgos. Resulta difícil precisar la localidad exacta de su nacimiento, pues son muchas las villas y pueblos de las montañas burgalesas cuyos nombres están compuestos por los sustantivos "Quintana" y "Monegro", sin poder descartar tampoco la propia ciudad de Reinosa de donde suele declararse natural, aparte de la ya indicada residencia en esa población. Queda por tanto demostrada su procedencia cántabra, de una comarca que, como indicábamos, había sobresalido en el arte de la cantería, por lo que es de suponer su formación en los abundantes talleres de aquella zona, quien sabe si al lado de su padre, probablemente también cantero, maestro de Lorenzo y su hermano Juan.

La búsqueda de nuevos horizontes llevarían a Lorenzo y su hermano, también colega de oficio, a tierras de Andalucía Occidental, en fechas por hoy desconocidas, si bien conjeturamos que pudo acontecer a principios o mediados de los setenta. Conocemos su presencia en Sevilla en 1678. Aquel año

contrae por primera vez matrimonio, con María Díaz de Montenegro (6). Como ya justificó Antonio Sancho Corbacho (7), resulta imposible que laborara hacia 1662 en la terminación de las obras del Sagrario, como creyó Llaguno (8).

A juzgar por la documentación existente, la mayor parte de su vida residió en Sevilla, siempre en la collación de Sta. María la Mayor, es decir, en la jurisdicción de la Párrroquia del Sagrario, la más poblada de Sevilla en aquel entonces si exceptuamos el arrabal de Triana. El antes mencionado padrón de 1691, localizaba al maestro cantero domiciliado en la calle Génova (9), cuyo trazado se corresponde hoy con la Avenida de la Constitución, calle que en el siglo XVIII seguía siendo el centro neurálgico de la actividad comercial de la ciudad, junto con las gradas y alrededores de la Catedral (10). No obstante el lugar donde más prolongadamente estuvo domiciliado fue en la Resolana del Río, en la zona de la Carretería-Baratillo, perteneciente también a la Collación del Sagrario. En la carta testamentaria que otorgó en 1701 (11) ya se declaraba vecino de la collación del Sagrario, en la Resolana y en 1703 firmaba ante notario la renovación del contrato de arrendamiento de una casa en la que ya vive, en la Resolana, por tiempo de dos años, es propiedad el inmueble del Convento del Espíritu Santo (12). Posteriormente en 1705 prolonga el compromiso por un año, en esta ocasión sale por fiador su hijo Juan Fernández Iglesias, quien ya ostentaba la maestría en el arte de la cantería (13).

Un año después el Padrón municipal de 1706 (14) confirma su domiciliación en el indicado sector, y el 28 de Junio de 1707 vuelve a establecer compromiso notarial, esta vez con Juan Chacón, patrón de barco, según el cual tomaba en arrendamiento duran-

te un año, una casa situada junto a la Torre del Oro, por precio de 3 ducados al mes (15). La última operación de este tipo que nos consta, corresponde al año de 1718. El 23 de Agosto de ese año, en unión de su hijo Juan, arrienda unas casas almacén pertenecientes a la Capellanía fundada por Catalina López en el Convento del Espíritu Santo, también, como en casos anteriores, por tiempo de un año y la renta era de 30 reales al mes la casa y 38 el almacén (16). Sin lugar a dudas, la necesidad del almacén, responde a ciertos requisitos del oficio, como guardar el material que, como veremos, solía llegar por el río en barcazas, y el establecimiento del propio taller, factores que así mismo condicionan su residencia en esta zona próxima al río y desembarcadero, como lo hacen la mayoría de los maestros canteros.

Motivos profesionales le llevaron a otros rincones del Reino de Sevilla, conocemos actuaciones suyas en las Iglesias de Sta. María de Arcos de la Frontera (17), Cañete la Real y Teba (18), las dos últimas en la provincia de Málaga. Pero no fueron éstas las únicas estancias del maestro fuera de Sevilla. No podemos determinarlo con exactitud pero según se desprende de ciertos documentos llegó a domiciliarse en el puerto de Sta. María, así lo declara en el poder para testar que otorga a su yerno Francisco de Ganzarain, en 1721, donde dice ser vecino de la Ciudad portuense y residente en la de Sevilla, en la Resolana (19). También pudo estar de paso, si no interviniendo en alguna obra, en Jerez de la Frontera, allí aconteció el nacimiento de su hijo Juan, presumiblemente en 1680, lo que nos hace pensar que residiera allí durante algún tiempo, incluso antes de localizarlo en Sevilla de modo más permanente (20). En cualquier caso, sus rela-

ciones con el área Jerez-Puerto de Sta. María-Sanlúcar de Barrameda son continuas, siempre derivadas de motivos profesionales, no hay que olvidar que es zona abundante en Canteras, tanto el puerto como Jerez donde están localizadas las de "Los Asensios", "Gigonzza", "Guadalete", etc. La extracción del material sería justificación suficiente para explicar sus desplazamientos, estancias y contactos con esta zona, sin descartar la intervención en alguna de las numerosas obras que por entonces se efectuaban allí. Respecto a Sanlúcar de Barrameda, en una de las cláusulas dispuestas en el testamento de 1709, mandaba cobrar a Juan Isidro de Fariñas, vecino de aquella ciudad, la cantidad de 13.500 pesos que se había obligado a pagarle por escritura pública otorgada a pagarle por escritura pública otorgada en escribanía sanluqueña, hacía unos veinte y ocho años (21), otro dato que viene a reforzar la hipótesis de la estancia en aquellos parajes de la Baja Andalucía en torno a 1680. De momento no es posible puntualizar más al respecto, desconocemos cuáles fueron los períodos y espacios temporales de esos desplazamientos y ausencias de Sevilla, sospecho que en los archivos de esas poblaciones puede estar la clave de la incógnita.

El establecimiento del joven maestro en tierras andaluzas no sólo estuvo acompañado de acontecimientos de orden profesional. Como es lógico inmediatamente procuraría la formación de un entorno familiar. El indicado matrimonio con María Díaz de Montenegro así lo confirma, contaba entonces la edad de 24 años. La desposada procedía también del Norte de la Península, en este caso del Reino de Galicia, de la villa de Sta. María de Sebo perteneciente al Obispado de Mondoñedo. Fueron sus padres Juan Díaz de Montenegro e Isabel Díaz de la Vega. Del matrimonio resultaron los tres únicos

hijos que tuvo. Juan José, que habría de seguir las huellas profesionales de su padre, Francisco Lorenzo e Isabel María Fernández de Iglesias (22).

Juan José vino al mundo en 1680, como ya decíamos, en Jerez, según él mismo declara en la partida que da fe de su matrimonio con Ana de Ojeda, natural de la Villa de la Algaba, verificado en La Parroquia del Sagrario el 7 de Agosto de 1701 (23). Francisco Lorenzo nació en torno a 1681-82 (24), con posteridad a 1701 emprendió viaje a América, consta que en 1709 y 1721 estaba ausente en Nueva España (25), desconocemos si ejerció el oficio de su progenitor. Por último, el nacimiento de Isabel María aconteció en Sevilla, siendo bautizada el 30 de Julio de 1684 en el Sagrario de la Catedral (26). Se desposó con Francisco de Ganzarain (27) quien precisamente era de profesión cantero, quizás discípulo de Lorenzo.

María Díaz de Montenegro falleció en 1686 (28), volviendo a matrimoniar el maestro. Esta vez llevó a los altares a Margarita Delgado, viuda de Felipe González, siendo escriturada la dote ante Sebastián de Santamaría y Bara escribano de Sevilla, corría el año de 1687 (29). La carta dotal nos informa de los bienes aportados por Margarita Delgado, valorados en la apreciable suma de 33.040 reales de vellón (30). En 1707 fallecía su segunda esposa (31), sin haberle proporcionado descendencia. Según se desprende de las declaraciones que hace en el Testamento de 1709, sus hijos establecieron pleito con Margarita Delgado concierne al cobro de la dote de la madre de estos, María Díaz de Montenegro, resolviendo la Real Audiencia en favor de los segundos. Del anterior matrimonio con Felipe González, Margarita tenía dos hijos, José Justo y Magdalena Josefa González. El primero era

de profesión maestro platero, estaba avecinado en el Arquillo de los Chapineros y, una vez muerta su madre, otorga carta de pago a Lorenzo Fernández, de 4.000 reales de vellón, cantidad correspondiente a la herencia de sus padres, en 1709 (32). En otras dos ocasiones volverán a actuar de común acuerdo, la primera en 1720 (33), cuando ambos se obligan pagar a Juan del Castillo Fernández, Marqués de la Granja, 19 doblones y medio, los mismos que les había prestado, y la segunda ese mismo año al salir el maestro cantero fiador de José Justo, en el arrendamiento de una casa que éste otorga (34).

No volverá a contraer matrimonio después del fallecimiento de su segunda esposa, a partir de entonces es probable que viviese en compañía de dos de sus hijos, Juan e Isabel, pues ya sabemos la ausencia en tierras americanas del segundo, Francisco Lorenzo (35). El primogénito, heredero del taller paterno, continuó domiciliado en la Resolana del Río, no obstante Isabel marcharía en unión de su esposo al Puerto de Sta. María, hecho que puede justificar la presencia en esa Ciudad de Lorenzo, como más arriba comentábamos.

Existen tres cartas testamentarias otorgadas por Lorenzo Fernández, a las que nos hemos venido refiriendo. Una enfermedad le obliga por primera vez en 1701 a ordenar sus disposiciones y mandas testamentarias, después de dar cuenta de su lugar de nacimiento, nombre de sus padres, etc. se apresura a ordenar las mandas obligatorias. Manifiesta sus deseos de ser enterrado en la Párrquia del Sagrario siendo doscientas el número de misas que habrán de decirse por su alma, la cuarta parte en el Sagrario y el resto en los conventos e iglesias que estimasen sus albaceas. Así mismo deja constan-

cia de los dos matrimonios que ha contraído y la edad de sus hijos. Respecto a las deudas y capitales que posee, indica que todo ello está anotado en los libros de Don Gabriel Morales y Compañía, comprador de oro y plata, donde tiene su caudal (36). El albaceazgo recae en Margarita Delgado y Domingo González de Estrada, paisano suyo, a resguardo del cual deja la tutoría de sus hijos, herederos universales. La enfermedad que decía padecer no fue mortal, veinte años de vida le aguardaban aún.

Ocho años más tarde, con motivo de otra enfermedad, otorga nuevo instrumento testamentario (37), dictando desde su lecho distintas disposiciones. Insiste en ser enterrado en el Sagrario de la Catedral, aunque ahora deja a la voluntad de sus albaceas el número de misas que hayan de decirse para sufragio de su alma, y no olvida dejar constancia de una serie de datos personales, al igual que hizo en la anterior ocasión. Entre las cláusulas destaca la liquidación que manda hacer de ciertas cuentas que tiene pendientes con los padres filipenses, por la ejecución de una portada y columnas para el recién fundado oratorio de San Felipe Neri y nombra como albaceas a su hijo Juan y a su yerno Francisco de Ganzarain.

Las últimas y definitivas disposiciones datan del 29 de Junio de 1721, cuando, ante la imposibilidad de ordenar testamento por la gravedad en que se encuentra otorga poder para que en su nombre lo haga el mencionado Francisco de Ganzarain (38), quien así lo hará un año después, el 6 de Agosto de 1722 (39), recibiendo al mismo tiempo plenos poderes para ordenar sus mandas y disponer sobre los bienes del difunto, modo de entierro, etc. Como dato de interés, la ya señalada domiciliación en el Puerto de Sta. María, al igual que su yerno Francisco, si

bien fallece en la casa de su hijo Juan, en la Resolana. Gran afecto y confianza debió profesar a su yerno como para nombrarle único albacea testamentario, no sólo debieron ser los lazos familiares, sino también la vertiente profesional, la que fraguó esos estrechos vínculos de correspondencia mutua (40).

Falleció el 31 de Julio de 1721 en casa de su hijo Juan. Al día siguiente, amortajado con el hábito franciscano, recibiría sepultura en la Parroquia del Sagrario, según declara el libro de finados de ese año (41).

En el siglo XVIII el ladrillo se impone como elemento constructivo, la piedra queda relegada a un segundo plano y sólo hará acto de presencia en edificios de singular relieve, estando siempre reservada a las fachadas y elementos tectónicos tales como basamentos, columnas, pilares, etc., debido, por un lado, a la necesaria fortaleza de los puntos sustentantes y también al interés de resaltar el carácter emblemático erudito de las portadas.

De igual modo, como es sabido, la escultura de piedra y mármol tampoco fue la más usual, las únicas realizaciones conservadas se refieren a sepulcros y esculturas que han de soportar la intemperie. Rara vez encontramos retablos ejecutados en materiales pétreos, localizándose los escasos ejemplares existentes en templos y capillas de destacada importancia, como ocurre en la capilla catedralicia de Nuestra Señora de la Antigua o las colaterales del Sagrario. La gran mayoría de los retablos y esculturas realizados en los siglos XVII y XVIII lo fueron en madera. Los arquitectos de retablos, ensambladores, tallistas, escultores, etc. superan con marcada diferencia a los canteros y escultores de la piedra.

Cabe referir igualmente que los albañiles y maestros alarifes se ocupan de la prác-

tica totalidad de la actividad constructiva, superando con creces a los maestros del arte de la cantería. Así pues, el trabajo de los canteros resulta mucho más restringido y localizado, siendo también menor el número de profesionales que laboran en Sevilla a finales del siglo XVII y principios del XVIII.

La renovación arquitectónica que experimenta la ciudad está necesitada y reclama el trabajo de canteros, detalle que va a facilitar la afluencia de profesionales cántabros, entre ellos la familia Fernández Iglesias.

Hemos contabilizado un total de 30 individuos ejerciendo el arte de la cantería en Sevilla durante el período indicado, número respetable que viene a corroborar la demanda de labores de cantería destinada a los edificios en construcción. Todos ellos se encuentran ocupados de modo constante, sin que podamos apreciar síntomas de relevante pobreza como suele ocurrir entre los alarifes, carpinteros, arquitectos de retablos, etc. En cualquier caso nunca disfrutaban de elevado protagonismo social, para los menestrales, y es rasgo característico de las sociedades estamentarias, sigue siendo difícil, si no imposible, ascender de status, ascenso únicamente posible dentro de la estructura gremial en función del cargo ocupado en el gremio, que nunca significará el paso del estamento artesanal a otro de rango superior.

Según indicamos, la labor del cantero no estaba sólo ceñida a la talla de la piedra y composición de las distintas obras, era también misión suya la extracción del material, transporte y posteriores trabajos, si bien estas actividades podían ser delegadas en otros profesionales. Lógicamente el trabajo de la piedra requiere la asistencia de una serie de oficiales y aprendices, llegando incluso a colaborar en una misma obra diversos maestros.

Antonio SANCHO CORBACHO expresa las dificultades existentes para la adopción de la piedra como material principal en la arquitectura: en primer lugar su escasez, en segundo la mala calidad de la disponible y por último la distancia de las canteras respecto a la Capital (42), que lógicamente encaecía la obra de cantería. Del mismo modo sería decisivo el éxito que desde siglos venían ostentando las prácticas alfareras, producto de las cuales era el ladrillo. Después de un somero vistazo a los documentos relativos a la arquitectura comprobaremos como alarifes y caudaleros de ladrillo desempeñaban evidente protagonismo. Pero ello no fue obstáculo para que el arte de la cantería alcance relevancia y prestigio según proclaman las obras de aquella época llegadas a nuestros días.

Las canteras que abastecían Sevilla se hallaban todas ellas muy distanciadas de la Ciudad, circunstancia agrabada por las especiales características del producto transportado, y el regular o pésimo estado de las vías de comunicación terrestres, que obligaban utilizar rutas alternativas como la marítimo-fluvial.

En Morón de la Frontera estaban localizadas canteras productoras de jaspe "piedra colorada de sangre y leche", como habitualmente mencionan los documentos, material muy apreciado para la decoración de interiores tanto de casas principales como de edificios religiosos. El jaspe está presente en solerías, enchapaduras, sepulcros, gradas, elementos tectónicos como columnas y pilares, motivos decorativos de la más variada progenie y hasta se conservan retablos confeccionados en jaspes.

En Carmona destacan los yacimientos de piedra "martelilla", pero esta variedad de piedra caliza, de escasa calidad, abunda sobre

todo en la región de Jerez de la Frontera, a ella se refiere repetidamente la documentación, prueba de su abundante utilización, visible en numerosas obras, sobre todo en fachadas y exteriores de edificios. Las numerosas canteras existentes en Jerez fueron objeto de insistente explotación y proporcionarían material constructivo no sólo a los edificios de aquella Ciudad, sino a otras zonas del Reino sevillano, entre las que destaca la propia Capital. La más notable de las producciones debidas a Lorenzo Fernández de Iglesias, la fachada principal del Palacio Arzobispal, se encuentra realizada en piedra martelilla de las canteras jerezanas, salvo algunas partes en mármol de Mijas (43). En 1701 el mismo maestro declaraba haber concertado con Tomás Cedrun, del mismo oficio, vecino de Jerez, la saca de 62 baras de piedra martelilla (44).

El mármol no puede faltar en este panorama, siendo el más frecuente en Sevilla, el proveniente de las canteras de Fuengirola, entonces perteneciente al término de Mijas (Málaga). Su calidad no era excesiva, resultaba fácil de fragmentar y estaba recorrido por abundantes betas que contribuían a dotarlo de mayor fragilidad y poca cualificación para exteriores, sin llegar a la altura de otros mármoles andaluces como el de Macael (Almería), rara vez utilizado en Sevilla debido a la lejanía de las canteras. Eran por tanto las de Fuengirola las canteras marmóreas más próximas a Sevilla, facilitando el transporte la posibilidad de hacerlo por mar hasta Sanlúcar de Barrameda y a partir de allí remontando las aguas del Guadalquivir hasta el Arenal sevillano.

Otros centros productores de piedra que tenían en Sevilla principal mercado estaban localizados en Gérena, y las canteras denominadas "del Guadalete", en las inmediacio-

nes del río del mismo nombre, de donde se extraía el mármol negro, apreciado para combinarlo con otros colores como el rojo jaspeado y conseguir vistosos efectos de bicromía, según puede apreciarse en innumerables obras de la época conservadas: púlpitos, retablos, enchapaduras, etc.

Las medidas más frecuentes para expresar la cantidad de piedra que había de extraerse eran la "bara lineal" y la "carretada", aunque también podía expresarse en quintales y aludiendo al número de piedras o sillares precisos labrados, con sus correspondientes medidas cúbicas. El medio de transporte, según indicábamos, era en carretas desde la canteras de Carmona, Morón, Gerena, pero el Mármol y la martelilla de Jerez, dada la cercanía entre las canteras y el mar o el río, eran embarcados en gabarras de transporte y llegaban a Sevilla siguiendo las rutas marítimo fluvial. Lorenzo Fernández de Iglesias interviene en algunos conciertos notariales, ilustrativos del sistema de acarreo de la piedra desde las canteras de Fuengirola y otros lugares. En 1696 concertaba con Juan de la Cruz, patrón de gabarra, el transporte de 2.000 quintales de piedra mármol en diferentes piezas desde la playa del Castillo de Fuengirola, hasta Cádiz, Sanlúcar de Barrameda y Sevilla, dejando en cada lugar las cantidades que el maestro le indicase; el importe del flete ascendía a 4.600 reales de vellón (45). Otorgamientos de estas características volvería a efectuarlos en 1698, referido a 50 carretadas de mármol de la misma procedencia que debería recibir en Sevilla (46), y en 1700, cuando el Capitán Manuel Fernández, vecino de Triana y dueño de una gabarra llamada "Jesús Nazareno", convenía el transporte de 70 carretadas de "piedra mármol" desde las playas del Castillo y ponerlas en Sevilla, habiendo de proporcionarle

el maestro cantero los hombres necesarios además de 200 escudos de plata, valor estimado del flete (47).

Del mismo modo, la martelilla jerezana venía desde Sanlúcar en gabarras, hasta allí llegaban en carretas. En los contratos para la ejecución de la portada Arzobispal se especifica esta ruta (48).

Una vez la piedra en Sevilla, se deposita en el lugar donde se efectúa la obra, allí tenían los maestros canteros instalado su obrador, pero cuando el transporte se hace a través del río, el material es desembarcado en el Arenal y almacenado o amontonado en sus inmediaciones, ocupándose el cantero de la descarga y traslado del mismo, bien hasta sus almacenes particulares o hasta el pie de la obra. Todo ello obligaba a disponer de una serie de peones encargados de estas operaciones, para la realización de las cuales se valían de "aparejos" que el maestro ponía a su disposición (49). Esta actividad explica la necesidad de disponer de "casas almacenes" en la Resolana del Río o inmediaciones de la Torre del Oro, tal como Fernández de Iglesias arrendó en repetidas ocasiones, expuestas ya (50).

Sin lugar a dudas, la actividad profesional de Lorenzo Fernández de Iglesias en Sevilla habrá que remontarla a los años de su llegada a estas tierras, en la década de los setenta del siglo XVII, no obstante las primeras noticias que documentan su labor no aparecen hasta 1685. El 22 de Enero de ese año, en unión de Francisco Gómez Septien, también maestro cantero, se obligaba a colaborar con Francisco Rodríguez Escalona, del mismo oficio, en el contrato que este último otorgó para labrar las gradas de la capilla de la Virgen de la Antigua (51). No obstante, su prestigio como cantero ya debía estar lo suficientemente consolidado, al me-

nos se mantendría empleado en el ejercicio de la profesión, pues a finales de Mayo del mismo año el maestro Rodríguez Escalona acudía al notario para darle por libre del compromiso que había contraído antes, según solicitó el propio Fernández de Iglesias, quien alega "tener otras muchas ocupaciones" y no poder así atender la obra de la Capilla Real (52).

El 19 de Julio de 1690 nos consta que se obligaba con Don Cristóbal García de Segovia, Caballero de la Orden de Calatrava, a labrar un epitafio de 5 baras de largo y tres cuartas de alto de jaspe "negro y colorado", y luego colocarlo en la Sacristía Mayor del Convento de San Francisco, incluyendo la inscripción que el contratante le proporcionase, el precio quedó ajustado en 14.650 reales de vellón (53). Era una realización que, como tantas otras de ese tipo, combinaba el jaspe rojo con el mármol negro, siendo habitual su colocación como laudas sepulcrales, señalando el lugar de las bóvedas o panteones existentes en las capillas, para dejar testimonio de cualquier patronazgo sobre un edificio religioso, etc. En este caso es probable que recordase el lugar donde estaba sepultado algún familiar del referido caballero. La desaparición del Convento impide conocer cualquier otro detalle.

Llaguno y Amirola notificó la intervención del maestro montañés en las obras del Sagrario de la Catedral indicando el año de 1662, error que ya advirtió Sancho Corbacho y que posteriormente el Dr. Falcón Márquez aclararía al dar a conocer la documentación acreditativa de una serie de restauraciones efectuadas en el Sagrario cuando terminaba el siglo, de las que precisamente se ocupó Lorenzo Fernández. En 1691 el maestro mayor de los Duques de Arcos, Alonso Moreno, desplazado a Sevilla para

este efecto, informaba de las obras que era preciso acometer con urgencia en el Sagrario de la Catedral, que amenazaba ruina, proponiendo a Lorenzo Fernández de Iglesias para la dirección de las mismas, por cierto, entonces ocupado en algunas obras en la Cartuja, según cita el arquitecto, quien además justifica esta elección afirmando del cántabro que "es maestro que en esta materia sabe lo que se hace...", una prueba más del éxito que gozaba desde hacía tiempo. Los trabajos comenzaron el 10 de Octubre de 1692 prolongándose durante año y medio hasta el 6 de Marzo de 1694. El importe de los mismos fue de 92.112 reales de vellón, según señala el propio maestro cantero en la memoria que redacta de la obra que consistió en la reparación de la cúpula con sus pechinas, cornisa y tambor, afianzándola y sustituyendo numerosos sillares, al igual que hizo con las paredes y bóvedas de la nave. El 24 de Mayo, casi tres meses después de finalizar la restauración, el Canónigo y Mayordomo de Fábrica Don Juan de Loaysa informaba de las obras, justificando otra vez la elección de Fernández Iglesias por ser "arquitecto de buen nombre, por las obras que ha hecho en la Cartuxa y otras partes con el acierto que es notorio..." (53 Bis).

Como ya señalaron los hermanos SANCHE CORBACHO, es segura su intervención en una de las principales construcciones que a finales del XVII se acometieron en Sevilla, la Colegial del Salvador, aunque sólo existe constancia de una memoria de 1694 en el que informa en unión de otros peritos sobre las obras de la Colegial. Por estos años, concretamente el de 1697, se obligaba a ejecutar una portada para la casa del Canónigo Andrés de Ibarburu, hoy desaparecida (54).

El año anterior al último de los citados,

1696, está registrada la labor del maestro en una obra fuera de Sevilla, aunque en tierras de su ámbito Arzobispal, fue en la Iglesia de Sta. María de Arcos de la Frontera, donde, entre otros pormenores dirigió el reforzamiento de los arbotantes del muro de la Epístola, según notifica en los correspondientes informe y aprecio del proyecto (55). Estas obras debieron ausentarle de Sevilla durante algún tiempo, e incluso llegarían a distraerle de tal modo que olvidaría anteriores compromisos de compra-venta (56).

Poco antes de ejecutar la principal de sus obras conocidas, la fachada del Palacio Arzobispal, se encargó de un trabajo que podemos considerar de menor importancia, consistente en labrar las gradas exteriores e interiores de la Iglesia conventual de la Consolación (terceros), entre Enero y Marzo de 1703 (57).

No vamos a entrar en pormenores descriptivos sobre la portada arzobispal, de ello se ocupó ya Don Antonio SANCHO CORBACHO, quien así mismo calificó como "una de las más hermosas de la Ciudad y el antecedente inmediato de la que años más tarde construyó Leonardo (de Figueroa) en el Colegio seminario de San Telmo" (58). La ejecución del proyecto se desarrolla entre 1703 y 1705, el contrato y obligación que otorga el maestro pasó ante notario el 19 de Mayo de 1704, si bien desde el primero de los años citados comenzaron los preparativos previos de extracción y transporte de la piedra, según indicamos martelilla de Jerez y mármol de Mijas. De ese modo el 24 de noviembre de 1703 concertaba la saca del material necesario de las canteras nombradas (59), actividad que pronto, el 6 de Diciembre de ese año, habría de delegar en otro maestro cantero, Antonio Gil Gataón, comprometiéndose el último a ir a las canteras

jerezanas y extraer 250 baras lineales de piedra martelilla, y conducir las por el Río hasta dejarlas a pie de obra (60).

La composición de la fachada, un primer cuerpo con vano central de medio punto enmarcado por columnas pareadas que sostienen los extremos del frontón roto, y el segundo compuesto por balconada entre pilas-tras con rico repertorio ornamental, es un esquema derivado de la arquitectura Bajo renacentista, persistente en Sevilla hasta la segunda mitad del siglo XVII, y aún presente hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando estas fórmulas van disimulándose progresivamente debido al efecto de una copiosa decoración, hasta por fin transitar al pleno barroco, momento en que lo tectónico manifiesta nuevas tendencias definidas por la ruptura con las anteriores concepciones, movilidad de los elementos, desinterés absoluto por los cánones clásicos, fantasía compositiva, etc. Resulta por tanto la del Palacio Arzobispal, una portada de ineludible sensación barroca, merced a la ya comentada decoración dispuesta en soportes, enjutas, marcos de los huecos, etc, haciendo gala el tracista de fina sensibilidad, pero tampoco puede sustraerse a la raigambre manierista o proto-barroca, tal como muestra su organización estructural. El ejemplo es sin lugar a dudas demostrativo de ese tránsito gradual del Bajo Renacimiento hasta el pleno y postrero Barroco, pasando por un instante intermedio antes de llegar a ese Barroco claramente formulado, al que cabe adscribir la obra comentada.

Existen numerosas fachadas de parecidas características en Andalucía Occidental, en las que es posible percibir la progresiva aceptación de los imperativos barrocos, hasta llegar a modelos de verdadero predicamento barroquista como la del que fuera Real Se-

minario de San Telmo. Esquemas muy similares, tanto en distribución de elementos, como en tendencia decorativa advertimos en realizaciones del primer tercio del siglo como la portada de la Iglesia de San Miguel (Morón de la Frontera), donde presumiblemente se siguen trazas del Arquitecto diocesano Diego Antonio Díaz, siendo ejecutada entre 1717 y 1726. Aquí la organización se distribuye en una portada exterior flanqueada por columnas pareadas, en la que se incluye la puerta de acceso al templo entre columnas, esta vez salomónicas.

Más próxima al modelo del Palacio Arzobispal es la portada del antes Convento de la Merced, hoy Museo Provincial de Bellas Artes, cuyo cuerpo inferior muestra los mismos pares de columnas y el superior presenta hornacina entre columnas salomónicas. La decoración es algo más gruesa y menos estilizada que la del Arzobispado. No la creemos obra de Fernández Iglesias, estimamos que debió ser ejecutada a mediados de los años veinte o principios de la siguiente década, cuando tienen lugar en la fábrica conventual importantes reformas, entre las que destaca la llevada a cabo por Leonardo de Figueroa en el claustro principal, la portada constituía, sin dudas, un importante capítulo de esas reformas, pudiendo deberse su ejecución a alguno de los muy cualificados canteros por entonces activos en la Ciudad: Juan Fernández de Iglesias, Miguel de Quintana, etc. Semejanzas con ésta guarda otra producción de los mismos momentos, la portada de la Iglesia parroquial de San Pedro en Arcos de la Frontera (1728), variando en este caso el vano de ingreso, adintelado, y los intercolumnios donde están incluidas pequeñas hornacinas. En la organización del segundo cuerpo, al igual que en la Merced, el núcleo central se enmarca con sendas co-

lumnas salomónicas. Es obra de Manuel Gómez (61), maestro cantero del círculo sevillano, colaborador en algunas ocasiones de Miguel de Quintana.

Resulta así que la portada ejecutada por Lorenzo Fernández Iglesias para el Palacio Arzobispal, pudo haber inspirado, o al menos servido de pauta para posteriores realizaciones en las que van a trabajar el grupo de canteros radicados en Sevilla, unas veces bajo las órdenes de arquitectos o maestros mayores, otras trazando ellos mismos el proyecto.

Volvemos a tener noticias de su actividad en 1708, cuando informa del estado de las bóvedas y dictamina al respecto de los reparos que precisa la Santa Iglesia Catedral, esta vez en calidad de "maestro mayor de obras de cantería del Cabildo eclesiástico" (62). Los trabajos acometidos en el recinto catedralicio entre 1708 y 1712 consistieron en la reparación del crucero y capilla mayor, revisión general del estado de bóvedas que ahora se recubren de ladrillo con objeto de asegurar su impermeabilidad, y la colocación de 42 pirámides en la capilla mayor, crucero y fachada principal (63). Fueron obras de carácter restauratorio, como venía siendo habitual efectuar cada cierto tiempo, para paliar los efectos de los agentes atmosféricos y el paso del tiempo sobre la fábrica gótica del primero de los templos sevillanos. Sobra decir que la función del maestro cantero consistiría en la reposición de los elementos pétreos afectados, a su cuidado debió estar la talla de las 42 "pirámides" o chapiteles.

Difícil es precisar los años durante los cuales intervino en las obras del Oratorio de San Felipe Neri, donde sabemos estuvo a su cargo la construcción de una portada y algunas columnas para el interior del templo,

según declara en la carta testamentaria otorgada en 1709 (64). En cualquier caso, los límites cronológicos que cita MATUTE para el comienzo y fin de las obras del Oratorio, 1698 y 1711 respectivamente, nos permiten al menos hacernos idea del período que comprendió la construcción de la portada (65), que en la actualidad desconocemos al no conservarse ningún testimonio gráfico de la misma, pues sabido es que la Revolución de Septiembre de 1868 supuso la destrucción y ruina del Recinto (66).

Respecto a la fuente de la Plaza de San Francisco, Matute nos informa de su puesta en funcionamiento en Noviembre de 1717, citándola como obra de Juan Fernández de Iglesias (67). El contrato que pasó ante notario el día cinco de Agosto de 1715, permite conocer nuevos datos al respecto (68).

El compromiso es contraído a partes iguales por Lorenzo Fernández de Iglesias y su hermano Juan. Por la ciudad actúan como Diputados de la obra Don Luis Ignacio de Conique y Don Diego de Zuleta, "Caballeros veinticuatro". Ambos maestros canteros se obligaban a ejecutar en el plazo de 20 meses una fuente para la Plaza de San Francisco, siguiendo las trazas hechas para ese propósito. La pila, de planta cruciforme con extremos semicirculares, estaba manufacturada en piedra y recubierta interiormente de mármol de Mijas, el perfil era moldurado y en su interior disponía de cuatro estantes para la colocación de los cántaros. El balaustre principal presentaba en su parte superior cuatro "delfines" por los que asomaban los caños surtidores, y sobre ellos una pequeña taza de forma "aconchada" que recibía el agua proveniente de otros cuatro "mascarones". Remataba el conjunto una estatuita de Mercurio o "girdillo" que ya existía en la anterior fuente Renacentista, al parecer

obra de Bartolomé Morel (1570), pero que curiosamente aparece nombrada en el documento que comentamos como Josué y cuyo rascado limpieza y dorado, "de gisa de oro de hoja", estaba comprendido en los términos del contrato (69). Para facilitar el trabajo y abaratar costes fueron reutilizados materiales procedentes de la fuente renacentista, como es el caso de la taza superior. El importe total de la obra ascendió a 22.000 reales de vellón (2.000 ducados), es posible que Lorenzo Fernández de Iglesias interviniese en el diseño de las trazas y abandonase pronto los trabajos, quizás reclamado por otras ocupaciones más urgentes o impedido por su avanzada edad, razón que puede explicar la única mención que hace Matute de Juan Fernández de Iglesias.

Ubicada en el centro neurálgico de la Ciudad, entre la Real Audiencia y las Casas Capitulares, la fuente de la Plaza de San Francisco era la mejor dotada de cuantas existían en Sevilla, recibía 17 pajas de agua procedentes del acueducto de los Caños de Carmona; el embellecimiento y rehabilitación de la Plaza, que este mismo año era dotada de empedrado, obligaría a disponer un nuevo pilar público, pues el existente se hallaba bastante deteriorado. Pero no ha llegado a nuestros días la obra de los Fernández Iglesias, en 1850 la reemplazaría en su función otra de estilo neoclásico, iniciando la dieciochesca una peregrinación por distintas plazuelas de Sevilla, hasta perderse la pista de su paradero (70).

Junto a la fuente que acabamos de indicar, el contrato también incluía otra obra de menores proporciones, consistente en labrar un antepecho de mármol de Mijas y solar el "estanco" de la "fuente de en medio" de la Alameda de Hércules. El diámetro de su recipiente circular medía 14,5 cuartas, 1 cuarta

de grueso y media vara de alto, por ello habían de ser satisfechos 6.000 reales de vellón y, como en el caso anterior, los artífices podrían utilizar los fragmentos de piedra servibles de la anterior pila. Eran un total de seis las fuentes dispuestas en la Alameda, cada una de las cuales disponía de cuatro caños por los que manaban las aguas llegadas de la Fuente del Arzobispo, un azulejo del Convento de la Encarnación de Osuna nos ofrece, aunque de forma ingenua, testimonio de la Alameda sevillana a mediados del siglo XVIII, incluyendo la representación de cada una de las pilas.

Las últimas noticias del maestro Fernández Iglesias en el ejercicio de su profesión, son las referidas a obras en dos Parroquias pertenecientes hoy a la Diócesis de Málaga, las de Teba y San Sebastián en Cañete la Real. Sobre el primero de los templos informa en Abril de 1715 junto a Alonso More-

no, arquitecto de los Duques de Arcos, con el que ya había laborado, según referimos, en el Sagrario de la Catedral hispalense. El 3 de Junio de 1716 visitan la Parroquia de Cañete la Real el arquitecto diocesano Diego Antonio Díaz, Cristóbal Portillo Dávila, maestro mayor de obras de albañilería y Lorenzo Fernández de Iglesias, después de emitir dictamen favorable a la construcción de nueva Parroquia, comienza a derribarse la vieja fábrica el 21 de Octubre de 1716. Dos años después, en 1718, el maestro cantero dirige las labores de extracción, transporte y labra de la piedra, hallándose a sus órdenes siete oficiales venidos de Morón, Ronda y Teba. Un año antes de fallecer en 1720 el montañés, estas tareas estaban ya bajo la dirección de otro maestro del mismo arte de la cantería, Tomás Ignacio García Paredes (71).

NOTAS

1. SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952.
2. SOJO Y LOMBA, Fermín de. *Los maestros canteros de Trasmiera*. Madrid, 1935 P.P. 17-18.
3. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. D.H.A.A. VII. Sevilla, 1934. P.P. 21-28.
4. En 1691 figura domiciliado en la collación de Sta. María la Mayor, en la calle Génova, tiene 36 años, está casado y posee espada y escopeta (Archivo Histórico Municipal de Sevilla -A.H.M.S.- SECCION 4ª. LIBRO Nº 26. PADRONES MUNICIPALES 1691).
En 1706 aparece domiciliado en la Resolana: "Lorenzo Fdez. de Iglesias Cincuenta

as. cantero. Cassado y con hijos pequeños. Juan Ferns. su hijo de veinte y seis años. Cada uno su espada".

(A.H.M.S. SECCION 5ª. LIBRO 261. PADRONES MUNICIPALES 1706).

5. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.) Ofº 19. Lº 1 (1701). Fol. 74-75.

Esta es la primera disposición testamentaria de que tenemos noticia, otorgada el 7 de Enero de 1701, cuando convalecía de una dolencia.

La segunda corresponde al 4 de septiembre de 1709 (A.P.N.S. Ofº 14. Lº 1709. Fols. 885-886).

La última y definitiva carta testamentaria fue otorgada por su yerno Francisco de Ganzarain el 6 de Agosto de 1722, un año después de su fallecimiento (A.P.N.S. Ofº

16. L^o 1722. Fols 387-388).
6. "En domingo vte. días del mes de Nove. de mil seistos. y setenta y ocho el Dor. Antonio Carranza Farfan cura del Sag^o de la Sta. Yglesia Metropolitana de esta Ciudad de Sev^a (...) despose por palabras de preste que hicieron verdadero matrimonio a Lorenzo Ferns. nl. de la villa de Reinosa en las montañas de Burgos del dho. Arzobispado, hijo de Juan Ferns. y de Maria Gutierrez con Maria Diaz nl. del lugar de Sta. M^a de Cevos Obispado de Mondoñedo en Galicia hija de Juan Diaz y de Isabel Lopez..."
 Archivo Parroquial del Sagrario (A.P.S.). MATRIMONIOS L^o N^o 18 (1673-1678). Fol. 206 r.
 El mismo día de las nupcias, el Alférez Pedro Cerderas Montenegro, vecino de Sevilla en la collación de Sta. María, comparecía ante notario Público para hacer otorgamiento de una dote de 13.780 reales de vellón, a Lorenzo Fernández Iglesias, con objeto de aliviar los gastos del matrimonio. Menciona el consentimiento de José Díaz, hermano de la desposada, residente en Sevilla.
 A.P.N.S. Of^e 16. L^o 3 (1678). Fols. 1.102-1.103.
7. SANCHO CORBACHO, A. Op. cit. 122.
8. Según LLAGUNO Y AMIROLA, "se había hecho famoso en Sevilla por haber concluido en 1662 la obra grande del Sagrario de la Santa Iglesia..."
 LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1977. T. IV. 96.
 El Dr. T. FALCON, aclaró definitivamente esta cuestión, subsanando el error de Llaguno. Véase nota N^o 53 Bis.
9. Véase nota N^o 4.
10. AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla, 1982. P. 90.
- Este autor cita a CHAVES, M. *La calle Génova de Sevilla*. Sevilla, 1911.
 La calle Génova era una de las 15 calles de Sevilla que estaban embaldosadas.
11. Véase nota N^o 5.
12. El Convento del Espíritu Santo arrienda a Lorenzo Fernández Iglesias una casa "encima de un almacén", situada en la Resolana donde ya vive, por tiempo de dos años y precio de 50 reales al mes (1703-VII-7).
 A.P.N.S. Of^e 19. L^o 2 (1703). Fol. 19.
13. Lorenzo Fernández de Iglesias, maestro cantero vecino de Sevilla en la Parroquia de Sta. María la Mayor, declara que ha recibido en arrendamiento del Convento del Espíritu Santo, una casa y almacén en la Resolana, por tiempo de dos años y precio de 80 reales al mes. Sale por fiador su hijo Juan Fernández Iglesias, también maestro cantero. (1705-VI-16).
 A.P.N.S. Of^e 9. L^o 1705. Fol. 496.
14. Véase nota N^o 4.
15. Lorenzo Fernández Iglesias, maestro del arte de la cantería, recibe en arrendamiento de Juan Chacón, patrón de barco, una casa situada junto a la torre del oro, por tiempo de un año y precio de 3 ducados al mes. (1707-VI-28).
 A.P.N.S. Of^e 19. L^o 1 (1707). Fol. 996.
16. Francisco Sánchez, clérigo de la Capellanía que fundó Catalina López en el Convento del Espíritu Santo, arrienda a Juan de Iglesias y Lorenzo Fernández de Iglesias, su padre, ambos canteros, unas casas almacén situadas en la Resolana, por tiempo de un año y precio de 30 reales al mes la casa y 38 el almacén. (1718-VIII-23).
 A.P.N.S. Of^e 19. L^o 1718. Fol. 1.100.
17. SANCHO CORBACHO, A. Op. cit. 123.
18. Cfr. CAMACHO MARTINEZ, Rosario. *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de*

- los siglos XVII y XVIII.* Málaga, 1981, P.P. 508 y 512.
19. Lorenzo Fernández de Iglesias, vecino del Puerto de Sta. María y residente en Sevilla, otorga poder a Francisco de Ganzarain, maestro cantero, su yerno, vecino de la misma ciudad portuense para que otorgue testamento en su nombre.
A.P.N.S. Ofº 16. Lº 1721. Fol. 264.
20. Juan Fernández de Iglesias contrae matrimonio en 1701 con Ana de Ojeda, en la correspondiente partida matrimonial declara que es natural de Jerez de Frontera. Véase nota Nº 23.
- 21 ...
"Yt. declaro que me deve Dn. Juan Isidro Fariñas vezno. que fue de la dha. ciudad de Sanlúcar de Barrameda treze mil y quinientos pesos por Scripta. que otorgo en la dha. ciud. de San lucar Abra veinte y ocho años poco mas o menos mando se cobre del susodho. y de sus bienes y herederos..."
Testamento otorgado el 4 de Setiembre de 1709. Folio 885 v. Véase nota Nº 5.
22. Véase nota Nº 6.
23. "En siete de Agosto de mil y setecientos y un años yo el Dor. Dn. Antonio González de León, cura del Sagrario (...) despose por palabras de presente que hicieron verdadero y legítimo matrimonio a Juan Fernández de Iglesias natural de la ciudad de Jerez de la Frontera hijo de Lorenzo Fernández de Yglesia y de Dª María Díaz Montenegro juntamente con Doña Ana de Ojeda natural de la villa de la Algaba hija de Sebastián de Ojeda y de Ysabel García..."
A.P.S. MATRIMONIOS Lº Nº 21 (1698-1705). Fol. 112 v.
24. Probablemente el nacimiento acontecería, al igual que el primogénito, en Jerez de la Frontera. No consta en los libros de Bautismo del Sagrario Sevillano.
25. "Yt. declaro que yo fui cassado de primer matrimonio con Maria dias de Montenegro (...) y de dho. matrimonio tengo por mis hijos lexmos. a Juan Joseph de veynte y ocho años poco mas o menos y Franco. Lorenzo Ausente en Yndias en la probincia de Nueva España de hedad de veynte y siete años y a Dª Isabel Maria Fernandez de Yglesias, muger lexma. de Franco. de Ganzarain declarolo para descargo de mi conciencia."
Declaración efectuada en el testamento correspondiente a 1709. Véase nota Nº 5.
26. Fue bautizada el Domingo 30 de Julio de 1684, apadrinándola Juan Manuel Alvarez, presbítero de Sta. Catalina.
A.P.S. BAUTISMO Lº Nº48 (1683-1689). Fol. 70 r.
27. El matrimono entre Isabel María y Francisco de Ganzarain tuvo lugar con posteridad a 1701, pues en el testamento otorgado ese año por Lorenzo Fernández, citaba a la primera como doncella. En 1709 ya estaban casados. Véase nota Nº 25.
28. María Díaz de Montenegro fallece el 31 de Marzo de 1686. En esos momentos vivía en la calle Harinas.
A.P.S. DEFUNCIONES Lº Nº 20 (1683-1693). Fol. 106 v.
29. "En Domingo diez y nueve de Otubre de mill y Seiscientos y ochenta y siete años yo el Dor. Joseph Lopez Bravo cura del Sagrario de la Sta. Iglesia (...) despose por palabras de presente que hicieron verdadero y legmo. matrimonio a Lorenzo Fernandez de Yglesia viudo de Dª Maria Diaz de Montenegro con Dª Maria Margarita Delgado viuda de Felipe Gonçalez..."
A.P.S. MATRIMONIOS Lº Nº 19 (1679-1689) fol. 225 r.
30. Margarita Delgado, viuda de Felipe González, otorga carta dotal a favor de Lorenzo Fernández de Iglesias, con quien va a con-

- traer matrimonio, por valor de 33.040 reales de vellón. Es una suma elevada para una dote de la época. De esta cantidad 3.900 reales pertenecen a los hijos de aquella, José Justo y María Josefa, pues se los había adjudicado su difunto padre. Componen la dote abundantes muebles y enseres domésticos, bufetes, escritorios, cajas de cedro, láminas y pinturas devocionales, no falta la plata labrada y joyas, todo lo cual habla de la buena situación económica que disfruta la nueva esposa del maestro cantero (A.P.N.S. Ofº 16 Lº 2 (1687). Fol. 896-901. 1687-X-18).
31. María Margarita Delgado fallece el 28 de Enero de 1707. No testó. A.P.S. DEFUNCIONES Lº Nº 22 (1702-1718). Fol. 105 r.
32. A.P.N.S. Ofº 14 Lº 1709. 269. Declara a Lorenzo Fernández de Iglesias como curador suyo.
33. A.P.N.S. Ofº 21. Lº 1720-1721. Fol. 96.
34. A.P.N.S. Ofº 24. Lº 1720. Fol. 398.
 Cuando casa la hija de Margarita Delgado, Magdalena González, Lorenzo Fernández de Iglesias otorga dote al pretendiente, Francisco López Esquivel, por valor de la interesante suma de 12.900 reales de vellón. (A.P.N.S. Ofº 16. Lº 1691. Fol. 684-688 - 1691-VI-5).
35. Véase nota Nº 25.
36. Don Gabriel Morales regenta a principios del siglo XVIII en Sevilla, una de las principales compañías de depósito y préstamos monetario de la Ciudad. La escasez de bienes metálicos obligaba a las clases nobles y comerciantes, a recurrir a los créditos, así mantenían el negocio los prestamistas. No obstante la quiebra era un riesgo, máxime en unas estructuras económicas caracterizadas por la inestabilidad. En 1704 quiebra Don Gabriel Morales. En todas las iglesias se hicieron públicos una serie de bandos, a fin de poner de aviso a toda persona que sepa del ocultamiento de oro, plata, piedras preciosas, que lo comunique a la autoridad (A.P.N.S. Ofº 21. Lº 1 -1705-. Fol. 57).
 Vid. AGUILAR PIÑAL, Francisco, Op. cit. P. 204.
37. Véase nota Nº 5.
38. A.P.N.S. Ofº 16. Lº 1721. Fol. 624.
39. A.P.N.S. Ofº 16. Lº 1722. Fol. 387.
40. Francisco de GANZARAIN, a juzgar por su apellido de procedencia cántabra, es otro de los maestros canteros que a principios de siglo trabajan en Sevilla, fijando su domicilio, al igual que otros muchos compañeros de oficio, en la Resolana del Río. En 1705 figura vinculado a las obras de la Iglesia conventual de San Pablo, pues el 16 de Noviembre de ese año contraía compromiso notarial según el cual se obligaba a sacar de la cantera de los Asensios de Jerez, 40 piezas de piedra martelilla de diferentes medidas y tamaños, con destino a la mencionada fábrica (A.P.N.S. Ofº 13. Lº 1705. Fol. 1.078-1.079).
 El 22 de Diciembre de 1721 se obligaba ante notario a reparar las fachadas, bóvedas, interiores, gradas, jambas, reponer sillares, etc. del Consulado de Indias, por todo lo cual había de abonársele la cantidad de 14.650 reales (A.P.N.S. Ofº 24. Lº 1721. Fol. 764).
 Pasó a la ciudad de Cádiz donde fue autor del triunfo de San Francisco Javier el año de 1735. Véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. *Algunas noticias sobre Francisco de Gainzarain, maestro cantero*. "La Información del Lunes". Cádiz, 10 de Agosto de 1957. Citado en ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ, L y ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ, J. *Guía artística de Cádiz*. Cádiz, 1987. 159.
41. "Este día (1-VIII-1721) lorenzo Frz. de Ygas. viudo de Dª Maria Delgado en la Resolana.

De 24 Acomp."

A.P.S. DEFUNCIONES (1719-1735).

42. SANCHO CORBACHO, A. Op. cit. P. 15.
43. SANCHO CORBACHO, H. Op. cit. P.P. 23-25, y SANCHO C., A. Op. cit. 124.
44. Lorenzo Fernández de Iglesias declara que hace dos años concertó con Tomás Cedrún, maestro cantero vecino de Jerez de La Frontera, la saca de 62 baras de piedra martelilla, y en el mes de Mayo o Junio pasado había estado en Jerez recibiendo 48 baras, comprometiéndose el primero a entregarle las 14 baras restantes en breve tiempo.
A.P.N.S. Ofº 14. Lº 2 (1701). Fol. 1.124. (1701-X-12).
En Jerez destacaron canteras como las de "Gigonza", "Los Asencios", "del Guadalete".
45. SANCHO C., H. Op. cit. 24. y SANCHO C., A. Op. cit. 123.
46. SANCHO C., H. Op. cit. 22 y SANCHO C., A. Op. cit. 123.
47. A.P.N.S. Ofº 19. Lº 2 (1700). Fol. 87. (1700-VI-7).
48. SANCHO C., H. Op. cit. 23-24.
49. Juan Antonio Alvarez y Juan Bernal, del arte de la mar, vecinos de Sevilla, declaran que a pedimento de Lorenzo Fernández Iglesias, el pasado mes de Septiembre apreciaron "dos aparejos reales que bulgarmente estan bien disen dobles con sus ganchos de hierro y todo lo que les pertenece excepto los cabos", en 150 reales de vellón. Estos "aparejos" eran los mismos que los susodichos le habían vendido, aunque declara no recordarlo pues al poco tiempo "le llamaron para la Iglesia de Sta. Mª de Arcos..."
A.P.N.S. Ofº 19. Lº 1 (1699). Fol. 183. (1699-I-21).
50. Véanse notas Nº 12, 13, 15 y 16.
51. Lorenzo Fernández de Iglesias y Francisco Gómez Setien, maestros canteros vecinos de Sevilla en la collación de Sta. María, se obligan con Francisco Rodríguez Escalona, del mismo oficio, a compartir entre los tres el contrato que el tercero ha contraído con la capilla de los Reyes, para labrar 135 baras de gradas de jaspe colorado en la citada capilla, por precio de 135 reales cada bara.
A.P.N.S. Ofº 16. Lº 1 (1685). Fols. 154-155. (1685-I-22).
52. A.P.N.S. Ofº 16. Lº 1 (1685). Fol. 704. (1685-V-28).
Francisco Rodríguez Escalona venía participando en las obras de remodelación que tenían lugar en la Capilla Real desde 1671, el 22 de diciembre de ese año forma parte de la comisión designada por el Cabildo para informar sobre el proyecto de reforma presentado por Francisco de Herrera el Mozo (FERRER GARROFE, Paulina, *Bernardo Simon de Pineda, Arquitectura en madera*. Sevilla, 1982. 89-90). Años más tarde, en 1685, se obligaba a ejecutar los pilares de la fábrica del Salvador (SANCHO CORBACHO, H. *Artífices sevillanos del siglo XVII*, en "Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz", T. I, Sevilla, 1982. 664-665).
53. A.P.N.S. Ofº 19. Lº 2 (1690). Fol. 324.
53. Bis. FALCON MARQUEZ, Teodoro. *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977. P.P. 76-77 y 113-130.
54. SANCHO C., A. Op. cit. 122-123.
En 1694 informaba a la Ciudad sobre las obras de la Colegial. El 23 de Septiembre de 1697 se obligaba con el Canónigo Andrés de Ibarburu a labrar una portada para su casa sita en la calle Vizcaínos, según dibujo efectuado por el mismo cantero (vid. SANCHO C., H. Op. cit. 22).
55. SANCHO C., A. Op. cit. 123.
56. Véase nota Nº 49.
57. Lorenzo Fernández de Iglesias se obliga a la-

- brar dos gradas ochavadas para el interior y exterior de la Iglesia conventual de la Consolación. La obra ha de terminarse para fines de Marzo de 1703, ascendiendo el importe de la misma a 1.507,5 reales (1702-XII-30).
- El 30 de Marzo de 1703 otorgaba carta de pago de 318 reales, resto del importe total de las gradas de mármol blanco.
- A.P.N.S. Ofº 8. Libros de 1702 y 1703. Folios 890 y 241 respectivamente.
58. SANCHO C., A. Op. cit. 124.
59. SANCHO C., H. Op. cit. 23-24.
60. Antonio Gil, maestro de cantería e Isidro Moreno, su fiador, se obligan con Lorenzo Fernández de Iglesias, a ir a las canteras de piedra martelilla de Jerez y sacar 250 baras lineales de 3 pies cúbicos cada bara, y conducir en carretas y por barco hasta el Palacio Arzobispal de Sevilla para las obras de su portada. Deberán estar suministradas para finales de Abril de 1704, recibiendo 20 reales por cada bara.
- A.P.N.S. Ofº 19. Lº 2 (1703). Fol. 1.187. (1703-XII-6).
- La escritura de obligación fue cancelada el 10 de Mayo de 1704, expresándose la satisfacción de ambas partes (A.P.N.S. Ofº 19. Lº 1 (1704). Fol. 1.071).
- La portada del Palacio Arzobispal no escapó a la crítica de los tratadistas e historiadores del siglo pasado que, infundidos de los gustos Neoclásicos, arremeten contra el Barroco o "época del mal gusto". Así describe Llaguno la obra que venimos comentando: "Lorenzo Fernández Iglesias trazó y construyó en 1704 la portada principal del Palacio Arzobispal de Sevilla a expensas del Prelado D. Manuel Arias, de la que nada bueno hay que decir, sino que tiene dos malas columnas corintias a cada lado sobre pedestales en el primer cuerpo, y pilastras en el segundo, con mil garambainas propias del gusto de entonces." LLAGUNO Y
- AMIROLA, E. Op. cit. IV, 96.
61. Antonio SANCHO CORBACHO (Op. cit. 162) la cita como probable proyecto de Diego Antonio Díaz.
62. *Ibidem*, 125.
63. FALCON MARQUEZ, Teodoro. *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico* Sevilla, 1980. 168-171.
- El 15 de Enero de 1708 José Tirado, maestro mayor de obras de albañilería y Lorenzo Fernández Iglesias, redactan memoria informando de los reparos que precisa el Templo Catedral.
- Otra memoria de Junio de 1712, da cuenta de las obras efectuadas por Lorenzo Fernández Iglesias en las cubiertas y remates.
64. "Ytem declaro que yo tengo cuenta con los padres de San Phelipe Neri q. estan en la collazion de Sr. Sn. Pedro de una portada que se esta acabando para la Yglesia y cuatro columnas q. me mandaron hazer para dentro del templo de que tengo cuenta formada en mi libro de lo que me han de pagar e yo he recevido por cuenta de dha. obra mando que se liquide si no antes no la dejare liquidada y se cobre lo que se me debiere".
- Testamento otorgado en 1709, véase nota Nº 5.
65. MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Leal Ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1887. Tomo I. 89.
66. TASSARA Y GONZALEZ, José María. *Apuntes para la Historia de la Revolución de Septiembre del año de 1868 en la Ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1919, 85-90.
- La Iglesia, bendecida y estrenada el 2 de Julio de 1711, fue dotada de todo lujo de detalles tanto ornamentales como necesarios al culto, siendo factor decisivo el generoso patronazgo de Don Juan Rodríguez de los Ríos, secretario de Su Magestad, quien no escatimó esfuerzos en acrecentar la suntuo-

sidad del templo.

Vid. FERNANDEZ, Cayetano. *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla...* Sevilla, 1894, 35.

67. MATUTE Y GAVIRIA, Justino, Op. cit. I, 117.

68 A.P.N.S. Ofº 8. Lº 1715. Fols. 660-661.

69. Medidas de las fuentes según el contrato:

-Hueco del estanco: 22 cuartas.

-Grueso del estanco: 14 dedos de bara.

-Alto del estanco: 3,5 cuartas.

-Alto del balaustre central (hasta los delfines): 2 baras.

Un dibujo de la Plaza de San Francisco fechado en 1830 y debido a N. Chapuy, permite conocer la morfología de la pila. Reproducido en: SANCHO CORBACHO, A. *Iconografía de Sevilla*. Sevilla, 1975.

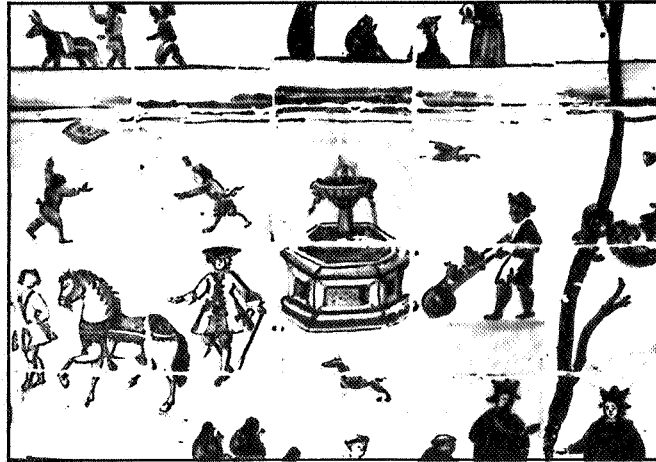
70. SANCHO C., A. *Arquitectura*, 338.

La fuente que hoy existe en el extremo Sur de la plaza es reproducción de la ejecutada en 1717 por los hermanos Fernández Iglesias, fue instalada allí a mediados de los años 70 de esta centuria.

71. CAMACHO MARTINEZ, Rosario. Op. cit. 508 y 512.

*Fachada del Palacio
Arzobispal.*





Fuente "de enmedio" de la Alameda de Hércules. Detalle del Azulejo del Convento de la Encarnación (Osuna).

Fuente de la Plaza de San Francisco según un dibujo de N. Chapuy (1830).



ACERCA DE LOS BATIDORES Y TIRADORES DE ORO DEL SIGLO XVIII EN SEVILLA

Ana María Aranda Bernal

Bajo la denominación de tiradores y batidores de oro o batihojas, englobamos dos artesanías que utilizan como material de trabajo común el oro, pero que difieren en el tratamiento y finalidad del producto elaborado. Estos dos oficios, por constituir especialidades que surgen de la misma actividad, corren casi paralelos en el tiempo, afectados por idénticas crisis y períodos de esplendor, y en ocasiones, muy poco diferenciados entre sí. Vamos a intentar realizar una breve semblanza de estas industrias artesanas durante el siglo XVIII, movidos por la importancia que mantiene en la época el uso del oro en las artes plásticas, y por tanto, por el volumen de artífices y la demanda existente de oro elaborado.

Consisten estos oficios en batir láminas de oro y, en ocasiones también de plata, hasta su transformación en finísimos panes o hilos para el uso artístico.

Nos resulta desconocida la antigüedad y el origen de esta artesanía, tan estrechamente vinculada a la práctica del arte en todas las épocas; sin embargo, podemos rastrear a los laminadores de oro y plata hasta Egipto, donde ya se realizaba el dorado de sarcófagos, manuscritos y mobiliario. En la Grecia clásica y Roma, esta actividad se mantiene, recubriéndose ciertas estatuas con láminas de oro de muy poco grosor (bractea). Pero no cabe duda de que es en la Edad Media cuando las técnicas de dorado se enriquecen, con aplicaciones en tallas de madera y retablos, además de emplearse para la ornamentación de libros y muebles, y generalizándose con el aporte de la cultura árabe (1). En los siglos siguientes, esta industria alcanzará un considerable desarrollo, debido al gusto por el oro que caracteriza a la plástica española del Renacimiento y el Barroco. A partir del siglo XIX, la cada vez menor utili-

zación de los dorados, y la introducción de nuevas técnicas, no artesanales, han hecho que esta actividad corra peligro de extinguirse.

Hemos definido esta labor como de tipo artesanal; teniendo en cuenta que las características de la producción artesana subsistieron hasta el siglo XVIII imbuidas del espíritu gremial, se reflejan en ella los factores básicos contenidos en este sistema, es decir, que a partir de una estrecha reglamentación se pretende la exclusión de la competencia, limitando la producción a la demanda inmediata; así mismo, nos encontramos con un trabajo jerarquizado y circunscrito al taller familiar, encontrándose todavía ausente el espíritu de enriquecimiento. Todos estos aspectos podremos corroborarlos en el desarrollo laboral de batihojas y tiradores de oro.

Sabemos que los batihojas obtienen sus primeras ordenanzas en 1487, en tanto que de los tiradores de oro, conocemos las que datan de 1605 (2), respondiendo a las peticiones hechas por los maestros de dicho oficio; según ellas, debían reunirse el día de San Juan Bautista para elegir veedores "...como los ay en los demas oficios de plateros y vatiojas...", y los aprendices (3) debían poseer profundos conocimientos sobre la plata y el oro, tanto en lo que se refiere a su propia naturaleza, como al labrado de los tejidos.

La irresistible tentación a las asociaciones laborales y a la reglamentación que persiste en el siglo XVIII, facilita la lucha contra la competencia de gente ajena al oficio; queda constancia de ello en un pleito que en 1616 enfrenta a tiradores y batihojas, los únicos posibles rivales en el trabajo del oro, por la pretensión de los primeros de hilar oro, facultad que estaba reservada a los batihojas (4); los argumentos en su favor se

fundaban en que todo lo que éstos hacían era a base de hilo de oro de muy buena calidad, y no consideraban justo que les hiciera la competencia un gremio como el de los tiradores, que se dedicaba, principalmente, a producir otros materiales. A pesar de ello, el Cabildo estimó que el oro y la plata que trabajaban los tiradores era de mejor ley, y suponiendo que con la competencia bajarían los precios, aprobó las nuevas ordenanzas en las que se incluía la ansiada facultad.

En cierto sentido, la penuria económica de la Sevilla del siglo XVIII, sirvió para mantener la industria artesanal. Padres y tutores, con el fin de asegurar el porvenir de sus hijos, acuden a los talleres gremiales, en donde el trabajo se encuentra rigurosamente jerarquizado, aunque no de manera "cerrada", es decir, existe la posibilidad de ascenso dentro del oficio, siguiéndolo los pasos de aprendiz, oficial y maestro.

Los contratos de aprendizaje muestran una extrema minuciosidad; suelen ser otorgados por el maestro y el padre o tutor del mozo, que ronda, en la mayoría de los casos, los 12 o 13 años (5). La formación profesional se reducía al aprendizaje diario, al lado de un reconocido maestro; pero éste se compromete, además, a mantenerlo y ofrecerle alojamiento y cuidados médicos, debiendo darle un dinero para ropa y calzado (6). De esta manera, durante los años que dura el contrato, que bien pueden oscilar entre los 3 y 7, aunque a veces no existe límite de tiempo, en el taller se establecen relaciones afectivas que, en ocasiones, sustituyen a la propia familia del aprendiz. Por su parte, éste se compromete a estar al completo servicio del maestro y a aprovechar sus lecciones.

El hecho de utilizar una materia prima tan valiosa como el oro, y la constante exi-

gencia de calidad (7) en el producto por parte de los compradores, facilita el que la producción se encuentre limitada a la demanda inmediata, trabajando, generalmente, por encargos.

En este punto, veamos la relación que tiradores y batidores mantienen con miembros de otros gremios y artes, lo que nos dará algunas pistas para delimitar el campo de acción correspondiente a cada oficio.

Tradicionalmente, el gremio de plateros suele ser dividido en cuatro especialidades: los plateros de plata, los de oro, los de mazonería (8) y los tiradores de oro (a pesar de que éstos cuentan con ordenanzas y caracteres independientes). Así mismo, se considera la cercanía de los batihojas a la profesión de plateros (9).

De hecho, el punto de contacto que pueden tener los tiradores y batidores de oro con la actividad de los plateros es la utilización del oro como material de trabajo, ya que incluso cuentan con diferentes exámenes y modelos. Por otra parte, los batihojas efectúan lo que podríamos llamar una industria de transformación, es decir, la conversión del oro en panes, que los doradores se encargarán de aplicar en diferentes superficies; pero sin que tenga lugar ninguna labor de filigrana, labrado o diseño, ni siquiera existe variedad en los panes de oro que no se refiera a calidad o tamaño. Por su parte, los tiradores, y de aquí su vinculación con las industrias textiles, realizan una serie de labores (que más adelante referiremos) exigidas por la moda o el gusto de los compradores, que se utilizarán en el ornamento de tejidos y bordados, enriqueciéndolos, tanto por el valor del oro, como por la laboriosidad de su fabricación.

Otros datos abundan en esta diferenciación; en casi todos los contratos de dorados

que conocemos (10), el fiador o el testigo del dorador otorgante es un batihoja, ya que, por lo general, se encuentra comprometido en la obra al ser el encargado de proporcionar el oro. Existen, así mismo, ejemplos de asociación de las dos actividades, bien en una misma persona (11), o en una familia (12), no señalándose, en ninguna ocasión, estas relaciones entre tiradores de oro y doradores. Por su lado, los tiradores aparecen en documentos de bordadores, pasamaneros, tejedores, guarnicioneros, etc., dándose el caso de José Gómez Rayo, miembro de una dilatada familia de tiradores de oro, que aparece documentado también como pasamanero (13).

Hasta aquí hemos tratado de definir el oficio de los tiradores y batidores de oro, la organización del trabajo y su relación con otros gremios; señalaremos ahora lo que se refiere a la práctica en sí de esta artesanía.

No podemos asegurar los procedimientos empleados por estos artesanos en su trabajo, pero el hecho de conocer varios inventarios de bienes, en donde se enumeran las herramientas que utilizaban, y tras comprobar su semejanza con las empleadas actualmente, nos hace pensar que la técnica se ha conservado con pocas variedades, tal como corresponde a una industria que continúa desarrollándose de forma artesanal.

Los inventarios a los que nos referimos, pertenecen a los tiradores de oro, pero al dedicarse ellos también a la elaboración de panes, debieron contar con útiles comunes a los batihojas. A través de ellos intentaremos reconstruir el procedimiento (14).

El proceso de fabricación de los panes de oro se inicia con *el fundido*, a partir de la materia prima adquirida por compra, o de las cizallas obtenidas de anteriores procesos de elaboración. Después de pesar los mate-

riales a emplear, se procede a cargar un crisol (15) con el oro, para ser introducido en la forja mediante la ayuda de las tenazas de fundido, esperando a que se caliente para agitarlo y así eliminar las impurezas. Mientrastanto, se ha preparado el molde (16), calentándolo y añadiendo un poco de sebo, para realizar el vertido del oro en él, dejando que se enfríe durante unos minutos; luego se efectúa el vaciado, invirtiendo el molde, para sacar una barrita o lingote de oro.

El siguiente paso es el del *laminado*, en la actualidad, la barrita obtenida se introduce entre los rodillos de una máquina laminadora (17) y se somete al recocido.

A continuación, se realiza *el batido* propiamente dicho, para lo cual es necesario preparar el debastador (18) con yeso, para combatir la humedad, repartiendo en cada hoja una porción de oro, para después colocarlo sobre la piedra de batir (19) y golpearlo con el martillo más grueso hasta conseguir que el pan tenga aproximadamente el mismo grosor en los bordes que en el centro. Terminada esta operación se puede proceder al descinchado (20) del bloque de hojas para pasarlas a los libros (21).

Contamos con algunas noticias sobre el precio de las herramientas que en el siglo XVIII se emplearon en el procedimiento descrito; sin embargo, al haber sido apreciadas en conjunto, nos resulta difícil establecer el verdadero valor de cada una de ellas, debiendo estar alrededor de los 161 y los 89 pesos escudos (22). Sabemos que, en concreto, unas ruedas de tirador (identificables con una laminadora) y unos pesos, valían unos 450 reales de vellón (23), aunque debido a las características del documento, es muy posible que hayan sido apreciadas por debajo de su precio real. Esta última escritura nos aporta otro dato interesante, es el alega-

to de que las herramientas no podían ser vendidas por prohibición de las ordenanzas del oficio (24), medida encaminada a combatir el intrusismo no controlado por el gremio.

Al describir el procedimiento de batido del oro, concluimos diciendo que los panes eran pasados a los libros; ésta ha sido la forma tradicional de presentación y venta del oro. Cada libro debía contar con cien panes, y su precio varía según el mercado: en 1710 se pagan 13 reales de vellón por libro, en tanto que su valor en 1718 y 1719 es de 9 reales y en 1760 de 11 reales de vellón (25).

Los panes son producidos, tal como queda constatado en la documentación, tanto por batidores como por tiradores de oro, aunque los primeros debieron hacerlos en mayor cantidad, sin embargo, ya dijimos que no es el único producto elaborado con el oro; conocemos que las labores de los tiradores eran mucho más variadas, e incluso de los propios panes se nos dice que en el taller pueden aparecer en madeja, alambriillo o como panes manchados. Además de las rasps y cizallas, cuyo origen y finalidad ya pudimos comprobar, aparecen formas que debemos relacionar directamente con las industrias textiles, sobre todo, por su aplicación a los bordados; éstas serían el canutillo (que formando dibujos geométricos muy menu-

dos se añadían, por lo general, en el bordado de flores y frutos), los galones (que podían ser de una o dos caras), las trencillas, caracillos, espiguetillas, etc; o bien el escarchado, que aparece a manera de sarga y de hojas, y que debió ser una variedad rizada que se puso de moda en la primera mitad del siglo XVIII (26); otras son el cordón, el alambriillo, etc.

Por último, decir que las diferentes calidades del oro con el que eran elaboradas todas estas variantes, bien debido al número de quilates o a las aleaciones recibidas, eran señaladas por el color resultante, de esta manera, se especifica la existencia de oro de color, oro verde, oro pardo, etc. (27).

En definitiva, podemos señalar que conforme transcurre el siglo XVIII se percibe un lento declive de estas dos artesanías, que como dijimos, decaerán considerablemente a lo largo del siglo XIX. Como referencia comprobamos que, sólo en la documentación contenida en el A.P.N.S., aparecen en los años comprendidos entre 1700 y 1720, noventa y tres tiradores y veintisiete batidores de oro, en tanto que hacia la mitad del siglo, de 1741 a 1760, el número desciende a setenta y dos tiradores de oro y veinticinco batihojas aproximadamente.

NOTAS

1. Quinto Romero, M^a Luisa: *los batihojas, artesanos del oro*. Madrid, 1984, pág. 10.
2. Turmo, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos*. Sevilla, 1955, pág. 30.
3. Heredia Moreno, M^a del Carmen: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla, 1974, pág. 37: "... an de ser de buena

vida y fama y no moriscos, ni mulatos ni negros ni de color sospechoso..."

4. Turmo, Isabel: Op. Cit., pág. 30.
5. Existen casos excepcionales, como el de José López, mayor de 20 años y menor de 25, a quien su tutor, Cristóbal Lagares, pone por aprendiz con el maestro tirador de oro Juan Gómez Rayo, sin límite de tiempo; obli-

gándose a trabajar como oficial, cobrando, a cambio, un jornal. A.P.N.S. of. 1, 1713, f. 277.

6. Son muy numerosos los ejemplos existentes, amodo de muestra véase: A.P.N.S. of. 1, 1711, f. 75.

7. Suele especificarse con expresiones como: *...que sea oro fino, que no sea bajo, de toda ley, bondad y quilates; buen oro de color y ley, etc.*

8. Los plateros de mazonería son aquellos que realizan obras de relieve o repujado.

9. Heredia Moreno, M^a del Carmen: Op. cit., pág. 78-79.

10. José Marcelo Granados (batihoja) es fiador de Francisco José de Labraña (mtro. dorador y estofador) en la obligación de dorar el último cuerpo del retablo de Ntra. Sra. de las Aguas en la Colegial del Salvador, siendo testigo Pedro José Díaz (oficial de batihoja). A.P.N.S. of. 17, 1753, f. 317-318.

El mismo José Marcelo Granados, vuelve a ser fiador, de Manuel Alcaide (mtro. dorador), en la obligación de reparación del retablo del altar de San Eligio en el convento casa grande de San Francisco. A.P.N.S. of. 16, 1756, f. 212.

11. Blas Ruiz aparece documentado como dorador de fuego en 1755 (A.P.N.S. of. 15, f. 293) y como batidor de oro en 1749 (A.P.N.S. of. 18, f. 654).

12. Manuel Pérez de Pineda (mtro. pintor y dorador) es padre de Fco. Javier e Ignacio Pérez de Pineda (mtros. batidores de oro).

13. José Gómez Rayo, tirador de oro, aparece como pasamanero en una escritura del A.P.N.S. of. 15, 1750, f. 364.

14. *"Ytt diferentes moldes de pergamino, martillos, piedras, fuelles, tenazas, muelles, rilleras, aguafuerte, escobilla de laforxa, perteneciente todo a el oficio que usa el otor-*

gante de tirador de oro". En el capital de Francisco García de la Torre, A.P.N.S., of. 2, 1710, f. 369-370.

"...un peso grande con balansas de asofar, otro mas chico con balansas de cobre, otro con balansas de asofar y los cordones y cadeneta dorada, otros quatro chicos que sirven para las ruedas, pesas de metal, dos pares de ruedas grandes de escalar con sus bancos de madera, tres pares de ruedas mas chicas con sus bancos de madera, otras ruedas de bronce para labrar oja, un banco largo de madera con sus aspillas sinchas y tenasas, otro banco de manija con sus carretes, un consierto de fierros para tirar oro, otro para tirar plata, dos higuelas para alisar, unos fuelles nuevos, dos rilleras grandes y una pequeña, un taz con un martillo grande y otro pequeño, treinta grisoles grandes de lapiz plomo, dos tenasas de forxar, unos muelles de fierro...". En el inventario de bienes de Miguel Gómez Rayo (tirador de oro), A.P.N.S., of. 15, 1754, f. 261-268.

15. De forma cilíndrica, más estrecho en la base que en la boca, este útil puede presentar un pico para facilitar el vertido. Sirve para contener durante el proceso de fundido los materiales, de forma que éstos no se derramen. Quinto, M^a Luisa: Op. cit. pág. 26.

16. Identificable con la *rillera* o rielera (molde para fundir rieles o barras) que aparece en los documentos.

17. Es posible que se corresponda con las *ruedas de tirador*, consta de dos rodillos cilíndricos dispuestos horizontalmente, cuya apertura se regula por medio de dos ruedas dentadas situadas en la parte superior; se maniobra por medio de las manivelas que hacen girar las dos ruedas laterales, accionando los rodillos. Quinto M^a Luisa: Op. cit. pág. 28.

18. Bloque de hojas de pergamino entre las que se intercalan las placas o láminas de oro. Quinto, M^a Luisa: Op. cit. pág. 37.

19. En los documentos aparece simplemente como *piedra*, suele ser un bloque de granito de forma rectangular. Quinto, M^a Luisa: Op. cit. pág. 39.
20. Bandas o chapas de pergamino que aprisionan el bloque de hojas del debastador para que no se abra ni se dispersen éstas. Quinto, M^a Luisa: Op. cit. pág. 37.
21. Consisten en unas libretillas de papel. Quinto, M^a Luisa: Op. cit. pág. 39.
22. Inventario de bienes de Alonso de Tamaral (tirador de oro) en A.P.N.S. of. 11, 1705, f. 744-767. Capital de Francisco García de la Torre (tirador de oro) A.P.N.S., of. 2, 1710, f. 369-370.
23. Venta de herramientas en A.P.N.S., of. 1, 1711, f. 311.
24. *Las jerramientas del dicho mi ofizio segun privilegios de artes no podlan ser vendidas.* A.P.N.S., of. 1.1711, f. 311.
25. A.P.N.S., of. 24, 1710, f. 578; of. 21, 1720, f. 217; of. 18, 1760, f. 1146.
26. Turmo, Isabel; Op. cit. pág. 23.
27. Inventario de bienes de Juan Antonio Verdugo (batihoja). A.P.N.S. of. 11, 1715, f. 24-25.

LA INTERVENCION DE LOS ARQUITECTOS DIOCESANOS DEL SIGLO XVIII EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE EL RONQUILLO

Francisco Ollero Lobato

La iglesia del Divino Salvador, templo parroquial de la villa de El Ronquillo, experimentó una serie de transformaciones a lo largo del siglo XVIII que determinaron la arquitectura del edificio tal y como lo conocemos ahora. Estas obras tuvieron lugar fundamentalmente en el primer y último tercios de la centuria.

La documentación que poseemos sobre la intervención en la iglesia comienza en 1698, año en el que el mayordomo de la fábrica solicita al arzobispado se reedificase techos, capilla mayor, altar mayor, sagrario y torrecillas donde estaban las campanas (1). El provisor mandó que el Maestro Mayor Joseph Tirado declarase las obras que el templo precisaba (2).

El primer informe del maestro Mayor, a 17 de Octubre de 1698, nos ofrece sustanciosas referencias sobre la estructura de la iglesia antes de la reforma del setecientos: "La Capilla Mayor tiene siete varas de ancho y siete de largo tiene una bóveda tabicada cubierta con una armadura de cuatro limas... El cuerpo de la yglesia es de catorce varas de largo y nueve de ancho, dividido en tres huecos con dos arcos de pared a pared y las maderas atravesadas que cargan sobre los arcos en forma de colgadizos... 8r" Por tanto, una iglesia de una sola nave con arcos transversales que sustentan una techumbre de madera, estructura y cubrición de solución mudéjar que responde a la tipología propia de los templos de este estilo en la serranía sevillana. El Maestro Mayor, ante el mal estado de las alfardas, determina que se haga de nuevo la armadura de la capilla mayor, sustentar dos tercios de la cubrición con palos en forma de alfardas, necesitándose hacer el tercero de nuevo, tejar y solar la iglesia, así como realizar dos huecos de albañilería en forma de campanario. El costo de la obra es

apreciado por el maestro en 8500 reales (3). El 2 de Junio de 1699, el provisor arzobispal mandó que las obras se sufragaran con los diezmos embargados a las villas de Zufre y Santa Olaya (4).

Joseph Tirado, a 29 de Julio de 1700, pasó de nuevo a la villa para notificar sobre el estado de las obras. Para la fecha ya se había colocado la nueva armadura de la capilla mayor, que se realizó en Sevilla y fue transportada en cabalgadura hasta el templo parroquial (5), faltando por realizarse el resto de los reparos, en los cuales se necesitaban gastar aún 3000 reales (6). Para la siguiente visita que realizó el maestro, a 14 de febrero de 1710, sabemos que ya se habían terminado estas obras excepto las del tejado de la iglesia "que es en tejas comunes y no de canal y redoblon 53r..." defecto que costará además 5500 reales (7). Otro informe a 11 de Diciembre de 1711 indica la necesidad de construir el campanario de la iglesia "por averlo arruinado un temporal y ser preciso hacerlo de nuevo 71r..." cuyo costo sitúa en 2500 reales, así como declara en el mismo documento que hay suficiente madera para proceder a entablar la nave del templo (8).

La prolongación de las obras y sus nuevos gastos determinan una nueva petición de embargo de diezmos por el mayordomo de la fábrica "por averse gastado solo en materiales la cantidad en que todo ello se tasó 78r..." (9). Dos nuevos informes del Maestro mayor, a lo de Julio de 1713 y 19 de Enero de 1714, nos comunican la tardanza en la conclusión de las obras y la necesidad de nuevos reparos en paredes, puertas y solerías que precisan de 8500 reales para su terminación (10).

De 1715 a 1724 las obras de la iglesia gozan de un fuerte avance. Durante este pe-

ríodo Diego Antonio Díaz, M. Mayor de obras de fábricas de la Santa Iglesia informa sobre el edificio en varias ocasiones. El 9 de Julio de 1715 el arquitecto arzobispal declara sobre la necesidad de labrar la torre de la iglesia, cuerpo de campanas y chapitel que tasa en 7500 reales, así como sobre la realización de reformas en la sacristía y la decisión de establecer un pórtico alrededor de las dos puertas del templo (11). El 11 de Agosto de 1716 el maestro pasó a reconocer el estado de la construcción de la torre, en la que falta por componer chapitel remates y escalera, debiendo gastarse todavía en ella 6600 r. (12).

El 22 de Enero del año siguiente Diego Antonio Díaz realiza una nueva declaración en la que repasa lo ejecutado desde 1711 hasta la fecha, habiéndose desarrollado bajo su cargo obras en el testero de la pared de los pies de la iglesia y puerta de entrada; se labró sacristía desde sus cimientos que se cubrió con bóveda de cañón y se hizo la torre de cinco varas en cuatro y dieciocho varas en alto, en mampostería y ladrillo, labores que han precisado de 24000 reales más 2000 de material, y en las que aún deben gastarse 600 ducados para su conclusión (13).

El 6 de Julio de 1719 Joseph de Escobar, arquitecto de los Reales Alcázares, mayor de cincuenta años, declaró sobre las puertas y muebles de la sacristía, valorándolos en 2180 reales (14).

En el último informe que el maestro titular elabora, a 7 de Agosto de 1724, en relación a las reformas seguidas en el templo parroquial, declara haberse terminado la obra sólo faltando algunos remates, y ante la pretensión de la fábrica de hacer una tribuna en el edificio, el arquitecto diocesano se muestra contrario (15). Sin embargo, este parecer no debió ser determinante pues desde 1724 a

1728 se realiza la obra de la tribuna que descartó el maestro, construcción que motivó un litigio resuelto a favor de la fábrica (16), y que comenzó a armarse sobre los arcos encima de la portada principal por Juan Martín Canes, Maestro Alarife, vecino de la villa de Alájar (17).

En 1728, Silvestre Tirado, Maestro de Obras de Albañilería y alarife, ante la enfermedad del titular, sustituye a éste y realiza tres informes sobre la construcción que se lleva a cabo en templo parroquial. El primero de ellos, fechado a 28 de mayo de 1728 nos confirma la terminación de la mencionada tribuna, quedando sólo por labrarse algunos remates (18). En el segundo, a 11 de Agosto del mismo año se nos facilita la explicación de las obras realizadas desde 1724 a dicha fecha; durante este tiempo se ha labrado de nuevo la pared testero de la puerta principal, tomándose de la calle cinco varas de sitio y acordándose con los tirantes de la torre cuya pared es de la altura de la iglesia. Declara también haberse hecho una tribuna de rosca de ladrillo, cal y arena y "toda la dicha fachada rematada con algún modo de portada de ladrillo tosco de la misma tierra 399v..." (19). El tercer informe, con fecha 27 de Agosto, aprecia el valor de las obras realizadas desde 1724 en 11000 reales (20).

De esta manera, la profunda reforma del edificio desde comienzos de siglo es evidente, tal y como lo demuestra la queja del procurador mayor refiriéndose a las obras: "no son precisas puesto que sin ellas pasaba la Yglesia y mas quando se a redificado casi todo y hecho torre quando solo debia repararse 334v..." (21).

Sin embargo, la reforma que determinó las trazas del edificio tal y como se nos muestra en la actualidad es la ampliación

que realiza en la iglesia el Maestro mayor Pedro de Silva.

El día 17 de Octubre de 1772 la fábrica de la iglesia hace petición al provisor del arzobispado para que el arquitecto titular pase a la villa de El Ronquillo y declare el modo de ampliación del templo, que precisa de pronto reparos en tejados y bóveda, a lo que se agregaba su mucha estrechez con respecto al vecindario (22). El provisor mandó al Maestro mayor de Fábricas Pedro de Silva, que el 4 de Noviembre de 1772 explicó las obras que se precisaban, siendo necesario desenvolver todos los tejados de la iglesia, realizar reparos en capillas, sacristía, remate de la capilla mayor y resolver los daños que presentaba la torre, pavimentos, solería del porche, osarios y probablemente maderas de los tejados y testero de la capilla mayor. El arquitecto apreció estas labores en 9000 reales (23).

La fábrica elevó una súplica al provisor del arzobispado insistiendo en la necesidad de realizar la extensión de la iglesia, llevando ésta a cabo a costa de los diezmos secuestrados para la tarea. En el documento se presentaron una serie de razones que justifican la prioridad de la ampliación parroquial. Una de estas razones es "el aumento del vecindario de dicho pueblo, pues en el año de [1]740, se componía de 62 vecinos y el Padron ultimamente executado para el reemplazo del exercito numera 103;" Se estima que la población de la villa aumentó un tercio en este tiempo, determinando "haver faltado sepulturas por esta razon, y no poder todos oír Misa dentro de la Yglesia, quedando muchos en el porche 11v..." (24). El provisor aceptó esta petición y dio orden para que el maestro Mayor de Fábricas de Iglesias pasase a la parroquia del lugar y declarase por qué partes se podía dar la ampliación, man-

dato que tomó efecto a 14 de Agosto de 1773 con el proyecto de extensión del templo elaborado por Pedro de Silva (25).

El Maestro Mayor, para el correcto entendimiento de su plan constructivo dibujó dos planos del edificio, uno del mismo tal como era en el momento del informe y otro de las líneas del templo después de su ampliación, que quedan matizadas con diversos colores. El plano de la iglesia vieja, es decir, el del edificio primitivo al que se le añadieron las profundas reformas del primer tercio de siglo, nos presenta una construcción de una sola nave, dividida en tres tramos y capilla mayor flanqueada por el cuarto taller y sacristía, con cabecera plana. Destacan los altares dispuestos en los entropaños, y los estribos que sobresalen al exterior. A los pies de la iglesia se sitúa la tribuna, a cuyos lados se alza la torre y capilla bautismal (ver plano I).

En su proyecto de ampliación, manifiesta el arquitecto diocesano que "el cuerpo de la yglesia viexo, torre y capilla baptismal,... se han que quedar indegne... a exempcion de que han de quitar los cinco altares que en el dicho se registran, se entiende en el plano viexo, y abriendo huecos en sus entropaños, y metiendo arcos a el alto de sus retablos han 16r // de quedar los dichos cinco altares envevidos en los gruesos de sus paredes, quedando toda esta nave libre, desembarazada y sin estorvo alguno 16v..." Esta obra tiene su correspondencia en "la labor que se ha de executar de estribo a estribo, tapando y supliendo los huecos de loas altares, quedando por esta parte esta Yglesia devajo de lineas rectas 17r..." También se registra en el plano "la extension que se le ha de dar a la Capilla Baptismal, para que quede con mas extension que la que oy tiene 17r..."

Si bien las obras del cuerpo de la iglesia se limitaron a la ampliación de la capacidad del mismo, las que plantea hacer De Silva en la capilla mayor "es toda nueva y sacada de sus cimientos 17v..." Comienza la explicación de este punto indicando que detrás de la misma se sitúan dos casas que ocupan su dueño, cuyo derribo no considera el Maestro, por ser suficiente la extensión que toma la iglesia. Sólo indica el constructor que "por si acaso se concede licencia para esta nueva extensión, se prebiene que el derribo se ha de hazer por las líneas que juntan con los dos Al[ta]res los dos machos thorales del cuerpo de la Yglesia 17v..." Así, "se hara el derribo de la Capilla Mayor, y oy es su sacristia, quarto taller y escalera exterior del dicho, que no es mucho derribo, y sin tocar a ninguna de las paredes del porche, porque estas han de quedar sirviendo lo mismo que el Cuerpo de la Yglesia 18r..." Para la construcción de la nueva capilla nos indica el maestro que "se iran siguiendo todas las labores hasta la altura de siete varas y media, medidas desde la superficie, sobre la qual se sentara una cornisa de media vara impostada y sobre la dicha, un banquillo de otra media, con su coronación; y en este estado se formaran todos los movimientos de arcos thorales, cañones de lunetas, bobeda bayda de enmedio,... los arcos thorales, basta con que tengan dos pies y medio de Peralte, y la bobeda de en medio de un pie, lo que dara su medio punto, sentadas las vasis sobre el referido banquillo 19r..." "Los tejados que cubrirán estas bóvedas serán, en lo que respecta a los dos colaterales y presbiterio "tabicados, y cubiertos de maderas" y en cuanto a la bóveda central "empalomados para tomar sus declivios 19r..."

Respecto a la cubrición de la nave de la iglesia, ordena Pedro de Silva que el primer

arco de la misma se recrezca y sea base de una armadura similar a las que existen en el cuerpo de la parroquia, pero con más altura, bajo de cuyas maderas "se hara un cañon tabicado correspondiente a el de los colaterales 19v..." A la explicación de esta paura constructiva une Pedro de Silva una importante nota autobiográfica: "Para quando en benidero quando se haga este cuerpo de Yglesia a imitazion de la capilla mayor que aora se haze de nuevo, como ha subcedido, en la villa de Chuzena, que el año de setecientos veinte y quatro, hizo el Padre del Maestro Mayor, que declara, la capilla mayor nueva, torre y sacristia, dexando prebenido, para lo futuro, prinzipio de cuerpo de Yglesia, el qual aora actualmente se esta executando en cuya obra empezo a trabajar el que declara (aunque con su Padre, como tal aprehendiz, sujeto a lo que le mandaran y enseñaran los ofiziales) 19v..." En efecto, el maestro de albañilería padre del titular del arzobispado que nos ocupa trabajó desde 1720 a 1755 en las obras de una serie de iglesias de la diócesis bajo las órdenes de Diego Antonio Díaz (26). Una de las primeras reforzas en la que intervino fue la efectuada en la parroquia de el villa de Chucena, para la cual en 1722 el Maestro mayor del arzobispado elaboró un proyecto de ampliación cuya puesta en práctica fue rematada por el Maestro alarife Andrés de Silva en 60.000 reales, comprometiéndose a realizarla en el plazo de un año, y en cuya ejecución comenzó su aprendizaje constructivo Pedro de Silva, según el mismo nos indica (27). El templo sufrió posteriormente otras reformas, como la del año 1737, en el que el maestro albañil del Cabillo Silvestre Tirado elaboró las condiciones de una obra de poca importancia que realizó el maestro albañil Diego de Luna (28) así como las que comenzaron a realizarse en la

iglesia en la década de los sesenta, que probablemente afectaron en profundidad al edificio, y a cuya continuación en el decenio siguiente se refiere Pedro de Silva.

Volviendo al informe del proyecto, continúa el maestro mayor ateniéndose a esa armadura que cobija el cañón, guía para la futura cubrición de la nave de la iglesia y que inspiró la labor constructiva de su padre. Esta estructura es la misma que se ha de alzar en el cañón del crucero y en las cubiertas de las dos laterales "como si fuera una misma corrida: conque bienen a ser dos armaduras [cru]zadas a un punto de altura, y en medio de la capilla mayor un buen remate 19v..." En los testeros de las capillas laterales se situán dos ventaas de luz, y en el presbiterio, bajo los lunetos, otras dos.

Termina su declaración Pedro de Silva informando sobre la disposición de las dependencias que comprenden sacristía, patio de luces, lugar común, osario y cuarto taller, que se desarrollan tras la capilla mayor y a las que se da cinco varas de altura, resolviéndolas con cornisas y colgadizos de madera.

El Maestro apreció todos los gastos de la obra de ampliación en la cantidad de 130.498 reales.

Sobre esta declaración y proyecto se hizo el consentimiento de embargo de diezmos, cuartas partes de los de la villa de Santa Olaya y Zufre, por pobreza de la titular, a 13 de Agosto de 1774 (29). para la administración de los mismos hizo obligación D. Juan Joseph de la Espada a 11 de Agosto del mismo año, ante escribano público (30). Ocupó la dirección de las obras el mayordomo de la fábrica D. Joseph Fernández Rufo, vecino de la villa, como consta en escritura fechada a 19 de Agosto del mismo año (31).

El maestro de las obras es Damián Pardo, tal como aparece mencionado en la carta que el cura de la iglesia manda al provisor, y de la cual se escribirá posteriormente. En ésta se dice que el sacerdote escribe su súplica tras "haverse determinado por el ilustrísimo Cabildo de esa Santa Yglecia se haga la obra de ampliación de esta Yglecia para la que se presento aqui Damian Pardo, maestro de ella; 38r..." (32). Por otra parte en las cuentas del administrador de las obras aparecen dos recibos del mismo dados por ciertas cantidades de material al maestro calero (33). Poco sabemos de este maestro alarife, salvo que a 11 de Septiembre de 1778 se obligó a la dirección de la obra que se realizó en la iglesia parroquial de El Pedroso (34), y que otorgó un poder a procuradores para que cobrasen del cabildo eclesiástico el dinero necesario para esa labor constructiva (35). Este cargo, vinculado a personas de confianza y experiencia, nos da idea de la buena reputación que debió gozar.

El 29 de Agosto de 1774 el procurador mayor remite una súplica al provisor del mismo para que provea la compra de las casas contiguas a la iglesia de manera que se facilite el desarrollo de su extensión; a su vez, solicita que se proceda al traslado de S.M. Sacramentado a la ermita de N. Sra. de Gracia, de la misma localidad, y que se custodien en la misma los retablos que pertenecen a la parroquia (36). A este respecto, D. Juan del Boyet y Abet, párroco de la iglesia de El Ronquillo, escribe con igual destinatario que la súplica anterior para que este traslado del Sacramentado no se lleve a efecto, por la lejanía de la ermita con respecto al pueblo, y por estimar el sacerdote que queda espacio en pie dentro de la parroquia para su custodia (37).

Una nueva súplica se remite al provisor

insistiendo, esta vez por parte de la dirección de la obra, en la necesidad de la compra de las casas adyacentes a la iglesia "pues es necesario mas sitio que el que aparece en el plano para el cuarto taller y parte de la capilla Mayor 44r..." y sobre la necesidad de reparar un arco que recibirá la obra nueva, el primero del cuerpo de la iglesia al que se refirió Pedro de Silva en su declaración (38).

La declaración del Maestro Mayor, a 24 de Noviembre, manifiesta la necesidad de reparar el arco quebrado, haciéndolo de nuevo por valor de 4020 reales y 20 maravedies, mientras que se supone ser suficiente tomar un aposento de las edificaciones traseras para la edificación del cuarto taller, dando a su dueño 100 ducados (39).

Junto al protagonismo que juega Pedro de Silva en la concepción y desarrollo de las reformas de la iglesia parroquial, encontramos la intervención en las mismas del maestro mayor del cabildo catedralicio, José Álvarez que introduce una serie de modificaciones en la evolución de las obras y que también dejará su impronta en el resultado final del edificio.

Este arquitecto realizó un informe a 21 de Septiembre de 1775 en el cual se da cuenta del estado de las obras en ese momento y en el que se declara sobre algunos problemas constructivos que van surgiendo en su evolución (40). Respecto a lo primero, el maestro comenta que "halle estar labrada la Capilla Maior y cabezera y crucero, sachistia, quarto taller y buesario y sitio para los lugares comunes y patio de sachistia y quarto taller y buesario y lugares comunes en razado en proporción de echar maderas 54r... "; es decir, todo lo que se planteó por Pedro de Silva como nueva obra sacada de cimientos.

Con respecto al cuerpo de la iglesia, ma-

nifestó José Álvarez que el primer entrepañó "se ha labrado de nuevo al mismo tiempo de la referida obra 54 r..." se refiere a aquel que se había quebrado y que mandó reconstruir Pedro de Silva en su segunda declaración. También se comenta que el siguiente entrepañó ha sido derribado, por lo cual sólo "lo que hay en pie es un entrepañó y la tribuna que esta contigua a la torre y en el lado opuesto la capilla bautismal 54 v..." que también precisa de reformas por "estar sus maderas por ser de poca robustez tan [...] serchadas que es indispensable el quitarlas 54v..." Junto a estas consideraciones "para embeber dichos altares ay que labrar paredes exteriores a los tirantes de los machos" y "en ynterior romper huecos y formar arcos para los altares 54v..." Todas estas razones determinan al arquitecto a derribar el entrepañó que ha quedado, con lo cual se consuma la total destrucción de los muros y cubrición del cuerpo de la iglesia vieja, salvo "lo correspondiente a la torre, y fachada y capilla bautismal y tribuna que lo considero de la vida que la que se esta executando actualmente por estar de buena calidad 53r..." son la excepción de la entrada del templo "rexaciendo la puerta a los pies de la yglesia a el sentro de ella, por estar a un lado, que a poco asta se labra un pilar en la mitad de todo el hueco y... queda la puerta donde le perteneze, por no tener casi ningun adorno 55r..."

Lo más novedoso de la declaración del maestro es su sugerencia para la cubrición de la nave del templo. Para ello se muestra partidario José Álvarez del empleo de la bóveda de cañón, de modo que "puede formarse tres diviciones con tre arcos y en cada uno de los entrepaños que forma, construir cañones tavicados, y sobre los tabiques roscas de medio pie de grueso 55v..." determinando

también la reforma en la altura de la pared fachada y capilla bautismal "hasta el alto que pide el quero de la Yglesia 55v..."

Esta es la propuesta de José Alvarez, frente a la cual establece el maestro la posibilidad de contar con un proyecto más conservador para este cuerpo de la iglesia, cercano al defendido por Pedro de Silva, dando más vida a la obra antigua "labrando como ba las paredes que estan desechas, y dexando puertas que le corresponde como estaban y cubrir los dos entrepaños con maderas avigatrozes 56v..."

El costo de la primera propuesta lo cifra el maestro mayor en treinta y cinco mil reales, y el de la segunda en once mil seiscientos cuarenta reales.

A pesar del mayor gravamen de lo sugerido por J. Alvarez, es esa primera solución la que se lleva a cabo para la nave de la parroquia, tal como manifiesta el aspecto que esta nos ofrece hoy día, y como confirma la siguiente declaración sobre el edificio, la que elabora Pedro de Silva a 24 de Julio de 1777 (41). En ésta se nos notificará sobre el estado de las obras en ese momento, se expondrán las últimas disposiciones para la construcción dadas por el maestro titular del arzobispado y se harán las cuentas definitivas de las obras.

El Maestro mayor "Reconozio averse labrado de nuevo y sacado de zimientos, no solo la capilla Mayor, sino tambien las lineas colaterales del cuerpo de la yglesia, y la mayor parte de su testero prinzipal, tribuna y capilla baptismal, con todas las demas servidumbres 61r... // la sacristia, quarto taller, patio de luzes, lugares comunes y osario 61v..." La obra sugerida en la anterior declaración ya se había llevado a cabo para la fecha: "con arreglo a la visita que Joseph Alvarez, Maestro Mayor de Fabricas en su

sede vacante... se ha cubierto todo el cuerpo de la Yglesia con un cañon de lunetas de rosca de ladrillo 61v..." También informa Pedro de Silva que estas obras de cubrición del cuerpo de la iglesia se valoraron finalmente en 36.200 reales, y que obtuvieron licencia en 23 de Diciembre de 1775.

Entre las obras que aún quedan por realizar se encuentran las del porche de la iglesia, que constará de dos entradas, una en la puerta principal y otra en el cabecero, y cuyo contorno se limitará con paredes de mampostería. Dicha construcción es apreciada en la cantidad de 12.290 reales.

La torre de la iglesia parroquial es también objeto de la actuación del maestro: "En atenzion a que toda esta obra es nueva, sacada de zimientos primorosa por lo exterior, y mucho mas por lo interior, parece que no es regular quede el borron de su torre tan prieto, y ta injuriado de los temporales..." de tal manera que decide la conveniencia de "benirle retocando, a imitazion de sus miembros, y en correspondenzia de todo lo demas de el templo, bien imitado, como si se hubiera hecho de nuevo 65r..." El costo de las obras de la torre se aprecia en unos 3300 reales.

Por último, ante la desaparición de la cerca del coro durante las obras, se detalla convenientemente la construcción de una nueva "con paredes de un ladrillo apilastradas, con pilastras de un pie, y una grada de un quarto de alto con sus rematitos de media vara, sobre cada una dicha sodo de ladrillo raspado entrejuntado con sus alcazares, que jueguen por todo el sodo; de suerte que quede vistoso, y de buena simetría, imitando a todo lo demás de esta yglesia 65v..." La construcción es valorada en 2600 reales.

El global de las obras realizadas en el templo desde 1773 es apreciado 176.053 rea-

les, si bien a esta cantidad cabe añadir el costo de estas últimas reformas indicadas, ascendiendo el total a unos 194.243 reales.

El último informe que realiza Pedro de Silva para la obra de la iglesia tiene su fecha a 8 de Julio de 1778, y en él se confirma la total finalización de las obras ejecutadas, salvo las del porche, en la que se han gastado 300 ducados (42).

En conclusión, el proyecto del Maestro diocesano Pedro de Silva para la extensión de la iglesia de El Ronquillo rebosa de un gran pragmatismo, que revela la capacidad del artista por ceñirse a las necesidades de la iglesia sin olvidar lo puramente estético, virtud conseguida con seguridad por su experiencia como constructor y la intensa labor desempeñada al frente de los arquitectos del arzobispado. Así, el espacio ampliado en la nave del templo se plantea con el simple retanqueo de los altares y la reordenación de las líneas exteriores del edificio, conservando en donde fuera posible la fábrica anterior. La realización del crucero y presbiterio si es obra que parte de sus cimientos, determinada por la necesidad de espacio y la dificultad del mantenimiento de las estructuras anteriores, y supone la transformación de la planta del edificio en una cruz latina. Para esta capilla mayor establece el maestro la construcción de un testero plano en el cabecero de la iglesia, solución típica en la labor del arquitecto sevillano. La utilización del cañón con lunetos y la bóveda vaída del crucero como sistema de cubrición del espacio arquitectónico es también característica de Pedro de Silva, y descubre la formulación clasicista de su estilo y el conocimiento de la tradición constructiva del manierismo sevillano (43). La edificación de un arco tabicado en el primer tramo de la nave que sirva de guía para una posterior cubrición con bóveda de

cañón, como así sucedió, es consecuencia de la obligada limitación que debe tener la obra en relación a la necesidad planteada, pero demuestra la evidente intención del maestro por dotar a la iglesia de un aspecto estilísticamente uniforme.

La aceptación de la propuesta realizada por Joseph Alvarez vino determinada por los nuevos problemas que aparecen en el avance de las obras pero la solución de dotar a la nave del edificio con una bóveda de cañón con lunetos responde a un criterio básicamente estético, como parece confirmar la elección de la solución más costosa de las dos presentadas.

Las últimas disposiciones de Pedro de Silva referentes al porche de la iglesia, cerca del coro y torre, siguen en esta línea de búsqueda de la uniformidad en la iglesia, basada en el equilibrio y la claridad compositiva.

El conjunto resultante de esta serie de obras desarrolladas entre 1773 y 1777 es una nueva edificación que goza de gran unidad estética y estructural. Estas intervenciones derriban u ocultan toda reforma anterior, especialmente la realizada durante el primer tercio del siglo. Un ejemplo de ello es la labor desarrollada en la torre, construída desde 1711 a 1717, según lo dispuesto en las declaraciones de Joseph Tirado (44) y Diego Antonio Díaz (45) que se enmascara ordenando al exterior su cuerpo de campanas, chapitel y templete según los elementos dispuestos en el templo, utilizando pilastras toscanas que en sencillo esquema compositivo enmarcan el vano central (46).

El interior de la iglesia, pese a las dificultades propias del proceso constructivo y la intervención de los dos maestros, es de una profunda armonía, dentro de la estética del barroco atemperado, utilizando el orden toscano a través de pilastras situadas en los

pilares del crucero y en los que separan las capillas de las naves del templo (47). Lo decorativo se reduce prácticamente a los pequeños pinjantes situados en los ángulos del edificio y en el arco de la tribuna, y la posible frialdad del interior se modera con la repetición de ciertos elementos tectónicos, fundamentalmente en la molduración de las cornisas en que descansan las bóvedas.

El exterior del edificio es de gran sencillez, destacando únicamente las dos portadas del mismo. La principal se flanquea con dos pilastras toscanas que sostienen un entablamento rematado en frontón curvo que se quiebra para guarecer el óculo de la tribuna. Su esquema compositivo recuerda las portadas de la cárcel y capilla de la fábrica de tabacos. La portada lateral presenta un esquema más arcaico, arquivada y con remates que acentúan su verticalidad.

D. Juan del Boyet y Abet, párroco de la iglesia durante su edificación nos describe con detalle la ceremonia de inauguración del nuevo templo del lugar de El Ronquillo (48).

"21r Siendo la Yglesia Parroquial de este lugar del Ronquillo, muy antigua, y pequeña; se pretendió su reedificación y extensión: la que habiéndose mandado hazer de las rentas quartas partes decimales embargadas, y subministradas por mano del Cabildo de la Santa Yglesia de Sevilla, como administrador general de diezmos: para su ejecución se traslado en Domingo onze de Sep-

tiembre de mil setezientos setenta y quatro a su Divina Magestad Sacramentado a la hermita de nuestra Señora de Gracia, en donde permanecio, sirviendo dicha hermita de //21v Iglecia Parroquial, hasta el sabado veinte y sinco de Octubre de mil setezientos setenta y siete en cuya mañana; yo, el abajo firmado Cura, hize la bendición de la nueva Yglesia Parroquial, concluida del todo interiormente, y en la tarde del mismo dia traslade en decente posesion a su Divina Magestad Sacramentado a la nueva Yglesia Parroquial en la que fue Dios, a su altar maior entone el Te Deum laudamus, que cantaron en la mayor harmonia y rumbo catorze musicos escogidos compuestos de diez instrumentos de todos generos, y quatro voces de la capilla de Señora Santa Ana: Y en el siguiente dia Domingo veinte y seis del expresado mes y año se hizo una solemnisima funcion de estreno completa de mañana y tarde que se concluyo con posesion del Santisimo Santisimo Sacramento por dentro de la Yglesia: y en la noche sirvio toda la musica en toda la estacion del Santo Rosario, que finalizo con una muy dulce salve, y un concierto de trompas y clarines //22r Y queriendo que en la posteridad se pueda saver, y de facto se sepa con certeza el tiempo que tiene este nuevo templo del Romquillo ponga aquí esta razon; que firmo en treinta y uno de octubre de mil setezientos setenta y siete. D. Juan del Boye y Abet Cura."

NOTAS

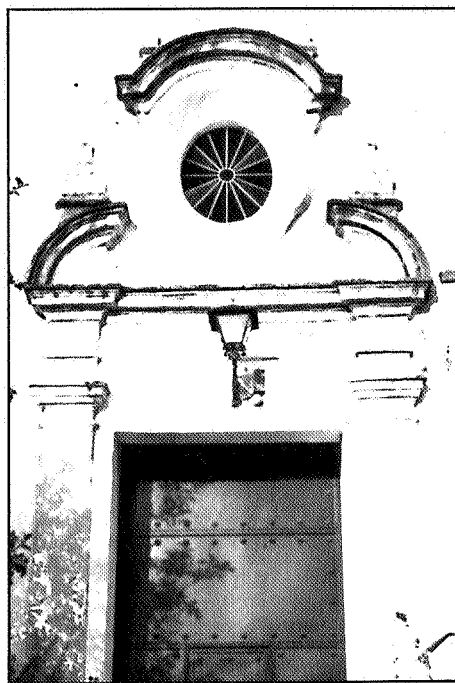
- (1) Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla. Justicia, Ordinarios 2083. "Autos para las obras de la Fábrica desde 1698..." folio 1r-v.
- (2) Idem. folios 6r/v.

- (3) Idem. Folios 8-9v. vid. ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO *Arquitectura Mudéjar Sevillana*. Sevilla, 1932.
- (4) Idem. folios 12r-v.
- (5) Idem. folios 36r La cuenta del administra-

- dor nos informa sobre el pago a un vecino de Gerena por el transporte de dicha armadura.
- (6) Idem. folios 32r-v.
 - (7) Idem. folios 53r-v.
 - (8) Idem. folios 71r-v.
 - (9) Idem. folios 78r Súplica del administrador de los diezmos secuestrados.
 - (10) Idem. folios 91-102v. Una de las postreras intervenciones del Maestro Mayor Joseph Tirado, quizás la última, que falleció en el año 1714. vid SANCHO CORBACHO, ANTONIO. *La Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Sevilla, 1952, pág. 143, nota 7.
 - (11) Idem. folios 109r-v. vid SANCHO, ANTONIO. *La Arquitectura Barroca...* pág. 143, nota 7.
 - (12) Idem. folios 118r-v.
 - (13) Idem. folios 127-8r.
 - (14) Idem. folios 180r-v.
 - (15) Idem. folios 307-8r.
 - (16) Idem. folios desde 340 a 387, súplicas de la fábrica y contradicciones del procurador mayor del arzobispado al respecto de la construcción de la tribuna.
 - (17) Idem. folios 349r-v.
 - (18) Idem. folios 338r-v.
 - (19) Idem. folios 398-99v.
 - (20) Idem. folios 408r-v.
 - (21) Idem. folios 334v.
 - (22) A.P.A.S. Justicia, ordinarios. 2083. "Autos para la obra de la fábrica desde 1772..." folios 1 r-v.
 - (23) Idem. folios 3-4r.
 - (24) Idem. folios 11-12v. El aumento demográfico es uno de los motivos más argumentados por las fábricas de las iglesias sevillanas durante el período que nos ocupa para obtener la aprobación de obras de ampliación o reforma por parte del arzobispado. Son datos válidos sin duda, aunque condicionados con probabilidad por el afán de influir positivamente en la voluntad del provisor.
 - (25) Idem. folios 16-23v. Se incluye en la declaración plano de la iglesia tal y como la encuentra el maestro. El plano de la ampliación no se encuentra en la documentación revisada. vid nota 36.
 - (26) vid FALCON MARQUEZ, TEODORO. *Pedro de Silva* col. Archivo Hispalense. Sevilla, 1979. Pág. 27.
 - (27) vid SANCHO, ANTONIO. *Arquitectura barroca...* pág. 54, nota 41.
 - (28) vid. Idem. pág. 181, nota 122.
 - (29) A.P.A.S. Justicia, ordinarios 2083. "Auto para la obra... desde 1772" folios 27r-v.
 - (30) Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 19, año 1774, folios 1389r-v.
 - (31) A.P.N.S. of 19, año 1774, folios 1486-88v.
 - (32) A.P.A.S. Justicia, ordinarios 2083. "Autos para la obra... desde 1772" folios 38-41v.
 - (33) Idem. folios 88r y 89r.
 - (34) A.P.N.S. Of 19, libro 2º, año 1778, folios 514r-v.
 - (35) Idem. folios 531r-v.
 - (36) A.P.A.S. Justicia, ordinarios 2083. "Autos para la obra desde 1772..." folios 36r-v. En la súplica se anota "Recibi el plano original de la obra para remitirlo al director de la obra para el gobierno de ella" con firma del provisor arzobispal.
 - (37) Sin embargo, el traslado se llevó a cabo, como se manifiesta en la memoria de

- inauguración de la obra. vid nota 48.
- (38) A.P.A.S. Justicia, ordinarios 2083. "Auto para la obra... desde 1772..." folios 44-45v.
- (39) Idem. folios 47r-v.
- (40) Idem. folios 54-57r.
- (41) Idem. folios 61-66r.
- (42) Idem. folios 69r-v. Las obras del porche, por lo que se deduce de esta declaración, debieron llevarse a cabo, aunque actualmente hayan desaparecido.
- (43) vid. FALCON, TEODORO. *Pedro de Silva...* pág. 50 y ss.
- (44) vid nota 8.
- (45) vid nota 11.
- (46) vid. FALCON, TEODORO. *Pedro de Silva...* pág. 50 y ss.
- (47) vid. MORALES, ALFREDO., SANZ, MARIA JESUS., SERRERA, JUAN MIGUEL., VALVIDESO, ENRIQUE. *Guía artística de Sevilla y su provincia.* Diputación Provincial. Sevilla, 1981. Iglesia de El Ronquillo, pág. 598.
- (48) Archivo parroquial de la iglesia de El Ronquillo, Libro 4º de Bautismos, folios 21-22r.

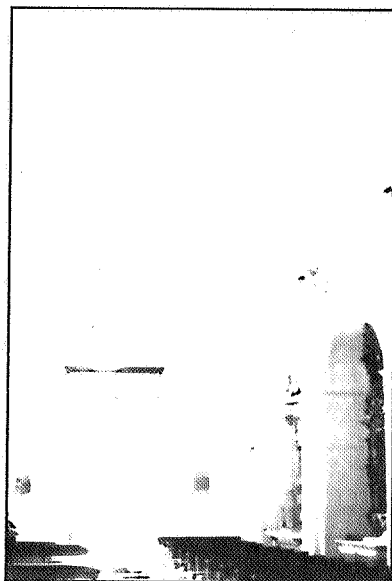
La iglesia del Divino Salvador (El Ronquillo)



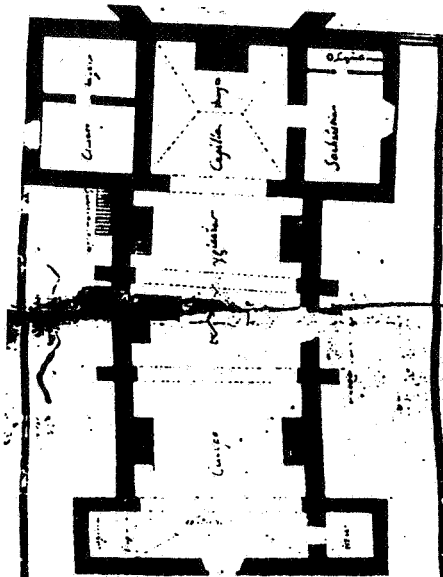
Portada Principal.



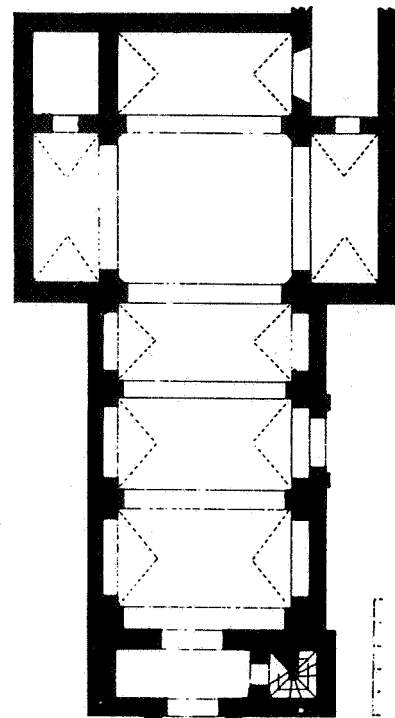
Torre y portada lateral.



Interior de la nave del templo.



I. Plano de la iglesia previo a la ampliación, realizado por Pedro de Silva.



II. Plano actual de la iglesia (Guía artística de Sevilla y su provincia).

DE LAS CUBIERTAS DE LA SIERRA DE HUELVA: TECHUMBRES Y SISTEMAS DE AISLAMIENTO

*José M^a Sánchez Sánchez
Rafael Sánchez Gil*

Dentro de la historia de la arquitectura, un capítulo de marcado interés lo integran las construcciones de carácter popular. Planteadas como respuestas inmediatas a problemas particulares y concretos, se alejan de las grandes corrientes estilísticas internacionales, para ofrecer soluciones imprevisibles de dominante sentido utilitario. Ciertamente, el pragmatismo es la nota más destacada de este tipo de construcciones donde las normas del sentido común, traducidas en sencillez y funcionalidad, predominan sobre los valores estéticos y plásticos.

En este sentido, el factor económico tiene también un papel destacado y así se buscan soluciones elementales y poco costosas, si bien extremadamente duraderas y seguras. Por otra parte, tanto las técnicas como los materiales utilizados pertenecen a una época preindustrial. Ligada a la tradición constructiva de la zona, la arquitectura popular se muestra reacia a admitir novedades, y, si lo hace, será por razones lógicas muy poderosas. Se da por supuesto que la edificación ha de ser semejante a todas las demás, siguiendo el acatamiento de las costumbres y tradiciones y así, aún cuando no se busca una generalización ni se pretende la creación de tipologías, se llega, sin embargo, a éstas.

En arquitectura popular, una edificación va adquiriendo su fisonomía sin someterse a planes previos, y es precisamente en esta espontaneidad donde residen sus valores plásticos. El crecimiento del conjunto mediante un sistema de agregación, sin un planteamiento anticipado, constituye en sí un aspecto positivo en el plano estético.

Dentro del capítulo de la arquitectura popular, las techumbres y sistemas de aislamiento constituyen un apartado importante no sólo por su finalidad práctica propiamente

te dicha, sino también por su significación plástica en la visualización volumétrica de los conjuntos urbanísticos. Es un hecho que cuando observamos cualquier núcleo de población tradicional lo que destaca poderosamente del conjunto son los limpios cubos encajados de los edificios junto con los sistemas de cubiertas. (1)

En la Sierra de Huelva encontramos dos tipos de cubiertas:

- El terrado o azotea y
- La cubierta de teja.

El primero no ha sido especialmente abundante en la zona. Razones de índole climatológica, fundamentalmente, explican este hecho: la intensidad de las lluvias durante los largos meses invernales (alrededor de 900 l/m²) motivan que las superficies planas de las azoteas, remansando las aguas, produzcan continuos problemas de humedad. El único tipo de azotea tradicional que se realiza es el llamado "a la andaluza" caracterizada por la utilización de una doble solearía como sistema aislante y una capa de carbonilla para configurar la pendiente (Figuras 1 y 2).

Mucha más difusión que las cubiertas adinteladas han tenido las armaduras en pendiente menos vulnerables a las lluvias que las planas. Realizadas por carpinteros "de lo prieto" (2) se configuran como una estructura de madera resuelta mediante un envigado de rollizos sin escuadrar soportando unos faldones formados por tablas. Es frecuente la utilización de madera de castaño, muy abundante en la zona, en palos de un diámetro medio de 15 centímetros. Este tipo de cubiertas suelen ser muy ventiladas pues el único elemento de cobertura, la teja, va siempre suelta en el faldón. Por otra parte,

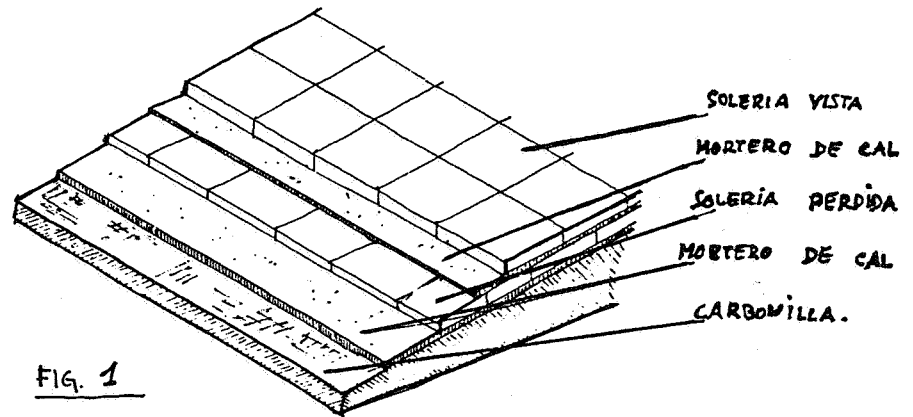


FIG. 1

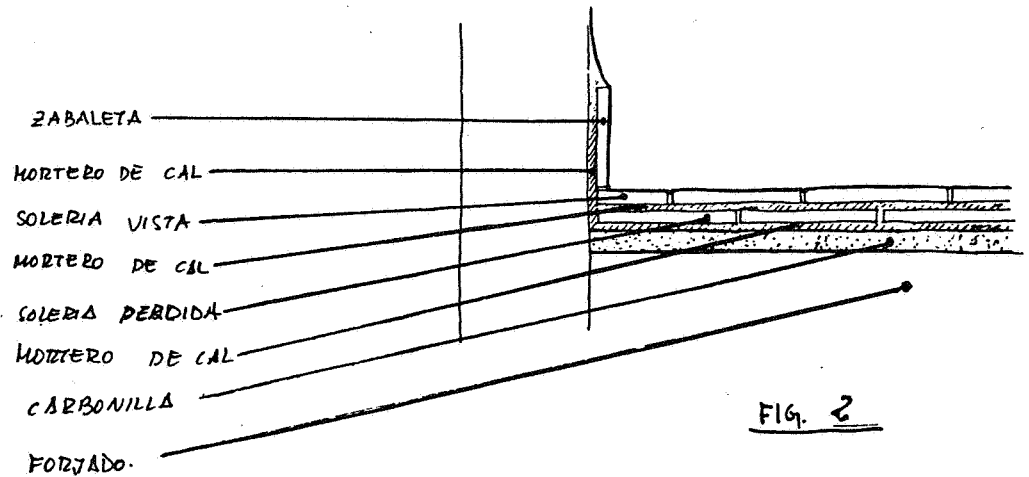


FIG. 2

al cubrir un espacio no destinado a vivienda, el doblado o sobrado, no importará la falta de aislamiento.

Las tipologías más habituales de estas cubiertas en pendiente son las de una o dos aguas, si bien constatamos la presencia de otras a tres aguas, obligadas por la configuración morfológica de la parcela donde se asienta el edificio, por lo general en esquina.

Pasemos al estudio detallado de estas tipologías:

A) Cubiertas a un agua:

Se forman sobre un área cuadrilátera elevando una de las paredes opuestas más que la otra. En el desnivel se montan las vigas (pares) con una separación que oscila entre 40-50 cm. Las paredes laterales se levantan hasta el encuentro con la armadura formando medios tímpanos o astiales. La punta de

los pares penetran directamente en la fábrica de los muros o bien apoyan en una viga transversal o durmiente. Este último sistema es más adecuado porque reparte proporcionalmente los empujes verticales de los pares sobre todo el muro, mientras que en el primer caso éstos descargan solamente sobre el punto donde apoyan, dando lugar a la aparición de posibles grietas. Estas cubiertas, por lo regular, se hacen cuando únicamente hay libertad para arrojar las aguas por un solo lado del área a cubrir, al existir en los restantes lindes con otras posesiones. (Figuras 3 y 4).

B) Cubiertas a dos aguas:

Existen dos variantes:

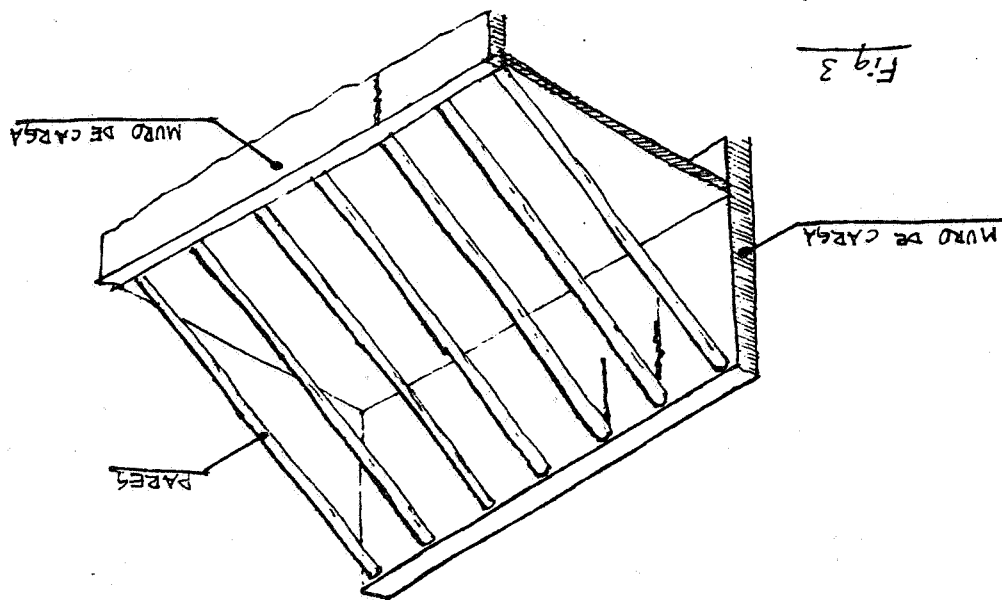
-Cubierta de pares: doblados de 2 crujiás.

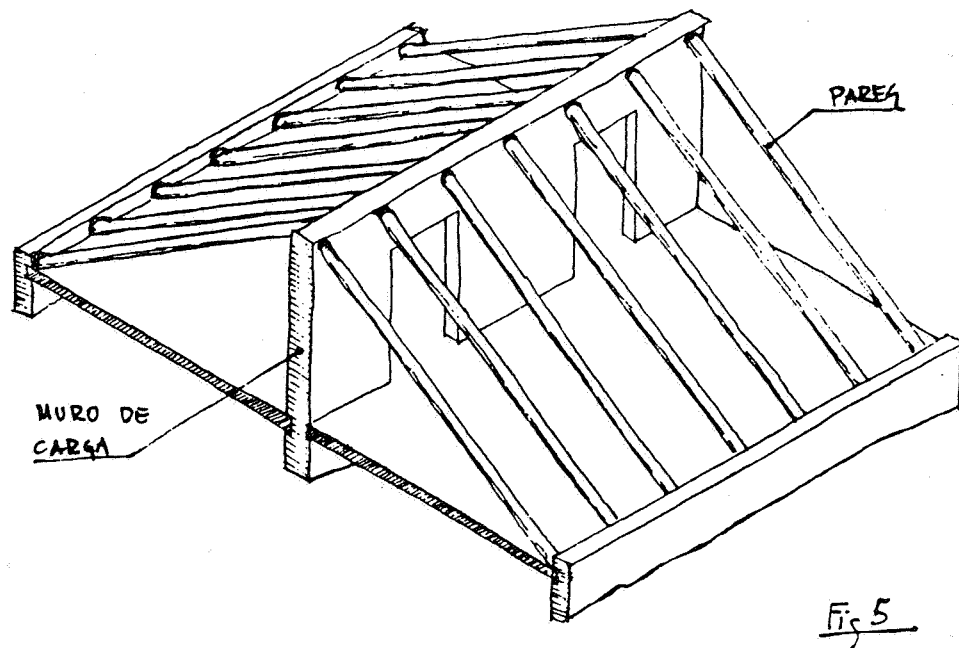
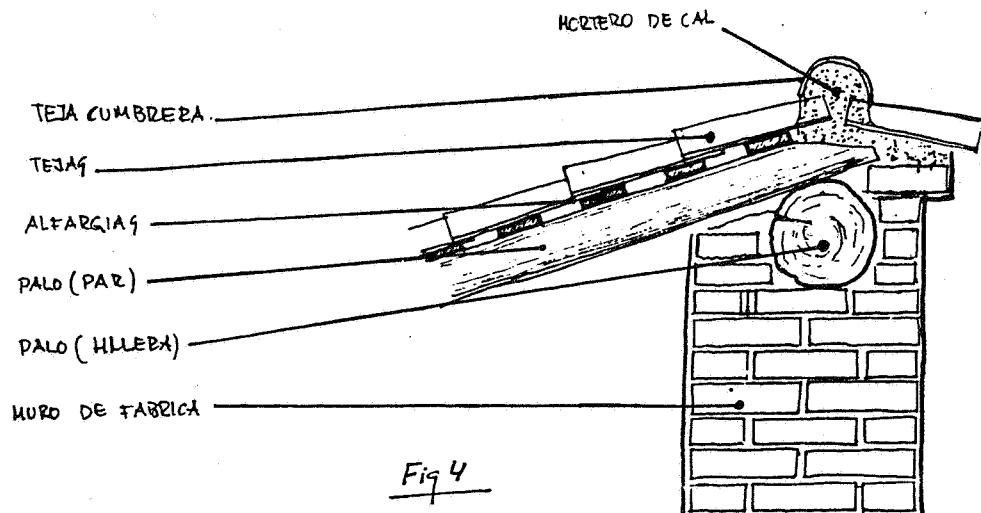
-Cubierta de par e hilera: doblados de 2 crujiás; doblados de 3 crujiás.

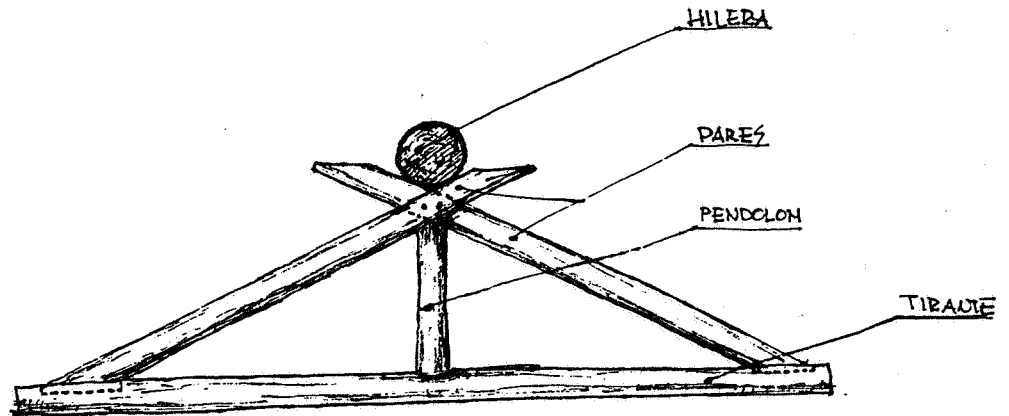
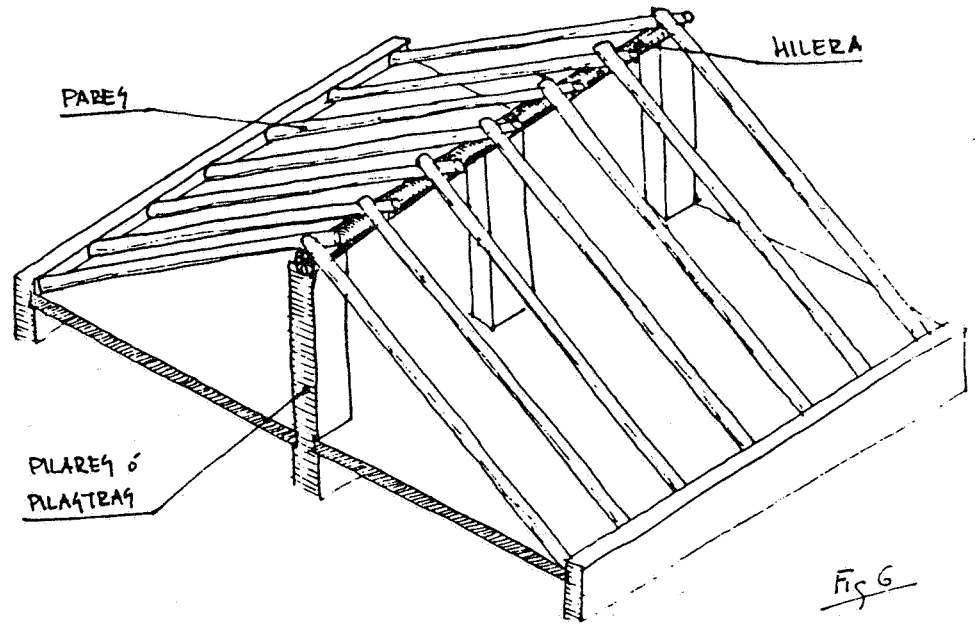
Las cubiertas de pares a dos aguas están constituidas por tres muros que definen dos crujiás. El muro central o caballete, con disposición paralela a la fachada del edificio, presenta una mayor elevación originando 2 faldones opuestos en pendiente y, además, aparece perforado por puertas que permiten la accesibilidad al doblado. Los pares están dispuestos sobre la fábrica. (Figura 5).

La cubierta de par e hilera presenta la novedad de una fuerte viga (hilera) como cumbrera sobre la que apoyan los pares. De esta forma, es frecuente, la sustitución del caballete de fábrica por unos cuantos pilares alternados lo suficientemente compactos para sostener todo el sistema. Con esta tipología se definen doblados de dos crujiás. (Figura 6)

No obstante, cuando la superficie a cubrir es de grandes dimensiones se adopta como solución el desdoblamiento del caballete







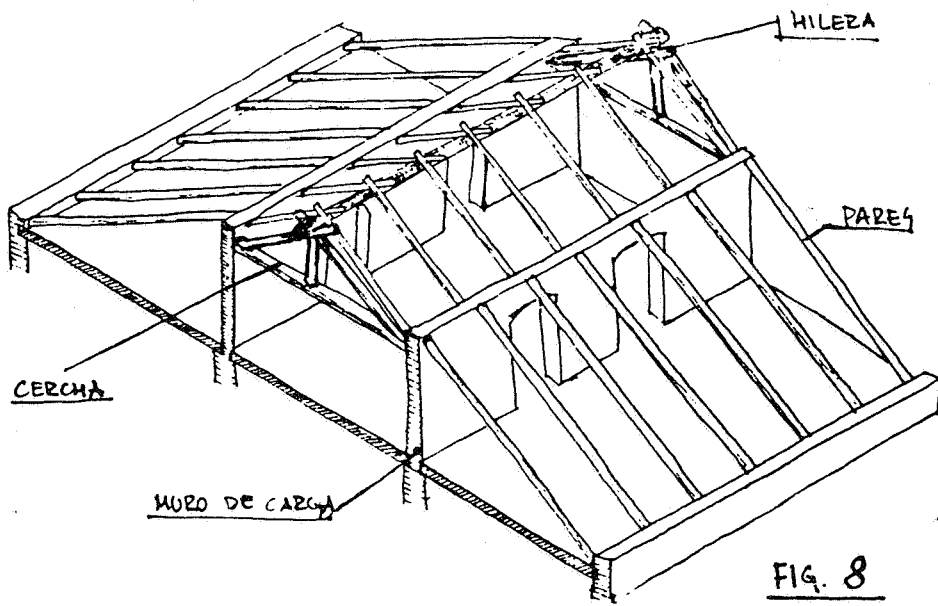


FIG. 8

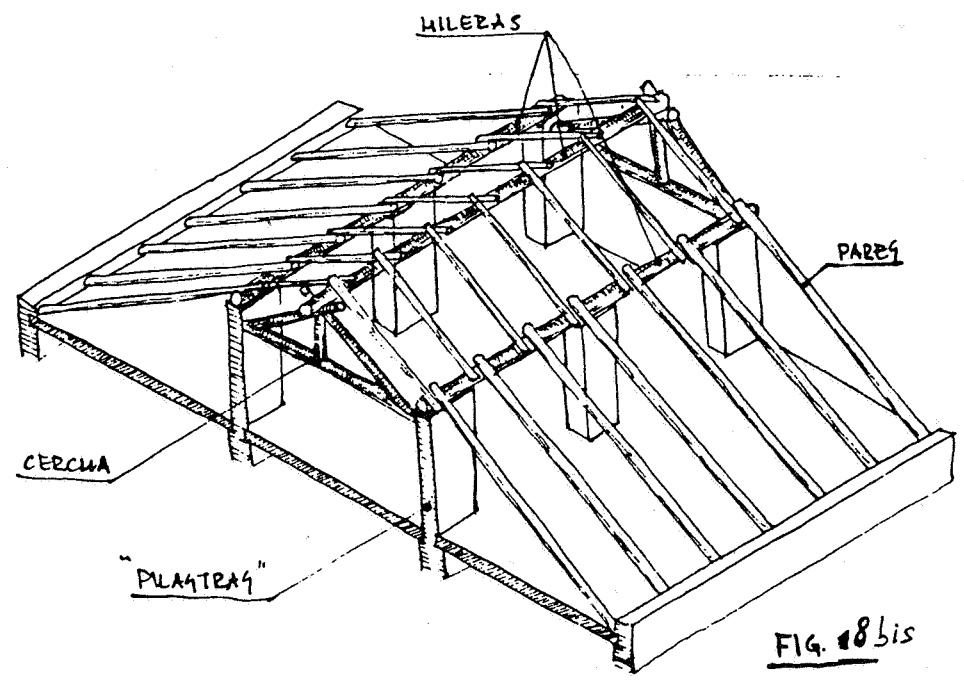
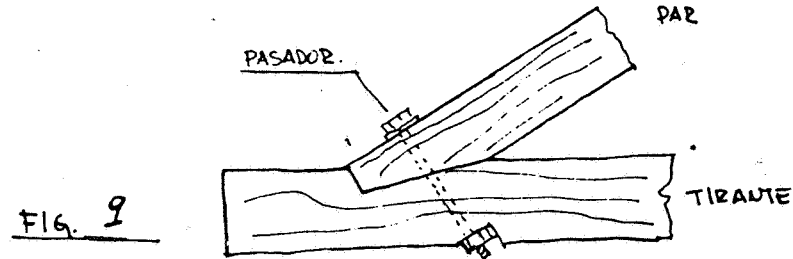


FIG. 8 bis

Los tirantes y los pares van perforados en sus nudos con pasadores. (Figura 9)

bre pilares macizos. Por su parte, los pares se disponen en perpendicular al muro de car-



C) Cubiertas a tres aguas:

Se trata, como ya decíamos, de un tipo de cubierta poco habitual reservada generalmente a edificios asentados sobre solares en esquina.

La estructura lignaria consta de tres elementos fundamentales: una hilera y dos tijeras de grandes dimensiones, que apean so-

ga de sus respectivas fachadas. (Figura 10)

Otro aspecto importante a tratar es la formación de los faldones que soportan las tejas. Hemos de considerar dos fórmulas que se denominan popularmente:

- a tabla junta y
- a "salto de rata".

En el primer caso las tablas o alfargías

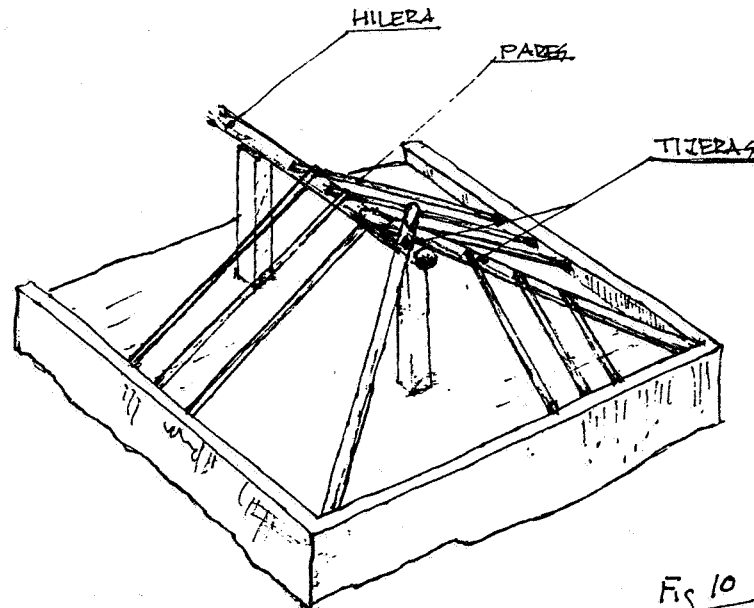


Fig 10

APOYO EN ALERO

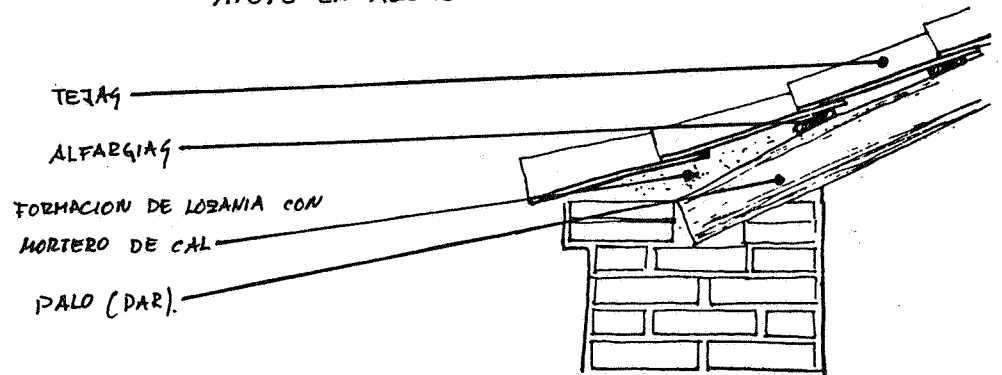


FIG. 10 bis

se colocan tangentes o montadas unas sobre otras. Se clavan a los pares y suelen tener una escuadría de 10-12 x 2-2'5 cm. Este sistema sólo aparece cubriendo estancias que pueden servir ocasionalmente de vivienda. (Figura 11).

El sistema de "salto de rata" presenta la diferencia de que las alfargías se disponen con una separación de unos 15 cm. Posee la ventaja, respecto al anterior, que emplea menos material, permite mover las tejas desde

el interior del doblado y que en caso de tener que cambiar los pares hay menos trabajo de desmonte. Las alfargías actúan a modo de correas arriostrando los pares del tejado. (Figura 12).

Como ya comentamos anteriormente las tejas van sueltas sobre los faldones a excepción de las que forman el alero, las cumbres y los bordes laterales. Su tratamiento es diferente en cada caso:

Los aleros pueden ser de tres tipos:

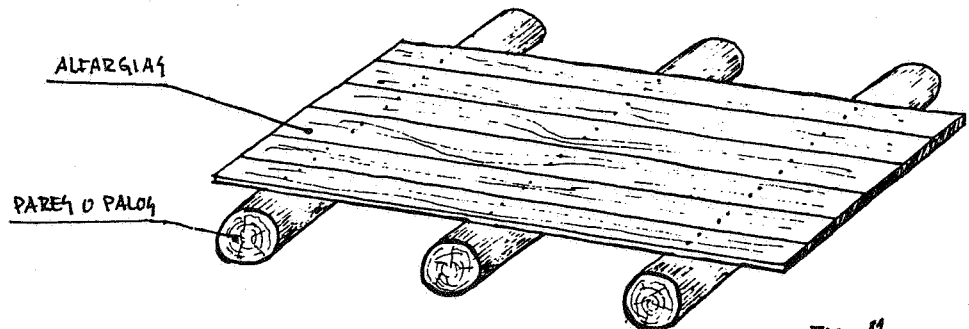


FIG. 11

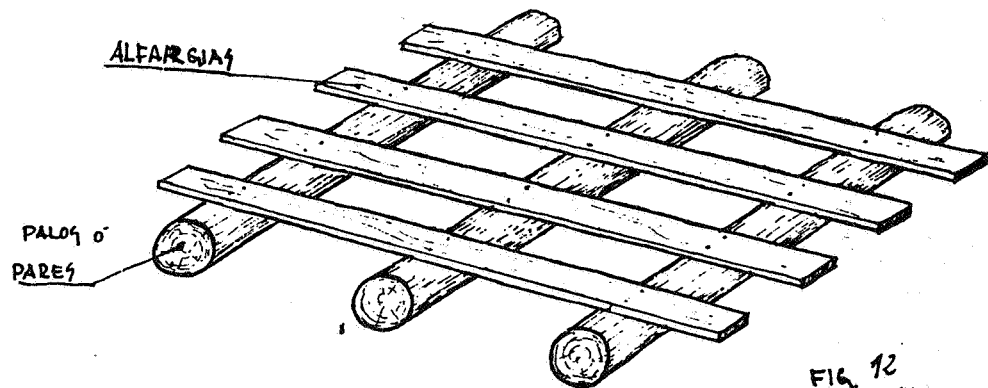


FIG 12

- Aleros de madera
- Aleros de fábrica volados sobre teja simple y
- Aleros de fábrica volados sobre teja doble.

El alero de madera se forma por la prolongación en voladizo del faldón de la cubierta. Las tejas en ellos van sujetas median-

te un mortero de barrio y pisadas con piedras. (Figura 13)

Los aleros de fábrica volados sobre teja simple están formados por la sucesión, a lo largo de la cornisa del edificio, de tejas cobija y canal tomadas con un mortero bastardo pobre en cemento para que sea bastante flexible a las dilataciones sin producir roturas o grietas. (Figura 14)

Por último, los aleros de fábrica volados sobre teja doble son aquellos compuestos de una primera fila de tejas cobijas tomadas con mortero de cemento sobre el alero, a las que se superponen una segunda fila de tejas canales tomadas ya con mortero de cal, que serán, por su parte, cubiertas con las correspondientes cobijas también con mortero de cal. (Figura 15).

Las tejas cumbreas, correspondientes al vértice más alto de la te-

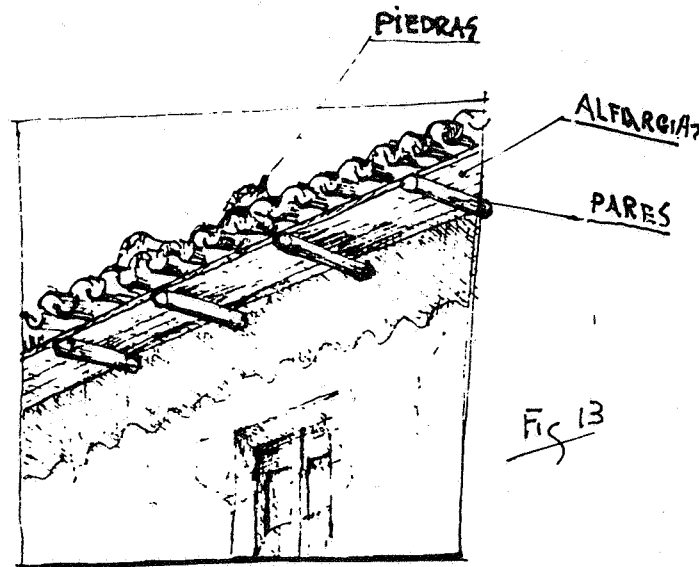


FIG 13

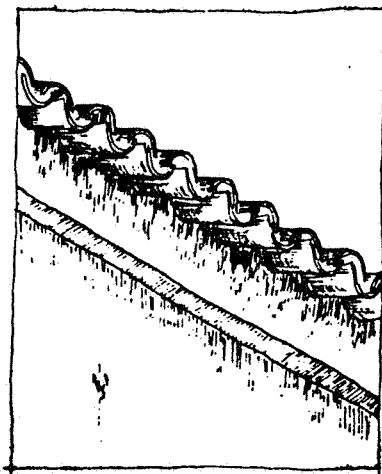


Fig. 14

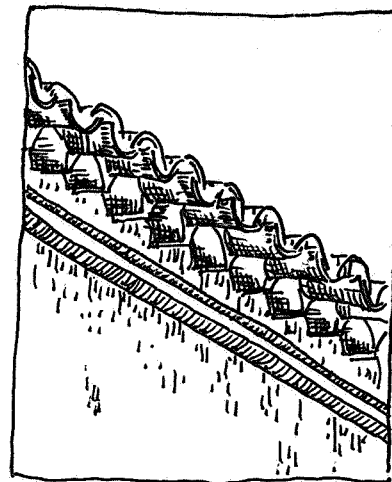


Fig. 15

chumbre, también van sujetas mediante un mortero de cal, corriendo en sentido transversal a la disposición del tejado. (Figura 16).

Con respecto a los bordes hemos de distinguir entre:

- borde libre y
- encuentro con astial.

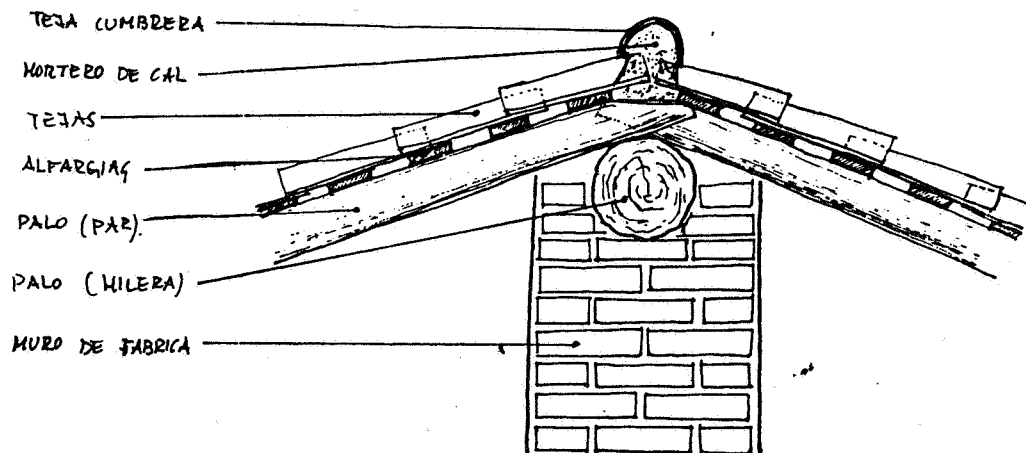


Fig. 16

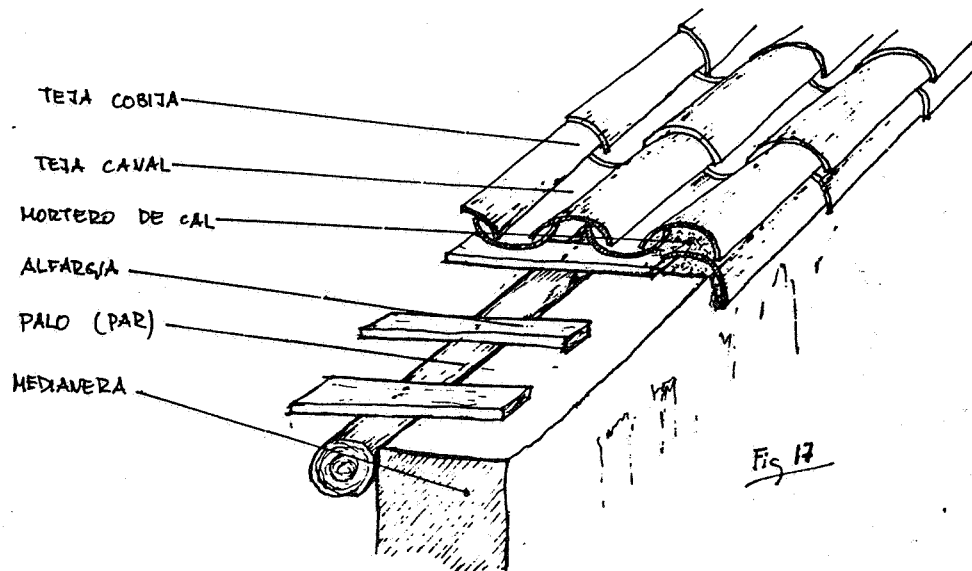


Fig. 17

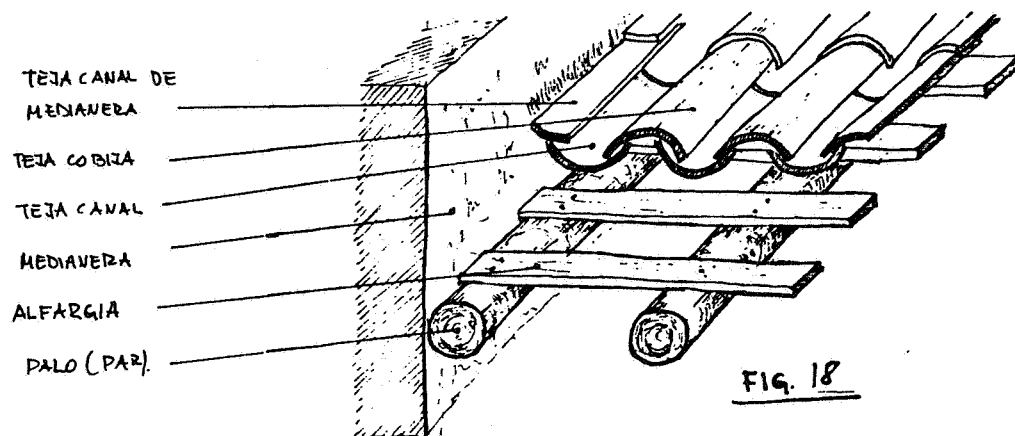


Fig. 18

En ambos casos se sigue el procedimiento constructivo explicado, con la novedad de la aparición en el borde con astial de la "teja medianera" que, incrustada en el muro de linde, protege la primera línea de tejas canale. (Figuras 17-18).

Las aguas de escorrentia no suelen caer

libremente desde el tejado sino que es frecuente su recogida mediante un sistema de canalones. En ellos el material tradicionalmente usado fue el zinc, ligero y barato a la vez.

El canalón es visible en las fachadas estando sujeto al muro mediante garras con

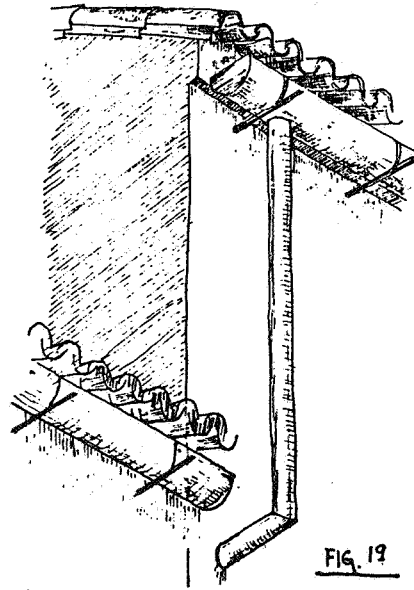


FIG. 19

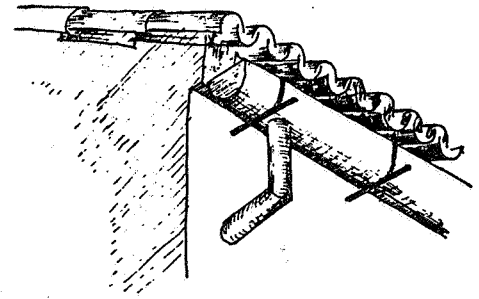


FIG. 20

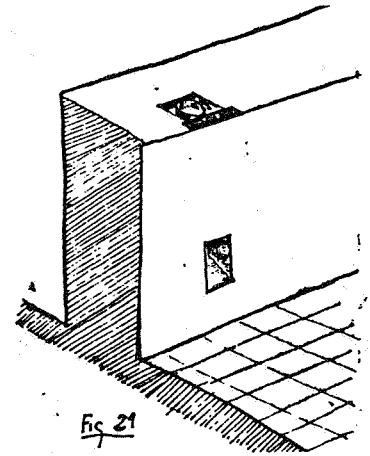


FIG. 21

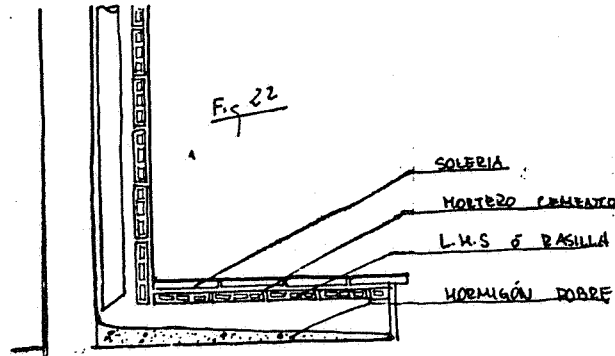


FIG. 22

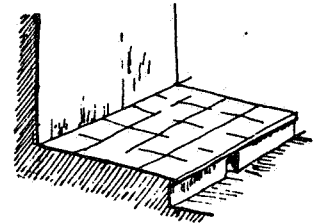


FIG. 23

abrazaderas. El bajante, no obstante, puede disponerse oculto o visto aunque incluso en el segundo caso suele incrustarse en la fábrica a la altura de la primera planta. Por su

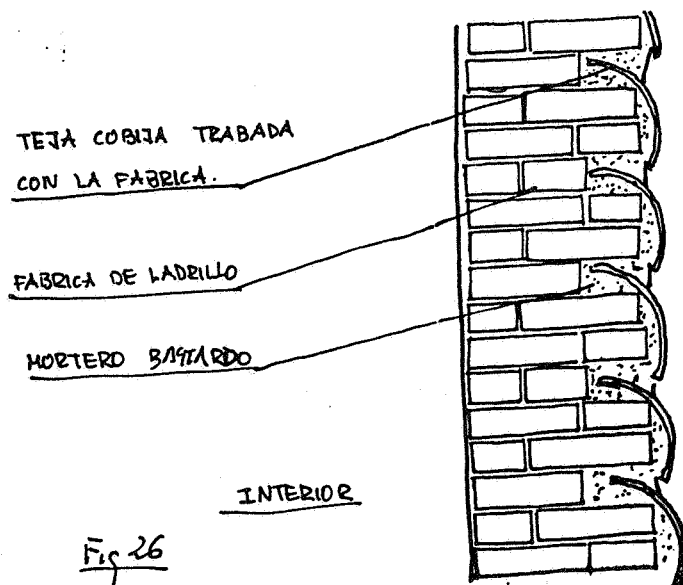
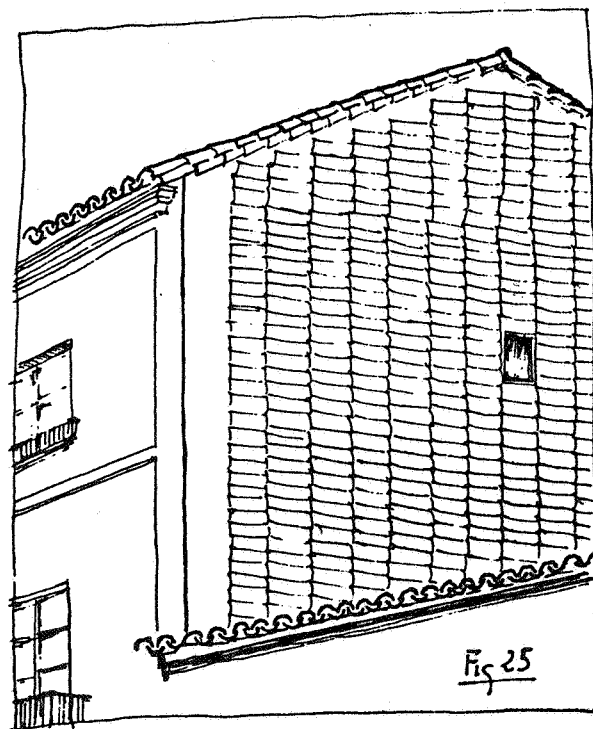
parte, el desagüe puede aparecer a la altura del zócalo o bajo el acerado. (Figuras 19-20-21-22-23-24)

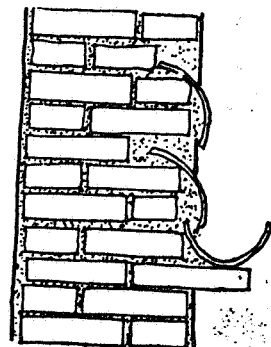
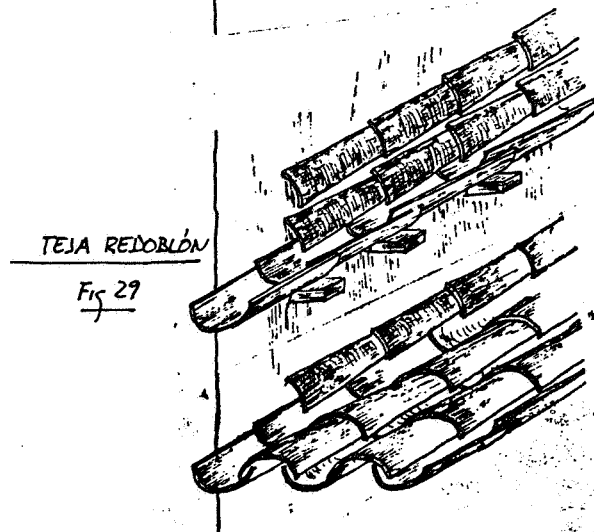
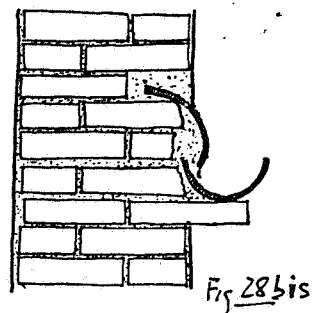
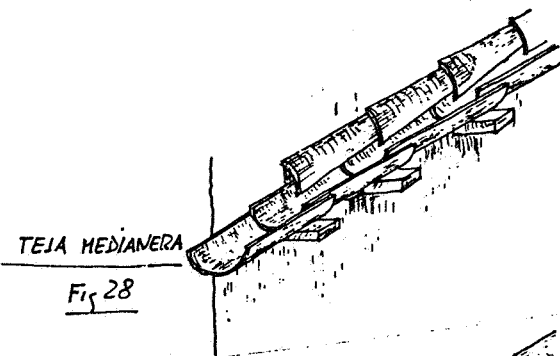
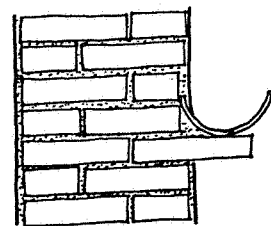
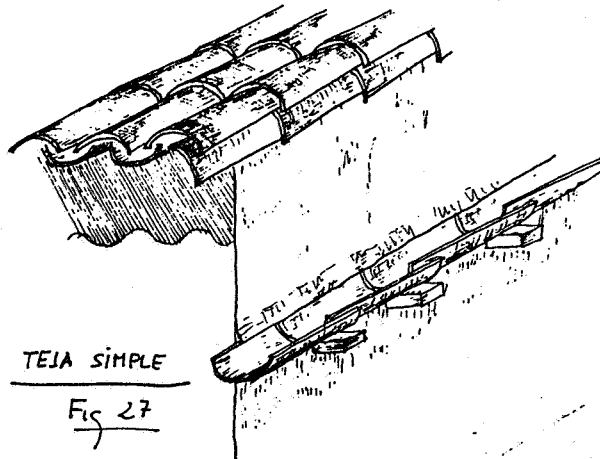
Finalmente es obligado estudiar los sis-

temas de medianeras por su papel importantísimo en la impermeabilización de las viviendas.

La ya comentada abundancia de precipitaciones en la Sierra de Huelva así como la continua presencia de vientos racheados (principalmente de componente NO) motivan la necesidad de un tratamiento especial de los astiales vistos que sirven de medianeras. Básicamente se trata de un sistema de aislamiento resuelto mediante la incorporación al muro de fábrica de tejas cobijas dispuestas horizontalmente en hileras. Así las aguas resbalan por las tejas sin calar el muro, siendo recogidas o bien por un canalón de tejas que apean sobre ladrillos en saledizo del muro o por la primera canal del tejado de la vivienda continua. El sistema resulta igualmente vistoso que práctico. (Figuras 25-26-27-28-29)

En conclusión, diremos para finalizar que en la nueva era tecnológica las viejas fórmulas tradicionales de construcción van quedando relegadas a





un plano muy secundario. Sin embargo la identidad de muchos núcleos urbanos tradicionales depende de su conservación y mantenimiento. Con este breve artículo pretendimos perpetuar el conocimiento de estos sistemas constructivos a la vez que contribuir al mejor conocimiento de la arquitectura popular en la Sierra de Huelva.

BIBLIOGRAFIA:

-BONET CORREA: (Coordinador) *Historia de las artes aplicadas e industriales*. Madrid. Catedra 1982.

-FEDUCHI, L: *Itinerarios de arquitectura popular española*. Barcelona. Blume 1978.
-FLORES, A: *Arquitectura popular española*. (5 Vol.) Madrid. Aguilar 1972.
-LOPEZ DE ARENAS, D: *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*. Sevilla 1727.

NOTAS:

- 1.- "La quinta fachada del edificio" Ponencia de las II Jornadas de Patrimonio Histórico-Artístico de la Sierra de Huelva. (en imprenta actualmente).
- 2.- Denominación dada por López de Arenas en su tratado sobre carpintería de lo blanco.

JERONIMO BALBAS EN SEVILLA

M^a Josefa Salud Caro Quesada

I. INTRODUCCION

Así como en México muchos investigadores han centrado su labor en el estudio y reconocimiento de la vida y la obra de Jerónimo Balbás (1); en España, ya por el desprestigio, ya por la dura crítica que recibió por parte de los historiadores neoclásicos (2), esta figura ha pasado casi desapercibida, siendo revalorizada, en cierto modo, por Antonio SANCHO CORBACHO y puntualizándose (3) posteriormente con brevedad sobre una de sus intervenciones en nuestra geografía: la sillería coral de la Iglesia de San Juan de Marchena (4).

Sin embargo, al revisión de los primeros veinte años del siglo XVIII de la documentación depositada en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, nos ha brindado la oportunidad de conocer algunos aspectos tanto de su vida cotidiana como de su intervención en varias obras relizadas en Sevilla, compás de espera para su traslado a Nueva España, de las que sólo se conservan tres, pero que son lo suficientemente significativas para abordar un estudio sobre este "maestro arquitecto". Esto unido a la reciente publicación del brillante discurso leído por el Dr. Don Emilio GOMEZ PIÑOL con motivo de su recepción en la "Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría" (5), me ha movido a esbozar este breve artículo con objeto de dar a conocer la documentación existente sobre este artista en el ya citado Archivo de Protocolos, y que en su día incluí en mi Memoria de Licenciatura.

II. SU VIDA EN SEVILLA

Jerónimo Balbás llega a Sevilla tras haber superado la maestría, formado posible-

mente en el ambiente churrigueresco de Castilla.

Procedente de Cádiz se instaló en Sevilla en 1705 para llevar a cabo el encargo del Cabildo de ejecutar el retablo mayor del Sagrario (6). En 1709 contrajo matrimonio en esta ciudad con Nicolasa María Bernal, de quien tuvo dos hijas: Feliciano Gertrudis y Petronila María.

En 1716 Nicolasa María no puede otorgar testamento debido a la gravedad de su enfermedad, otorgando poder a su madre y a su marido para que lo hagan en su nombre y cumplan sus últimas voluntades (DOCUMENTO 1). Presumiblemente no murió en esa fecha, ya que en el testamento de Jerónimo Balbás, redactado en México en 1748, se recoge la circunstancia de su separación conyugal, debido a desavenencias con sus suegros (7).

Hasta mediados de 1716 tenemos documentada su estancia en la capital Hispalense, residiendo en la collación de Santa María. De aquí se trasladó de nuevo a Cádiz, que por estas fechas es nombrada Puerto único del comercio con América (1717), pasando en poco tiempo a tierras Novohispanas (8).

Aunque a partir de principios del siglo XVIII se consumó la decadencia económica de Sevilla, la Ciudad puede seguir considerándose como la cabeza de Andalucía, y continúa siendo escenario de importantes manifestaciones culturales, literarias y artísticas modélicas para toda Andalucía, al menos para su sector occidental, como también para Hispanoamérica. En este ambiente sevillano, Balbás era considerado como uno de los más notables maestros arquitectos de retablos de la Ciudad y, sin embargo, cruza el océano llevando consigo los conceptos de un nuevo estilo, dentro de los parámetros

del Barroco, pero más ampuloso y recargado, haciendo del estípite su principal elemento compositivo.

III. SU OBRA EN SEVILLA

1. *El retablo mayor del Sagrario.*

Se comenzó a finales de 1705, según consta en los autos capitulares (9), si bien no se conoce la obligación que el artífice debió escriturar para ejecutar el retablo. No obstante, en 1706 aparece citado como "maestro del retablo del altar mayor del Sagrario" en un contrato de arrendamiento (DOCUMENTO 2). Sabemos también que el 6 de diciembre de 1709 se concluyó dicha máquina arquitectónica, cuyo precio fue de 1.227.390 reales de vellón (10).

Fueron pues, varios los años que duró la ejecución, pasando por algunas vicisitudes, de forma que en 1708 el Arzobispo D. Manuel Arias se obligaba ante notario (DOCUMENTO 3) "... a fenecer a costa de sus rentas y las del arzobispado..." el susodicho retablo sin omitir ninguno de los exhuberantes y caprichosos motivos con que estaba proyectado. Son varias las razones que se aducen para justificar la responsabilidad que asume el Arzobispo:

1) "... Luego que se empeso la Obra fue preciso atajar y dejar sin uso mucha parte de la Yglesia de su Sagrario con alguna incomodidad y también lo ha sido el hacer alguna novedad en el crucero y el Panteon para disponer y colocar el retablo según su planta..."

2) "... si no se lograre el fin de este se

pusiere y conduciere le sería costoso y gravoso a la fabrica el ponerlo todo en el estado que antes tenia y de mucho desconsuelo a su cavildo y a todos los fieles por lo mucho que se ha deseado adornar esta capilla del Sagrario..."

En poco tiempo cambiaría el gusto estético, el Academicismo y, posteriormente el Neoclasicismo, postulan unas líneas más calmadas y una sobriedad decorativa, siendo este altar el blanco de incansables críticas y ataques (11), hasta que en 1824, y con el pretexto de descargar la pared que lo sostenía del gran peso de maderas y herrajes, el Cabildo ordenó destruir el retablo dando fin a las controversias (12).

Es ciertamente lamentable que el nacimiento de una nueva estética suponga una reacción desenfadada hacia obras surgidas al amparo de modas pasadas, hasta el punto de proponer y conseguir su destrucción. Ello nos impide hoy la contemplación de una de las obras cardinales del barroco dieciochesco andaluz; pese a todo, estos historiadores, destructores del barroco inquietante y ampuloso del siglo XVIII nos dejaron descripciones lo suficientemente detalladas del retablo como para que nos hagamos una idea de lo que fue.

Constaba de 80 pies de alto, 40 de ancho y 30 de hueco, ocupando todo el inmenso testero y la media naranja hasta el anillo de la linterna en que se coronaba con un Padre Eterno. Sobre un zócalo de jaspe de vara y media de alto se levantaba un basamento de madera con pedestales resaltados, encima de los cuales se alzaban cuatro grandes estípites que articulaban todo el conjunto, y que sostenían una cornisa interrumpida en multitud de partes. Angeles, pilastras, róleos de frutas y hojas, etc. conferían al altar

un marcado carácter escultórico y pictórico más que arquitectónico (13).

Según GONZALEZ DE LEON, era una especie de bordado imposible de describir, pero de distribución agradable, debiéndose conservar tanto como las obras buenas, "porque en ellas unen las épocas de la historia de las artes..." (14). Este retablo había de servir de inspiración al que preside la Capilla de los Reyes de la Catedral de México (15).

2) *Retablo mayor del Oratorio de San Felipe Neri.*

Desde que se publicara el contrato que en 1706 Lorenzo Bernardo González y Mateo Bermudo habían contraído con los padres filipenses para labrar el retablo mayor de su Oratorio (16), todos los historiadores habían atribuido esta obra a los mencionados maestros, sin embargo la obligación no debió llevarse a cabo, ya que en 1711, el 18 de Febrero, la Orden lo volvió a concertar con Jerónimo Balbás (DOCUMENTO 4), coincidiendo esas fechas con un buen momento para la Congregación (17).

Según consta en el documento Público, Balbás había tenido un contacto previo con el prepósito del Convento. Pero una vez comenzada la labor hubo de suspenderla, ya que la carestía de la madera impedía que se llevase a cabo por el precio inicial de 26.000 reales de vellón. Al aumentarse el precio del retablo en 8.000 reales más, los frailes exigieron que se otorgase escritura y se presentase fiador. A tal efecto el apreciado escultor Pedro Duque y Cornejo volvió a colaborar con Balbás.

En 1830 se desmontó el altar para estrenar uno más acorde con el nuevo gus-

to. Posteriormente, este retablo que nos ocupa fue trasladado y ensamblado en el presbiterio de la Iglesia conventual de San Antonio de Padua, que había sufrido la presencia de los invasores napoleónicos (18).

El retablo consta de tres cuerpos y tres calles que comienzan a partir de un banco que hoy es de cerámica. El primer cuerpo tiene en su calle central un sagrario flanqueado por una exhuberante decoración vegetal. Las calles laterales están constituidas por peanas que aguantan los soportes del siguiente cuerpo, y que están completamente revestidas de hojas, flores y caras de ángeles. El segundo cuerpo se compone, en su calle central, de dos camarines, flanqueados por cuatro estípites sostenidos por unos hermosos y esforzados niños atlantes, rematando en su parte superior en unas leves cornisas, curvas. Las calles laterales se componen cada una de dos elaboradísimas peanas para albergar santos, enmarcadas por sendos grandes estípites en los lados exteriores, en cuya parte inferior deja sitio a otra peana. Este cuerpo es concluido en un laberíntico conjunto de cornisas mixtilíneas.

Por último el ático, que consiste en una especie de arcosolio, está flanqueado por pilastras y molduras muy decoradas. Todo está presidido por un sol que interrumpe la última cornisa. El dorado de la hojarasca y los perfiles sinuosos de las guardamalletas, resalta sobre el tono verdoso jaspeado de la actual policromía.

En la descripción de esta inmensa máquina arquitectónica hemos visto que el elemento que articula el conjunto es el estípite, realizado por la conjunción de volúmenes distintos, realizando sus perfiles con un molduraje geométrico, hojas, flores y frutos, que le confieren un aspecto rizado, rico e inestable. Junto con el resto de la decora-

ción de peanas, pilastras, cornisas, etc. juegan con la percepción óptica del espectador, que contempla como esta inmensa mole de rectas, ángulos, curvas y contracurvas se derrite bajo el sol que lo corona.

3) *El retablo de la Iglesia de San Agustín (Osuna)*

Ocupa el presbiterio de la Iglesia del exconvento de San Agustín de Osuna. El 4 de Junio de 1712 el prevendado Agustino de dicho convento le pagó 4.000 reales de vellón, sin esperar a que la obra estuviese finalizada (DOCUMENTO 5).

Podemos dividirlo en cuatro cuerpos y tres calles para facilitar su descripción. El primero de ellos desarrolla el plan del altar, el sagrario y dos puertas, una a cada lado, que dan acceso a la sacristía. Destaca en él la decoración geométrica, a pesar de estar también presentes róleos vegetales y caras de angelitos. En el segundo cuerpo se abre en la calle central un camarín que alberga a la Virgen de la Esperanza, obra el Juan de Remesal de 1630 (19), cuyos márgenes están decorados por mascarones y hojas muy carnosas, reservándose para las enjutas unas orejetas tremendamente complicadas. En las calles laterales sobre peanas, y con una especie de tapiz completamente labrados, se sitúan Santo Tomás de Villanueva y San Agustín, mientras que en la otras dos peanas, que sirven de arranque a sendos grandes estípites, se hallan Sta. Teresa y Sta. Mónica.

El tercer cuerpo es en realidad un gran entablamento de cornisas entrantes y salientes que forman un frontón completamente quebrado, en cuyo tímpano se sitúa una custodia. Finalmente en el ático figura un

relieve de Sta. Ana instruyendo a la Virgen, escoltadas por ángels y Santos agustinos.

En este retablo, que se podría considerar como un conjunto escultórico decorativo, una especie de escenario teatral permanente en el que aparecen distintas imágenes, las funciones arquitectónicas quedan reducidas a las cornisas, siendo los estípites dos elementos más de esa exacerbada decoración.

4) *Retablo de Ntra. Sra. del Rescate y San Antonio de Padua del exconvento de San Francisco.*

De la antigua Casa Grande de San Francisco sólo quedan el arquillo del Ayuntamiento, antigua entrada principal al compás, y la capilla de San Onofre. Gran parte de su patrimonio se repartió por distintas iglesias de Sevilla y su Provincia, sin embargo la mayor parte se perdió. Este es el caso del retablo realizado para Nuestra Señora del Rescate. No ha llegado hasta nosotros ni tenemos noticias de cómo pudo ser. En cambio poseemos un completo proceso documental en torno a él.

La Hermandad del Rescate fue aprobada en 1701, sin saberse nada de una cotitularidad con San Antonio, desconocemos así mismo la capilla que ocupaba (20).

En 1713 Balbás otorgó carta de pago por el último tercio y coronación del retablo, cobrando cien ducados de vellón (DOCUMENTO 6). No debió quedar la obra a gusto de los síndicos, quienes en 1714 contratan con el maestro ensamblador José Manuel SANCHEZ "dos arbotantes y ochenta golpes de talla" para la Hermandad del Rescate "sita en la capilla de San Antonio colateral de la iglesia del Convento de San Francisco (DOCUMENTO 7). Sin embar-

go, no se cumplirá la obligación, ya que en 1716 se solicita de Antonio QUIROS, Isidro de MOLINA y José SANCHEZ que se complete la obra, donde se aclara que el retablo en cuestión recibía culto en la capilla situada al lado de la Epistola del Altar Mayor (DOCUMENTO 8).

5) *Sillería coral de la Iglesia de San Juan Bautista (Marchena).*

La historiografía del siglo XIX había atribuido la sillería coral de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena a Pedro Duque y Cornejo (21). En 1952, SANCHO CORBACHO la documentó como obra trazada por Jerónimo Balbás y ejecutada por Juan de Valencia (22).

Es indudable el interés de la sillería por ser una de las pocas obras de Balbás que se conserva en España, además de estar articulada por el estípite, elemento definitorio del estilo balbasiano.

El proceso documental que generó esta obra es muy completo, aparte de la relación de gastos conservados en el Archivo Parroquial (23), existen las licencias del Arzobispado y el contrato para la ejecución de la misma en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla con más de cuarenta folios de extensión en los que se detallan los pormenores por los que pasó la elección del proyecto y el maestro que lo realizaría (DOCUMENTO 9).

El 14 de Agosto de 1715, don Juan de Monrroy, provisor del Arzobispado, declaraba que al efecto de hacer una sillería coral en la parroquia de San Juan se habían presentado varios diseños, eligiéndose a Balbás para que examinara y determinara el apropiado. En virtud de las funciones otorgadas,

Balbás eligió el de Juan de Valencia, que consistía en utilizar maderas de buena calidad, realizarse por jornales para abreviar la duración y un costo total entre 83.000 y 87.000 reales de vellón.

Otro maestro arquitecto, José Maestre, propone una contraoferta, comprometiéndose a realizar el mismo dibujo de Valencia, mejorando las maderas:

- Arquitectura de madera de castaño.
- Adornos de cedro.
- Columnas de gateado con capiteles de caoba.
- Escultura de ciprés.

Mejoraba el precio de la obra en mil pesos, que el artista no cobraría.

De inmediato Juan de Valencia se apresó a sumir estas mejoras, con tal de ser él quien llevase a la práctica el diseño.

En este carrusel de posturas y mejoras, el Cabildo se propone acelerar sus propósitos, haciéndose nuevos autos a los que concurren los tres maestros, imponiendo ahora el clero que dicha obra no costaría más de 60.000 reales de vellón. Jerónimo Balbás se obligaría a realizar 47 sillas, 29 altas y 18 bajas, además de cuatro postiguillos, para los que dispondría un espacio de 11 x 9 barras. Las maderas serían caoba y cedro, reservando el ciprés para la imagería, porque era la madera, según él, que "mejor explicaba" los conceptos de esta expresión plástica. Como condición básica figura que Pedro Duque Cornejo haga las esculturas, por ser "el más inteligente que hay en esta ciudad". Además Balbás era consciente que en este tipo de realizaciones donde las imágenes quedan en blanco, es decir, sin policromar, han de quedar perfectamente terminadas, sin ningún desperfecto.

La fábrica, que debía elegir entre tres autos o diligencias, consideró que el diseño de Balbás era el más "sobresaliente", pero como ejecutor consideró que Valencia era "experimentado en el cumplimiento de sus obras". Según la parte contratante la diferencia de precio entre la primera postura y ésta era mínima y, sin embargo, "grande el exceso del Dibujo". Se contempló también la posibilidad de aprovechar las dos sillas que ya tenía hechas Balbás, postura que Valencia aceptó, resultando fácil averiguar cuales son, pues sus diferencias estilísticas son notables con el reso de la sillería. Se hallan flanqueando la silla principal, el volumen y la proporción de la decoración, la concepción de las misericordias, su pulido y acabado, hacen que resalte la dignidad del lugar que ocupan.

En cuanto a la traza hay que destacar la presencia que en todo el conjunto tiene la decoración geométrica, sobre todo desde los alcotores hacia abajo, donde se aprecia el conocimiento de preceptos serlianos. Aprovecha la conjunción de distintas formas vegetales para componer un rostro monstruoso y faunístico en las misericordias, a excepción de las que él realizó, de formas más humanas y mejor acabado. Simbólicamente la utilización de estas carátulas en las misericordias podría estar en relación con una representación del pecado, sobre el que triunfan una serie de santos, representados en los doseles de los respaldos, y el clero, a quienes sirven de asiento.

El estípite, con su innovadora e inestable concepción de lo que es un soporte, articula todo el friso de respaldos; en ellos, y de una forma teatral, se abren cortinas para dejar la escena a una completa iconografía. A este orden tan poco clásico como es el estípite, sólo podía superponerse uno, no me-

nos original, como son estas cariátides, cuyas extremidades inferiores se convierten en róleos de hojas, en las que podríamos ver reflejado el mito de Dafne convirtiéndose en laurel para preservar su pureza.

Finalmente la sillería queda cerrada con una serie de lunetos que hacen las veces de tornavoz. Las molduras, complicados y carnosos grutescos y serafines son característicos de la estética balbasiana.

6) *Modelo en madera y ceras para la custodia de oro de la Catedral.*

Es la última obra que Balbás realizó en Sevilla, siendo contratada el 20 de Septiembre de 1715, y el maestro debía entregar el diseño realizado en madera y ceras, en un plazo no superior a tres meses y por 4.000 reales de vellón de precio (DOCUMENTO 10).

Su ejecución en oro fue tan larga como efímera, se concluyó en 1791 (24) y entre los días 11 y 12 de Julio de 1798 fue fundada para subvenir con su producto la guerra que España mantenía con Inglaterra (25). con esta acción el Cabildo se deshacía de una joya que no consideraba como tal, a no ser por el material en que estaba confeccionada (26).

Otra vez más hemos de recurrir a las descripciones de aquellos que pudieron contemplarla. González de León es el más explícito. Tenía dos bars y media de alto, distribuidas en tres cuerpos. El perímetro formaba un tabernáculo donde iba el ostensorio, éste tenía doce columnas sobre una planta cuadrada. Los otros dos cuerpos eran pequeños en relación con el primero y no estaban sujetos a ningún orden arquitectónico (27).

NOTAS

- 1 Destacamos aquí la bibliografía más significativa publicada en México sobre Jerónimo Balbás.
- VILLEGAS, V. M. *Ensayo histórico del apoyo estípite*. México, 1956.
- FERNANDEZ, J. *El retablo de los Reyes. Estética del Arte de la Nueva España*. México, 1959.
- VARGAS LUGO, E. *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México, 1971.
Nuevos documentos sobre Jerónimo Isidoro y Luis de Balbás, en "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", 43, 1974.
- AMERLINK, C. *Gerónimo Balbás, artista de vanguardia y el retablo de la Concepción de México*, en "Boletín de la Dirección de monumentos históricos", 2, 1979.
- TOVAR DE TERESA, G. *La muerte de Gerónimo Balbás*, en "Boletín de la Dirección de monumentos históricos", 2, 1979.
2. Desde que se imponen los gustos academicistas y neoclásicos es manifiesta la oposición que los teóricos de estas nuevas estéticas muestran hacia el Barroco, sobre todo en su versión dieciochesca. Son notorias las observaciones negativas que sobre Balbás y el retablo mayor del Sagrario sevillano hacen Antonio PONZ, Juan Agustín CEAN BERMUDEZ, GONZALEZ DE LEON, etc. Anotaremos de forma más pormenorizada estas críticas en notas posteriores.
3. SANCHO CORBACHO, A. *Arquitectura Barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid 1952.
4. RAVE PRIETO, J. L. *Jerónimo Balbás y la sillería coral de San Juan de Marchena*, en "Revistas de Arte sevillano", 1982, p.p. 29-33.
5. GOMEZ PIÑOL, E. *Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México*, en "Temas de estética y arte", II, p.p. 97-136.
6. *Ibidem*. p. 106.
7. TOVAR DE TERESA, G. *Op. cit.*
8. Como fecha tradicional del comienzo del retablo de los Reyes de la Catedral de México se acepta la de 1718, por tanto es entre 1717-1718 cuando se sitúa el éxodo del artista. Vid. MAZA, f. de la. *El churrigueresco en la ciudad de México*. México, 1985.
9. GOMEZ PIÑOL, E. *Op.cit.* P. 105.
10. CEAN BERMUDEZ, A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes...* I. Madrid, 1800, P. 92.
11. "El retablo mayor tiene lugar entre los maderages de primera clase faltos de orden, y concierto. Se hizo al principio del siglo para ser infeliz norma, según los aplausos que mereció su artífice, de infinitas mostruosidades en esta línea,..." PONZ, A. *Viaje de España*, IX. Madrid 1786. P. 9.
"Pedro Duque Comejo ha sido uno de los estatuarios y escultores célebres sevillanos... Hizo las estatuas del retablo del Sagrario, y 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 afiligranados, confusos, y de ninguna permanencia". MATA CARRIAZO, J. *Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Aguila*, en "Archivo español de arte y arqueología", V, 1929, p. p. 180-181.
12. "Era en efecto un embrollo de arquitectura... las voces que van referidas de estar este templo ruinoso o poco seguro se han dejado ecos que algunas veces suenan... Esto unido al disgusto que el Cabildo tenía con altar tan murmurado, hizo que, a pretexto de descargar la pared,... se hiciese leña el retablo o más bien haciéndolo astilla el año de 1824". GONZALEZ DE LEON, F. *Noticia artística*, ... Sevilla, 1844. P. p. 331-332.

13. CEAN BERMUDEZ, A. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804. P. p. 183-184.
14. GONZALEZ DE LEON, F. Op. cit. P. p. 331-332.
15. SANCHO CORBACHO, A. Op. cit. P. p. 273-274.
MAZA, F. de la. Op. cit P. p. 17-20.
16. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. D.H.A.A. VII, Sevilla, 1934. P. 41.
17. ARANA DE VARFLORA. F. *Compendio histórico descriptivo de la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1789. P. 54.
18. GONZALEZ DE LEON, F. Op. cit. P. p. 171 y 226.
19. LOPEZ MARTINEZ, C. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928 P. 164.
20. CASTILLO UTRILLA, M. J. *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla, 1988. P. p. 81 y 131-132.
21. GOMEZ ACEVEZ, A. *Recuerdos de Marchena*. Sevilla, 1863 P. 47.
22. SANCHEZ CORBACHO, A. Op. cit. P. p. 293-294.
23. RAVE PRIETO, J. L. Op. cit. P. p. 29-33.
24. GONZALEZ DE LEON. F. Op. cit. P. 368.
25. PALOMERO PARAMO. J. M. *La platería en la Catedral de Sevilla*, en "La Catedral de Sevilla" 1986, p.p. 590-591.
26. PONZ, A. Op. cit. P. p. 62-63.
27. GONZALEZ DE LEON, F. Op. cit. P. p. 368-369.

* * * *

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO Nº 1

Sevilla, 1716 - Mayo - 1
Poder para testar de Dña, Nocolasa María Bernal.

A.P.N.S. Ofº 19, 1716, Fol. 481-482.

"En el nombre e Dios todopoderoso Sepan cuantos esta Carta de poder para testar vieren como yo Da. Nicolasa Maria Bernal muger legitima de Dn. Geronimo de Valbas hija Lexitima de Dn. Diego Vernal difunto y de Da. Maria Josepha Rodriguez su lexitima muger vezina que soy desta ciudad de Sevilla en la collasion de Santa Maria estando enferma del cuerpo y sana de la voluntad y en mi libre juicio y entendimiento (...) digo que la gravedad de mi enfermedad

no me da lugar a hacer por menor ni testamento porque tengo comunicadas las cossas del descargo de mi conciencia y vien de mi alma con el dicho Dn. Geronimo Valbas ni marido y con la dicha Da. María Josepha Rodríguez mi madre vecinos de esta ciudad por tanto les doy Poder cumplido y comisión (...) para que puedan habiendo yo fallecido dentro del término del derecho o fuera del quando les pareciere hacer y otorgar mi testamento y ultima voluntad en la forma que según les tengo comunicado (...) y puedan declarar que yo declaro que a tiempo de siete años casse con el dicho Geronimo Valbas a cuio poder lleve por mi dote que paso ante Thorivio fernandez de Cosgaya scribano publico que fue de Sevilla y del dicho mi matrimonio tenemos por nuestras

hijas a felisiana Gertrudis de zinco años y a Petronila Maria de tres años ambas mis hijas lexitimas y del dicho don Geronimo de Valbas mi marido declarandolo para que coste = Y puedan nombrarse que yo las nombro a los dicho mi marido y mi madre por mis albazeas y darse que yo les doy y a cada uno ynsolidum poder cumplido y vastante como se Rrequiere de derecho para que usen el dicho cargo de tales albaceas (...) Y puedan nombrar que yo nombro por mis lexitimas y universales herederas las dichas Phelisiana Gertrudis y a Petronila Maria ambas mis hijas (...) para que se sussedan en el rremaniente que quedare de todos mis vienes deudos y acciones y otras cossas en cualquier manera me pertenezieren para que en ello sucedan las dichas mis hijas por yguales partes (...) fecho en Sevilla en Primero de Maio de Mill y setesientos y diez y seis años y la otorgante no firmo porque aunque sabe dijo no podía por la gravedad de su enfermedad..."

DOCUMENTO Nº 2

Sevilla 1706 - Julio - 19.
A.P.N.S. Ofº 16, 1706, Lº 1. Fol. 984

Gerónimo de Balbás, maestro del Retablo del Altar Mayor del Sagrario, recibe en arrendamiento de Fray Diego de Orbaneja, presbítero del Colegio de Santo Tomás, una casa en la Jamordana, durante un año, desde Julio por 6 ducados y medio al mes (APNS. , Of. 16, 1706, I, 984).

DOCUMENTO Nº 3

Sevilla 1708 - Marzo - 1.
Obligación que contrae el Arzobispo
D. Manuel Arias para concluir el
retablo mayor del sagrario.
A.P.N.S. Ofº 24, 1708, fol. 335.

"En el Nombre de Dios nuestro señor Todo Poderoso Amen Nottorio y Manifiesto sea a los que este publico Ynstrumento vieren como en la Muy Noble y Leal Ciudad de Sevilla a primero dia del mes de Marzo de mil Settecientos y ocho años en presencia de mi el scrivano publico y testigos Ynfraescritos el Excelentissimo señor D. Manuel Aris de Porres por la Gracia de Dios y de la Santta sede Apostolica Arzobispo de esta dicha Ciudad del Consejo de estado de su Magestad dijo que Su Excelencia se a contraydo en el empeño de hazer y concluir a su costta un Retablo para el Altar Maior de la Capilla del Sagrario de la Santta Yglesia Metropolitana y Patriarchal de esta ciudad por averlo asi ofrezido a su Cavildo a quien se remitio diferentes plantas y diseños para que eligiese la que fuese más de su sattisfaccion y mas decorosa para el sittio como la executto y nombro por Diputtados para que corriesen con el cuidado de esta obra a los señores Don Juan de Loayza y Señor Don Balentin Lamperez y Blazquez presviteros Canonigos de dicha Santta Yglesia por que quiso su Excelencia que Tambien esto fuese de elección de su Cavildo y desde luego que se empeso la Obra fue presiso attajar y dejar sin uso mucha parte de la Yglesia de su Sagrario con Alguna incomodidad y tambien lo a sido el hacer alguna novedad en el cruzero y en el Pantteon para disponer y colocar el retablo segun su planta y que si no se lograre el fin

de este se pusiere y concluiere le seria costoso y gravoso a la fabrica el ponerlo todo en el estado que antes tenia y de mucho desconsuelo a su cavildo y A todos los fieles por lo mucho que se a deseado adornar esta Capilla del Sagrario que es de fabrica tan hermosa y moderna con un Retablo suntuoso y correspondiente con cuios motivos a concurrido el deseo de Su Excelencia de corresponder con alguna señal de Gratitude a su Santta Yglesia a cuiu capitulo deve singulares demonstraciones de amor atencion y Obsequio dignas de gran Remuneracion que todas son prendas que an puestas a su Excelencia en la Obligacion de no dejar expuesta a ningun accidente y contingencia la continuacion de esta obra hasta fenecerla con toda perfeccion a si de la talla y escultura como del dorado y estofado siguiendo la planta y diseño con que se a empezado y de que se hizo eleccion y a este fin a ido aplicando hasta aqui de las Renttas del Arzobispo todo el residuo cumplidas las obligaciones de sus cargas deudas y de pensiones salarios y limosnas regulares y presizas cuias cantidades que constaran en su Contaduria se an ido librando por su excelencia para la dicha obra a favor de sus Diputados y esta la obra con mucho adelantamiento pero como su animo y su deseo es que en esta parte tenga su Yglesia la maior seguridad le a paresido justto y combeniente el darsela con la Obligacion y fuerza de este Instrumento y poniendolo en efecto en aquella via y forma que mas puede y permite el derecho promette y se obliga su excelencia a hazer y continuar la obra del dicho Retablo hasta fenecerlo entteramente de madera y Dorado con toda perfeccion remates y adornos conforme al diseño a su propia costta de las rentas del Arzobispado que quedaren cumplidas sus cargas y Obligaciones de pensiones

salarios y limosnas regulares (y no de otras algunas) cuios bienes y renttas obliga a Cumplimiento y en ellos se le a de poder executar en virtud de este Ynstrumentto y como por deuda que prozedo de su Obligacion con solo que conste aver dejado de continuar la obra del dicho Retablo y sus asistencias y aver effectos del Arzobispado que poder aplicar y librar sacadas las referidas obligaciones y para despachar la execucion por cosa liquida a de basttar la declaracion del Maestro O Maestros que fueren de la satisfaccion de los Diputados de dicha obra en que digan y declaren la Cantidad que sera necesaria para fenezerla entteramente sin otra prueba ni Requisito aunque se requiera de derecho porque cualquiera que sea los Releva y quiere que sea exequible esta Obligacion con solo esta circunstancia a favor de su Yglesia y de su Cavildo y de los dichos Diputtados de la Obra y de cualquiera que lo sea Y porque esta Obligacion tiene su origen de Donacion de Justtas causas aunque ia queda reduzida a promesa y contrato y devito de Justicia sin embargo considerandola como en su origen Su Excelencia se obliga a no Revocarla como hecho inttervimos y con plena y devida liveracion y a favor de su Yglesia y con tan gran mottivo de religion y cultto como el que se ponga y coloque con la maior desensia y Reverencia el Retablo sagrario y custodia del Santtissimo Sacramento para cuiu firmeza y cumplimiento de lo dicho es obligacion los bienes y rentas de su Arzobispado avidos y por aver y dar poder a qualesquier Justticias que con derecho deve ante quien esta cartta pareciese para que a su cumplimiento le apremien por todo rigor de derecho y via executiva y como por sentencia pasada en cosa juzgada y Renuncia las leies de derechos de su defensa y favor y la defiende la General renuncia-

ción de ellas y así lo dijo y otorgo Su Excelencia y firmo en este rexistro a quien Yo el dicho presente Scrivano publico doy fee que conosco siendo testigos el licenciado Don Geronimo Josph de Valle Thesorero Dignidad y Canonigo y Juez de la Santa Yglesia de esta ciudad el Señor Don Pablo Lamperez y Blazquez Presvellido Mayordomo maior de Su Excelencia y Don Joseph Ximenez su Cavalleriso todos vezinos de esta ciudad".

DOCUMENTO Nº 4

Sevilla 1711 - Febrero - 18
Obligacion para realizar el retablo
mayor de la Iglesia del Oratorio de
San Felipe Neri.
A.P.N.S. Ofº 9, 1711, Fol. 71.

"Sepan quantos esta carta vieren como yo Geronimo de Balbas maestro arquitecto vezino desta ciudad de Sevilla otorgo en favor de la Congregacion de San Phelipe Neri desta ciudad y digo por quanto y yo trate consrte con la dicha Congregasion y con el Padre Don Juan Redefño preposito della el haser el retablo del altar Mayor de dicha yglesia en presio de veinte y seis mil Reales de vellon de que hise papel firmado empesado lo suspendi en atension de que la madera estaba en muy subido presio y que la obra balia mucha mas cantidad todo lo qual visto y considerado y el dicho Padre preposito y padres de la dicha congregasion an venido en darme y aumentarme ocho mil Reales de vellon que es lo que verdaderamente faltava al berdadero presio de la dicha obra que eran treynta y quatro mil reales en que oy a quedado con el dicho aumento pero

esto se vajo del supuesto del que avia de otorgarse scriptura y dar fiador para ello en lo qual yo e venido y para que tenga efecto confesando como confieso que quando se hizo el dicho primero ajuste se me dieron y entregaron por la dicha congregasion nueve mil Reales de vellon y aora se me dan y entregan e yo Resivo en contado ocho mil Reales de vellon que así las partidas suman y montan dies y seis mil Reales de vellon y dellos me doy por pagado a mi voluntad... (fórmulas)... E yo Pedro Duque Cornejo maestro escultor vezino desta ciudad parrochia de San Juan de la Palma como su fiador y prinzipal pagador y obligado que salgo y me constituio del dicho Geronimo de Balbas en todo lo que es y sera conthenido en esta sciptura... (fórmulas)... nos obligamos a haser y fabricar el rretablo de la capilla Mayor de la dicha Yglesia de San Phelipe Neri desta ciudad todo de madera de flandes de buena calidad con las figuras de escultura que estan demostradas en una demostrasion y modelo que yo el dicho prinzipal e fecho para ello que esta firmado de mi nombre y el dicho padre preposito y queda en su poder y segun ella ambos otorgantes haremos la dicha obra por este orden = con los diez y siete mil reales que como arriva se contiene estan ya resevidos emos de dar acavado el pedestal prinzipal custodia y pedestal del camarin todo a nuestra costa de madera y manufactura y en toda forma y perfesion puesto en lugar donde se a de colocar a nuestra costa el dia veynte y seis de Mayo deste año de la fecha y en aquel mismo dia La dicha Congregasion nos a de dar y pagar otros seis mil Reales de vellon y con ellos emos de haser el camarin de nuestra señora así de madera como de manufactura segun la dicha demostrasion y lo emos de dar puesto a nuestra costa con las figuras que en ella se

las figuras que en ella se demandare para fin de Agosto deste año de la fecha y aquel mismo dia se nos an de dar y entregar por la dicha congregacion otros seis mil Reales de vellon y con ellos a toda nuestra costa hasta ponerlo en el lugar donde se a de colocar emos de concluir dicho retablo con las figuras que hasta allí se demandare hasta cornisas prinsipales sin que falte escultura para el dia fin de octubre deste año de la fecha y este mismo dia de octubre se nos an de entregar los cinco mil reales Restantes con que quedaran pagados los dichos Treynta y quatro mil Reales de toda la dicha obra y con los dicho cinco mil Reales habremos fenecido y acavado el dicho retablo en toda forma y perfesion sin que le falte figura cosa alguna y puesto en su lugar para el dia fin de Diziembre deste dicho presente año de mil setesientos y onze y si por algo dichos plasos y cada uno de ellos no diere mos acabada la dicha obra en toda forma y perfesion segun la dicha demostrasion y de la dicha madera de flandes de buena calidad todo a contento y satisfacion de la dicha congregacion e por dos maestros puesto uno por cada parte en tal caso se nos a de poder apremiar (roto) costare y las costas de Daños perdidas y menos cavos que en ello siguieren ... (fórmulas)... Fecha la Carta en Sevilla de Otorgamiento el dicho principal y fiador en Diez y ocho dias del mes de febrero de mill setezientos y once años..."

DOCUMENTO Nº 5

Sevilla, 1712 - Abril - 4
Carta de pago por la ejecución del

retablo mayor del Convento de
San Agustín de Osuna.
A.P.N.S. Ofº 24, 1712, fol. 369.

"Sepan quantos esta cartta vieren Como Yo don Geronimo de Balbas Vezino de esta Ciudad de Sevilla Ottorgo que doy Carta de pago al Reverendo Padre frai Thomas de Zepeda religioso presvendale del orden de Señor San Agustín residente en el Convento de dicho orden de la Villa de Osuna que al presente se halla en esta Ciudad de quatro mill Reales de vellon que Son por la quenta de la Cantidad en que ajuste con el suso dicho Un retablo para el altar maior de dicho Convento en la Conformidad y Segun Consta De la Scriptura de Obligacion que en razon De ello otorgue ante Thorivio fernandez de Cosgaia scrivano publico que fue de sta Ciudad por el año de mill Setesientos y nueve = Los quales dichos quatro mil Reales de vellon me satisfaze el Suso dicho en parte de pago De los ocho mill Reales que por la dicha scriptura Se obligo a pagarme de residuo Del precio de dicho retablo después de estar finalizado y aunque todavia no lo esta para hazerme buena obra me anticipa los referidos quatro mill Reales de vellon y son en mi poder de que me doy por entregado y renuncio las leies De la non numerata pecunia y prueba De la paga Como en ella Se Contiene de que se ottorgo esta Cartta de pago ES Vastante forma = E yo Don Roque Dominguez Vezino de sta dicha Ciudad que presente soy aviendo oydo esta Carta de pago y enteradome de su contenido Ottorgo que Consentio la anticipacion y entrego De los quatro mill Reales que se le a hecho al dicho Don Geronimo Cuio Consentimiento hago por Ypoteca que para el Cumplimiento Del dicho retablo hice en la dicha scriptura De Su obligacion la qual

dejo y se queda en su fuerza y Vigor Sin que Seavisto perjudicarle por la dicha anticipacion = fecha la cartta en Sevilla En quatro dias Del mes de Junio de mill Setecientos y doze años = Y los ottorgantes que Yo el presente Scrivano publico Doy fee que conosco lo firmaron De sus nombres En este rexistro testigos Thomas Prieto y Joseph Garcia Duran scrivanos de Sevilla".

DOCUMENTO Nº 6

Sevilla. 1713 - diciembre - 23
Carta de pago por la coronación
y último tercio del retablo de
Ntra. Sra. del Rescate y San Antonio
de Padua. Convento de
San Francisco.
A.P.N.S. Ofº 19, 1713, Lº 2, fol. 330

"Sepan quanttos Ecta cartta vieren como yo Geronimo Balbas Maestro de Arquitectura y Retablos vezino decta ciudad de Sevilla en la collacion de santa maria ottorgo que doy cartta de pago al hermano mayor Alcaldes de la hermandad de nuestra Señora del Rescate y señor san Anttonio de Pauda cita en la Yglesia del Convento de nuestro Serafico padre San francisco casa grande decta ciudad = de cien ducados de vellon los mismos en que me combine y ajuste con los suso dichos por hazer a ttoda costa de maderá y Jornales el ultimo tercio y coronacion del Retablo de la capilla de dicha hermandad y darle acavado en este mes de Diciembre como concta de papel y de la (roto) Juntamente con los dichos hermano mayor y alcaldes en diez de Septiembre decte pre-

sente año y en conformidad de dicho ajuste y Por aver yo cumplido con la dicha Coronacion del dicho Retablo los dichos hermanos mayor y Alcaldes me an satisfecho y pagado los dichos cien ducados de vellon en diferentes partidas de que me doy Por entregado a mi voluntad y Renunció la excepcion y leies de la non numeratá Pecunia y Prueba de la paga como en ella se contiene de que les doy cartta de pago en ttodá forma y les chancelo el dicho papel para que no valga ni aga fee en juisio ni fuera del fecha la cartta en sevilla en veinte y tres de Diciembre de mill settezientos y treze años y el otorgante al qual yo el presente scribano publico doy fee que conosco lo firme en este rexistro siendo testigos Nicolas de zevallos y Antonio navarro escribanos de Sevilla.

DOCUMENTO Nº 7

Sevilla, 1714 - Enero - 3
contrato de José Manuel Sánchez
ensamblador, para concluir el
retablo de Nra. Sra. del Rescate.
A.P.N.S. Ofº 19, 1714, Lº 1, fol. 14

"Sepan quanttos Esta carta Vieren Como nos Joseph Manuel Sanchez Maestro ensamblador vezino desta ciudad de Sevilla en la Collacion de santa Maria como principal obligado E yo Thomas guizado maestro tallador vezino decta dicha ciudad en la collacion de Onium Santorum como fiador y Principal pagador que salgo y me constituo del dicho Joseph Manuel Sanchez haziendo como hago de negocio ajeno mio propio y sin que contra el susodicho ni sus vienes

ni contra otra Persona ni vienes proseda ni se haga excursion ni diligencia ni otro auto alguno de fuero ni de derecho Cuyo Beneficio Renuncio y ambos principal y fiador juntamente... (fórmulas)... otorgamos y conosemos que somos combenidos y conser-tados Con Don Pedro Palencia vecino decta ciudad en nombre y como hermano mayor que es de la hermandad de nuestra señora de Rescate que esta sita en la capilla de señor san Antonio Colateral de la Yglesia del con-vento de san francisco casa grande desta ciu-dad en tal manera que seamos obligados Co-mo por la presente nos obligamos que yo el dicho principal hare ochenta golpes de talla romana con ttodo el primor Posible a ttoda costa para ponerlos en el retablo nuevo que se a echo en dicha capilla puestos y Repar-tidos en los citios y parttes del dicho Reta-blo como se expresa en una memoria y Re-partimiento dellos que se a echo y ecta en poder de dicho hermano mayo Rubricada del presentte Escrivano Y de nuestras rubricas que se a de executar y ansi mismo haremos dos Arbotantes a los lados de dicho rettablo para adorno del con sus bancos y zotaban-cos sobre que estriben los quales dichos Arbotantes an de ser tallados de todo primor dela dicha talla Romana y con todo aquel primor que diere el arte y segun el diseño echo y rubricado por nos y por el dicho presente escrivano que también quedo en poder de dicho hermano maior todo lo qual haremos y executaremos y daremos fecho y acavado para el dia fin de Marzo del presente año de la fecha dandose como se me a de dar a mi el dicho principal asi por los dichos ochenta golpes y Arbotante banco y zoto-banco madera y manufactura y todo el demas Costo que en ello pueda aver Cien Ducados de moneda de vellon quatosientos Reales dello Luego de contado = otros quatrocientos

tos Reales Luego que la talla ecte en buen estado y quasi para acavarse = y los trescientos Reales Restantes luego que este acavada dicha obra y puesta en toda Perfeccion que a de ser ttodo a nuestro cargo y costa y por la dicha cantidad a dichos plazos e de poder exe-cutar a la dicha hermandad y hermano ma-yor difirido en mi juramento o de quien mi poder ubiere sin mas Recado = y a que asi hagamos y cumplamos la dicha obra en to-da perfeccion y a satisfacion de Maestros del arte se nos ha de poder compeler y apremiar por ttodos los remedios y rigores del dere-cho Y no lo Cumpliendo pasado que sea el dicho plazo pueda el dicho hermano maior o quien su poder tubiere de la dicha hermandad convenirse y consertarse con otro maestro de nuestro arte para que haga la dicha obra en la forma Referida y por lo que más costase de los cien ducados y por lo que dellos ubiese recibido yo el dicho principal execu-tarlo nos ambos los otorgantes y cada uno ynsolidum ... (fórmulas)... E yo el dicho Pe-dro de Palenzia que presente soy y ecta es-criptura e visto como tal hermano mayor que soy de la dicha hermandad otorgo que acepto ecta escriptura en todo Por todo como en ella se contiene y obligo a la dicha hermandad a la paga de los dichos cien du-cados a los plazos expresados por que con-siento se pueda executar a dicha hermandad y a mis vienes y solidum diferido en el jura-mento de los dichos Artifices o de quien su poder ubiere sin mas Recado = y todos otor-gantes Damos Poder a las justicias ante quien esta cartta pidiere y que las causas de dicha hermandad devan conoser para que por todo remedio ... (fórmulas)... Fecha la cartta en Sevilla en tres de henero de mill sette-zientos y catorze años y los otorgantes a los quales Yo el presente Escrivano publico doy fee que conosco lo firmaron en este

rrexistro siendo ttestigos Nicolas de ze-
vallos y Antonio navarro escribanos de se-
villa".

DOCUMENTO Nº 8

Sevilla 1716 - Agosto - 5
Antonio de Quirós, maestro escultor,
Se compromete a completar el retablo
de Nra. Sras. del Rescate.
A.P.N.S. OFº 16, 1716, fol. 456.

"Sepase como Nos Anttonio de quiros
maesttro escultor vezino desta ciudad de Se-
villa en la collacion de Nuestro Señor San
Salvador y Ysidro de molina maestro talla-
dor vecino desta dicha ciudad en la Colla-
zion de santta maria la mayor y Joseph San-
chez maestro en samblador vezino della en
la dicha Collazion todos tres Junttamente y
de mancomun y a voz de uno y cada Uno de
Nos por si y por el todos ynsolidum ... (fór-
mula)... otorgamos y Conosemos en favor
de Don Joseph Vallesterro thesorero dela
Santta Cruzada de esta dicha Ciudad vecino
della y Dezimos que por quanto estamos
combenidos y ajustados con el susodicho en
acavar con toda Perfezion El Rettablo de
Nuestra Señora del Rescate y señor san
Anttonio de Padua zitta en la Yglesia del
convento de nuestro serafico Padre señor
san Francisco Cassa Grande desta ciudad a
El lado de la Epistola del Alttar mayor de
dicha yglesia el qual necessita de ochenta
Golpes de talla romana de oja de Cardo que
se an de repartir en dicho retablo colocand-
los en los sitios Donde hagan falta y seguir
las comisas del hasta la Pared y haser dos
muros de manera todo ello en la forma y se-
gún lo prebiene una memoria que dimos for-

mada de nos los dichos Antonio de quiros y
Ysidro de Molina y de Don francisco de
montemayor secretario de la hermandad de
dicha capilla Su fecha a veyntte y uno de
mayo deste año que presente es de thenor
siguiente.

Aqui la memoria

Y en conformidad de la dicha memoria
nos obligamos devajo de la dicha mancomun-
idad que fecha tenemos de acabar dicho
retablo y haser en el los dichos ochenta gol-
pes de talla y todo lo demás que dicha me-
moria Previera a sattsfassion de otros maes-
tros de nuestra profesión y en Pressio de
Dos mil Quinientos y Cinquenta reales de
vellon en que se incluye la talla de madera
de Pino de flandes los quales el dicho don
Joseph Vallesterro a de ser obligado de Pa-
garme en esta manera novessiento Y cin-
quenta Reales de vellon que aora ressevimos
del susodicho en conttado de que nos Da-
mos Por entregados Y renunciamos las le-
yes dela Pecunia de que le otorgo carta de pa-
go en forma; Seiscientos Reales para el dia
quinse del mes de Septiembre de este dicho
año = otros seis cientos reales para el dia
Primero de octubre del y los quattrosientos
reales de vellon restantes nos los a de dar
despues de tener acabado dicho retablo sin
aguardar a otro Plaso por que le emos de Po-
der executar en virtud de esta escriptura y
nuestro Juramento y declarazion o de que
nuestro Poder ubiere sin otra Prueba = Y es
condizion que si para el dia treynta del dicho
mes de octubre deste año no tubieramos aca-
vado dicho retablo en la conformidad que se
expresa en dicha memoria a de poder el di-
cho Don Joseph Vallesterro ajustarse con
otros maestros para que lo acaven y por lo
que demas le costare el Presio de este ajuste
las costas que se le causaren nos a de Poder
ejecutar Usando de este remedio ... (fórmu-

las)... = e yo el dicho Don Joseph Valles-
teros que soy Presente azeptos esta escrip-
tura como en ella se contiene y me obligo
de Pagar a los dichos Antonio de quiros
Ysidro de molina y Joseph Sanchez la
Cantidad que a mi les resta de dicho retablo
y a los Plasos que van referidos sin aguardar
a otros ningunos porque Conziento se me
pueda executar por via ejecutiva devajo dela
que en escriptura declaracion a cuia firmessa
obligo mi persona y vienes avidos y por
Haver todos los otorgantes Damos Poder a
las Justicias de su magestad de qualquier
Parte que sean Para la ejecucion de lo suso-
dicho resevimoslo por sentencia Passada ...
(fórmulas)... fecha la carta en Sevilla de
otorgamiento delos dichos Antonio de qui-
ros y con() en Cinco de Agosto de mil sete-
sientos y diez y seis años y de los otorgan-
tes la firmaron los dichos Antonio de quiros
y Ysidros de molina y por el dicho Joseph
Sanchez que dijo no saber a su ruego lo fir-
maron los testigos que yo el scribano publi-
co doy fee conosco..."

Memoria inserta:

"Nos Antonio de Quiros, Maestro escul-
tor, Ysidro de Molina Maestro tallista, y
Joseph Sanchez maestro ensamblador todos
tres vezinos desta Ciudad de Sevilla, y Resi-
dentes en ella dezimos que haviendo visto y
Reconocido el Retablo de Nuestra Señora
del Rescate, señor san Antonio de Padua
zita en la Iglesia del Combento de Nuestro
serafico Padre san francisco Casa grande des-
ta dicha Ciudad de orden de los señores her-
mano mayor, alcaldes, y demas hermanos
de junta de la hermandad y esclavitud de
Nuestra señora del Rescate y señor san An-
tonio de padua zita en una capilla de dicha
Iglesia y Combento Collateral de la Capilla
Mayor de su somos de parecer: que para con-

cluir de ultimo Remate dicho Retablo, y
que quede finalizado con toda perfeccion se
necessita de lo siguiente.

Primeramente de ochenta golpes de talla
Romana de oja de cardo, los quales se han
de Repartir en dicho Retablo en esta mane-
ra: los seis golpes de ellos, en seis tableros
para el pedestal de dicho Retablo = ocho en
el tercio delas entrecalles, a los lados De el
trono de dicho santo Veinte y quatro en
otros tantos tambanillos = dos en los dos
tableros a los lados de el trono de nuestra se-
ñora = Cuatro devajo de el alquitrave de la
corniza grande = seis en el alquitrave de arri-
va, en el banquillo de esta sobre dicha Cor-
niza grande = Dos debajo de el trono de el
santisimo sacramento = dos en los frontis
de dicho trono a los lados del golpe por oy
tiene puesto = quatro en forma de festones,
echados entre los Dos tableros grandes que
estan a los lados de el trono de nuestra seño-
ra y nicho De señor san Antonio otro gol-
pe de dicha talla Romana de oja de Cardo
que este a de ser una targeta grande que an
de tener dos angeles y se ha de colocar en el
Remate del trono del Santísimo sacramento
= otro en la Repiza de el trono de nuestra se-
ñora = y los veinte golpes de talla Restan-
tes que se han de Repartir en todo el dicho
Retablo, colocandolos en los sitios donde
hagan falta; y en dichos veinte golpes se
han de incluir los que se han de agregar a
los albotantes que estan puestos a los lados
de dicho Retablo, los quales dichos albor-
tantes se han de sacar por partes de buscar,
y segun su maziso y del banco sobre donde
a ora estriban, assi mesmo seguir las cor-
nizas de dicho Retablo hasta la pared, y ha-
zer Dos muros de manera que acompañen y
jueguen con dicho Retablo, y albotantes pa-
ra que tengan mas perfeccion de la que aora
tienen = Y assi mismo Recorrer todas las

junturas, y molduras que el dicho Retablo tubiere que recorrer, y asegurarlo y apretarlo en bastante forma, con todo lo qual quedara finalizado y perfecto por lo que toca a la dicha talla y ensamblaje de ella y esto a satisfaccion y parece de otros maestros distintos = Y en quanto a la escultura Se necesitan Dos virtudes, que estas aunque sentadas en los frontis de los Remates ultimos que estan a los lados de el trono de el santissimo Sacramento an de Representar estaturas de mas de seis quartas De alto = y assi mismo dos angeles para Rematar el dicho trono del santissimo que sean De sentar sobre dicho trono teniendo una targeta grande, que an de Representar estatura de mas de cinco quartas de alto y assi mismo otros dos angeles an de sentar sobre las bolutas De el trono de nuestra señora que an de Representar la mesma estatura que los antecedentes = Y assi mesmo otros dos angeles mas pequeños de estatura de a vara que se han de sentar sobre los Roleos de el nicho de san Antonio y ultimamente siete serafines para poner a trecho en el medio punto de el dicho santo: con todo lo qual asi de talla, como de escultura, quedar Rematado, y con toda perfeccion dicho Retablo; y esto a satisfaccion, y bien parecer de otros distintos Maestros de nuestra profesion = Y para la execucion de todo lo referido por lo que toca a la talla, madera de pino de flandes que es de la que emos de hazer dicha obra, y ensamblaje de ella; acabada y colocada entre Retablo; tendra de costa inlussa la madera, hornales de el maestro ensamblador y tallista, un mill y cien reales de moneda de vellon = y por lo que toca a la escultura acabada, y colocadas dichas virtudes, angeles, y seraphines, tendra de costa inlussa la madera de pino e flandes, y los hornales del maestro escultor y demas oficiales ensambladores a mill qua-

trosientos y cinquenta reales de vellon que ambas partidas juntas componen dos mill quinientos y cinquenta reales de vellon = los quales se nos an de dar en quatro pagas, la primera de nueuessientos y cinquenta reales de vellon luego de contado para empezar dicha obra = La segunda de seissientos Reales vellon el dia quince deel mes de septiembre de este año de la fecha = La ttercera de otros seissientos reales de de vellon el dia primero de octubre deste dicho año = y la quarta y ultima el dia treinta de octubre de este dicho año para cuyo dia nos obligamos cada uno de por si y por el todo y a voz de cada uno insolidum, a dar acavada cumplida y colocada en el dicho Retablo todo la Referida obra, despues de lo qual se nos daran los quatosientos rreales de vellon Restantes de dicha quarta y ultima paga, con los quales nos daremos por pagados y satisfechas a nuestra voluntad. Y dicho parecer y ajuste le hazemos en la capilla con asistencia delos dichos señores Hermano mayor Alcaldes, y escrivano de la dicha hermandad ante quienes firmamos este juntamente con el dicho escribano de ella para que conste y dezimos que este es nuestro parecer a nuestro leal saver y entender fecho en Sevilla a veinte y un dias de el mes de Mayo de mill setezientos y diez y seis años".

DOCUMENTO 9

Sevilla, 1715 - Agosto - 14
Memoria y obligación que Juan de Valencia
escribió para realizar la sillería coral de
San Juan de Marchena. Sólo reproducimos
la parte tocante a Jerónimo Balbás.
A.P.N.S. Ofº 3, 1715, fo. 201-241.

Digo yo Don Geronimo de Valbas Vezi-

no de esta ciudad de Sevilla en la parroquia de Santta Maria la maior que por quantto tengo hechas trazas o dizeños para la cilleria que he de terminar executar en la parroquial del señor San Juan de la Villa de Marchena cuias Calidad es y formazion de arquitectura y escultura y demas que incluien Yran declaradas y mismo precio costta y Condiciones su paga en su execucion yra declarado en este papel el qual hago a saver de dicha clerecia y mayordomo de dicha parroquial de señor San Juan de dicha villa de Marchena en la forma y Conformidad de la traza que por horden de dicho mayordomo de dicha fabrica me mando hacer Con la Condicion de que no pasase su costto de sesenta mill Reales de vellon y en caso de elegir mi traza y dizeños por dicha clerecia y mayordomo hago las Condiciones Siguietes Primeramente dicho Choro Se complementta de veinte y nueve zillas altas y Diez y ocho Vajas que por todas hacen quarenta y Siete Usables Sin los quatro posttigos que cada Uno se reputta por una zilla y asi mismo los quatro angulos o rincones que forma el testero Con los Costados de dicho Choro por tener Su capacidad en quantto al fondo onze Varas Cabales y nueve de ancho no Cave más de las referidas cillas por costar Cada zilla de las proporciones siguientes = Primeramente de Alcotor a alcotor a la mitad de dichos alcotores tiene tres quartas y ocho dedos de ancho, media Vara y Un dedo lebantta el asiento desde tarimilla donde asienta los pies y dicho asiento tiene fondo Una tercia y cinco dedos y tres quartas Cavales de ancho desde la tarimilla hasta lo ultimo del Alcotor tienen cinco quartas media la de lina de respaldo de dicha zilla y la salida del alcotor tiene media Vara dos dedos desde ensima de dichos alcotores a lo Ultimo del atril tiene media vara y Una pul-

gada de Alto de ancho del Alcotor tiene media tercia y grueso Cinco dedos, y de anteclos tiene de grueso quatro dedos El asiento tiene de grueso dos dedos = estas son las proporciones que an de tener dichas zillas Sin que se dispenze nada de lo referido por no faltar a el arte y buena Combeniencia para el uso de ellas y por estar en esta proporciones referidas las dos que estan executadas en mi poder para dicho Choro = las quales dichas Dos zillas mando executar El señor Provisor Como Consta en el auttos formados para dicha zilleria Condicion en quantto al horden de zillas vajas a de lebanstar desde el suelo hasta el extremo del atril dos baras cavales incluiendose en dicho Dos varas de alto de la tarimilla esta misma proporcion se halla al Choro desta Santta Yglesia = Condicion en quantto al ancho de Crujia por el uso de las zillas altas su ancho no puede ser mas de dos tercias y media ni menos lo uno porque no sea estrecho El paso y Uso a dichas zillas altas ni mas ancha por quantto quedara el ambitto del Choro estrecho para poder colocar el facistol y vancas que de hordinario Son prezisas para la musica y demas ministros Y siguiendo el horden que ba referido en quantto a la salida de las dos hordenes de zillas altas y vajas y ancho de Crujia Viene a quedar el choro en quanto a la salida de las dos hordenes de zillas altas y vajas y ancho de Crujia Viene a quedar El Choro en quanto a su capacidad en quatro Varas y media ocupando la cilleria de un lado y otro y otras quatro Varas y media repectto tener todo el nueve Varas de ancho en que por este horden de dimension dejamos perfecta la obra, y la capacidad de dicho choro Conformando El masizo por el queco en Ygual proporcion en esta forma referida que quedara mui vistoso y agradable a la vista de ttodos de otra forma fuera yn-

perfectto = Condicion en quanto del alzado que ba sobre las cillas altas ya llevamos referidas como las zillas levantan desde la tarimilla hasta el alcottor cinco quartas y en este supuesto Digo que ttodo el alzado a de tener desde encima de la Crujia tres Varas y cinco dedos hasta El ultimo miembro de arquitectura del tornaboz sin remattes = En quanto a su obra me remitto a la traza para cuio se me () daron executar las quales Si se eligieren por dicha clerecia y mayordomo las rubricara El señor vicario y junttamente El dicho mayordomo de fabricas porque en ttodo tiempo Se me pueda rebenir al Cumplimientto de sus Demostraciones en que no exceda ni sea menos su Demostrazion quedando yo sugeri a la zenzura de otro qualquier maestro que dicha Clerecia nombrare para su satisfaccion en quanto al cumplimiento de lo referido y en ttodo lo Demas que expresare en este papel tocante a maderas para su execucion = en quanto a maderas an de Ser las siguientes = en quanto a las sillas an de ser Sus alcotores de caoba de grueso y ancho Como queda referido arriba y asi mismo los asienttos an de Ser de Caoba por el gran perjuicio que tienen = Los anteclozes y respaldos de dichas cillas an de ser de zedro = las pechinas y molduras que las orlan an de ser de zipres. En lo que ttoca a el atril a de Ser de arquitectura de zedro y lo que ttoca a molduras de Coronazion de Caoba las Demas resttantes de zipres y las Ymagenes que a de llevar De medio Cuerpo an de Ser de zipres Y mismo la ttalla y los ttableros Donde an de Yr dichas Ymagenes an de Ser de Borne en caso de haverlo y de no seran de zedro Siendo en la forma referida mui visttosa y discreta y permanentte por ser dichas maderas mui bien parecida y libres de Corrupcion como Consta a todos los inteligentes = En quan-

ttto a el alzado principal que ba sobre las zillas altas a de ser toda la imagineria de zipres y los pabellones que ban sobre dichas ymagenes an de ser de zedro para que mejor se expliquen y sobresalgan dichas ymagenes y asi mismo los niños que llevan dichos pabellones an de ser de zipres y asi mismo las cavezas de serafines de Donde Dependern dichos pabellones y asi mismo los nettos donde dichos Santtos y pabellones an de ser de borne o zedro y asi mismo la arquitectura a de Ser maciza de todas tres maderas Caoba zedro y zipres todo lo que toca a faxas de dicha arquitectura an de ir de zipres todo lo que ttoca a coronaciones de maior Son de caoba, molduras ynferiores de cedro todo lo que ttoca a adornos de zipres y algunos de zedro buscando siempre la buena consonancia de la Vista y observacion de la traza pues esta Vastantementte discreta pues otro ninguno la mejorada por el precio que ttoca a los estipites o machones que van en lugar de Colunas Sera lo mas de caoba y también matizados en la misma Conformidad que ttodo lo referido arriba = La Crujia Lebanita Desde el suelo dos tercias estos serían mexor Se executase de materiales de cal y ladrillo y asi mismo las gradas de las comunicaciones de las zillas altas por lo mas permanentte y respecto haver piedra jasje en este territorio y ser de mui poca Costta y mas permanentte y siendo de madera sera muy ruidosa al tiempo de andar por ella por haver de ser huecas pues no ay exemplar que en Choro Vajo se executte de madera Solo si en los Choros altos se practica por aligerar de peso = Y en caso de que se quiera executar De madera se formara De quarttones De tres y quattro de pino de flandes limpios de samago y asi mismo los bastidores de los trasdoses de dicha cilleria justamente los bastidores de

las tarimillas en donde asienttan las cillas
ttodo lo que toca a la superficie de la cruja
a de ser de borne y asi mismo las tarimillas
= adbierto que el pino de flandes Siendo
Limpio de samago es de tantta Duracion co-
mo todas las maderas referidas por quanto
esta alli Libre de las as() y de los Demas
temporales es que se me ofrece proponer en
quanto maderas para su execusion y condi-
ciones para su maior aciertto pues de la for-
ma referida se conseguira Una obra Digna
de toda estimacion Como por Desgracia no
de en manos de algun Ygnorante en ese ca-
so se malograra todo lo propuesto hasta
aquí = Pongo también por Condicion princi-
palissima que en caso de elegir mis trazas y
condiciones por el precio de los Sesentta
mill Reales de vellon en que me arregle a
trazar de orden del dicho Mayordomo De fa-
brica y poderme obligar por estas condicio-
nes a que Yo la executte por no haver otro
que por el precio y condiciones y trazas no
requieran hazerla quedo obligado a executar-
la Vajo del Contenido De estas Condiciones
y trazas y en caso de vajar de los sesentta
mill Reales de vellon en que esta puesta sea
con la Condicion y obligacion De que dicho
maestro media de dar por las trazas que ten-
ga hechas y elegidas para dicha cilleria cin-
quentta pesos por ellas y asi mismo me
haia de pagar lo tasado por maestros de hor-
den del mayordomo pasado y del Juez sese-
nta pesos Doscientos y Diez y ocho Reales
vellon que tengo suplidos en dos sillas que
paran en mi poder y dicho sesentta pesos se
me deven de mi travajo De dichas dos sillas
y Demas trabajo de haver definido todas las
Demas Circunstancias todas dis () tocantes
a la primera Determinacion que se dio por
El señor Provisor y no prosiguiendose esta
Determinacion por El gran Gastto que a la
fabrica se le seguia se mandaron suspender

por la nueva determinaci.
chos sesenta mil Reales por lo qual Se hi-
zieron nuevos diceños y por quanto la fa-
brica esta obligada a darme satisfacion De
la cantidad referida y aberse de acomodar De
dichas dos ssillas en la nueva Determinacion
y llevar adelantado este trabajo se le obliga
al que con baja de los sesentta mill Reales
sea con la obligacion de dar la satisfacion
referida en estas condiciones y no siendo
Con esta obligacion no se le admitira la Va-
ja y en caso de que se vage admitiendo las
dichas Condiciones con todas las circunstan-
cias referidas Se a de obligar a acavar dichas
Dos sillas en la forma que esttan Dispues-
ttas y asi mismo a executar otra en la mis-
ma conformidad que las dos referidas y di-
chas tres sillas an de ser las principales del
testero de dicho Choro por ser de obra algo
mas prolija que las que an de seguir aunque
es poca la diferencia como se be en su De-
mostracion y en caso de no haver que vage
de los Sesentta mill Reales en que Yo la
tengo y Se me remata en dicha Canttidad no
se me haia de dar la satisfacion referida a ()
por las trazas Como por el trabajo referido
y supliemiento de los doscientos y Diez y
ocho Reales de vellon pero a de ser Condi-
cion que en Caso de quedar con dicha Cille-
ria en los Sesenta mill Reales se me haian
de entregar dichas dos cillas Sin que entren
en el precio de los Sesenta mill Reales y no
admitiendo dicha Condicion Se me haia de
pagar lo tasado y asi mismo lo suplido que
todo viene a ymportar Setenta y quatro excu-
dos de platta y ocho Reales de vellon y dada
esta satisfacion me obligare rezivirlas por
lo mismo que tiene gastado la fabrica en
ellas rebajando lo de los dichos sesenta mill
Reales que viene a tener gastados en dichas
Dos zillas en madera y trabajo y plantilla
Dos mill y trescienttos Reales Como Cons-

ta de los Rezivos que paran en poder del procurador de fabricas quien rezivio Dos mill y quinientos de horden Del mayordomo passado De los quales Se me mill y quinientos para hornales y madera de borne y pino para la crugia Cola y Clavos lo demas procurador de fabricas dara satisfacion de los mill Reales que restan () corrio con la compra De madera de cedro y caoba que fue nezesario para dichas dos sillas = Sea tambien Condicion que toda la Ymagineria ha de Ser De mano Don Pedro Comejo por ser el mas ynteligente que ai en esta ciudad porque siempre en esta especie De obras es principal oggetto la scultura por Cui a razon deve de ser De mano Del referido Don Pedro = y sea Condicion que en caso dicha zilleria que de mi obligacion el hacerla Se me a de dar la madera que oy tiene la fabrica en el costo que la compro siendo de su quentta el ponerla en Sevilla en donde me obligare a executtar dicha zilleria en la forma siguiente = todo el compendio de dicha silleria se a de Dibidir en tres tercios El primero se a de componer de diez y nueve sillas altas y vajas y postigo que viene a ser todo Un costtado De dicho Choro para lo qual Se ma an de dar veinte mill Reales de vellon para poder executar lo referido Los quales se ma an de entregar Luego que yo les haia afianzado o satisfacion de dicha clerecia y mayordomo, o de scrivano ante quien se hiciere la scriptura de rematte y dicha fianza a de quedar en su fuerza y vigor hase cumplimiento de toda la zilleria segun consta destas condiciones y acavado este primer tercio en toda forma ya referida se me an de entregar otros veinte mill Reales para executar de Segundo tercio que se compone de la mismas Diez y nueve zillas y executado y acavado en la misma forma que de primero se me an de entregar los Ultimos

veinte mill Reales para Concluir el Ultimo tercio y rematte que se compone De nueve sillas y de los dos rincones y dos postigos que viene a ser El tercero del dicho Choro haviendo de Ser de quentta de la fabrica de Conducirlas desde esta ciudad hasta la Yglesia donde se an de colocar Solo siendo De mi quenta y costto de ponerlas en su sittio y dejarla remattada a satisfacion de dicha clerecia y mayordomo siendo de mi quentta tambien que si al tiempo de llevarlas por Cargo De dicha fabrica se maltratase algo sera De mi quenta el componerlo = tambien declaro la gran Combeniencia que se le sigue a dicha fabrica en executar mi traza con las condiciones referidas por quanto En la primera determinacion que para dicha silleria se paso a elegir traza y postura Como Consta de los auttos que se firmaron para dicha operacion y no siendo mexor la traza que en todas se eligio de horden Del señor Provisor que las que oy tengo executadas para la nueva Determinacion siguiente sale a la fabrica esta mexora como asi misma la gran Vaja en el precio su ymportte pues en la primera Determinacion haviendo puesto precio a la traza que elegir por orden del señor Provisor lo Ultimo en que ttodos los pretendientes no vajaron de ocenta y tres mill y quinientos Reales de vellon en el qual ymportte quedo sin que otro alguno se atreviese a vajar de dicha Carga haviendo reputado las sillas altas por Dos mill Reales Cada Una y las Vajas por quinientos Reales Cada Una esta fue la regulacion primera como consta de los auttos por donde Venimos en Conocimiento de la gran Utilidad que a la fabrica se le sigue en esta nueva Determinacion en executar dicha silleria pues savemos por lo referido arriva que todo el Choro completto no caven mas de quarenta y siete sillas Usables sin los postigos

que deven ser quatro y los angulos o rincones altos que cada uno se reputa por silla y asi mismo los dos Vajos que vienen a ser donde forman angulos rectos las cillas Del Costtado con las que corren Del testero principal que también se reputtan dichos angulos cada Uno por una silla Con que dichos angulos y postigos bienen a ser ocho sillas dos altos y seis vajas en esta consideracion diremos que las quarenta y siete sillas Usables executadas por dichos sesenta mill Reales Siendo las vajas Diez y ocho y las altas veinte y nueve regulando dichas vajas a quinientos Reales cada una de vellon ymporttan nueve mill Reales que rebajados de los sesentta mill quedan cinquenta y un mill para las Altas que repartidos dichos cinquenta y Un mil en las Veinte y nueve sillas les cabe a cada Una mill settecientos y Cinquenta y ocho Reales de vellon y cinco quarttos con que dichas sillas altas se hace de combeniencia respecto Del primer precio Doscientos y quarenta y un Reales y tres quarttos y medio y mas los quatro postigos y los quatro angulos ya referidos que reputados los quatro postigos por quatro sillas vajas y los dos angulos vajos bienen a ser seis sillas que a los quinientos Reales cada Una ymportan todas seis tres mill Reales de vellon y los dos angulos de las sillas altas que cada una se reputta por silla y reputado su valor por lo que ttoca a cada silla alta bienen a ymportar dichos Dos angulos tres mill y quinientos y Diez y seis Reales de vellon que Junttos con el importe de los postigos y angulos de la sillas vajas ymportan seis mill y quinientos y Diez y seis Reales que rebajados de los Cinquenta y Un mill quedan en quarenta y quatro mill quattrocientos y ochenta y quatro que repartidos en las veinte y nueve sillas altas les toca a cada una mill quinientos y treinta y

quattro Reales de vellon en que halla de mejora en las dichas sillas a () quattrocientos y ochenta y seis Reales de vellon Como Constta De lo referido; es quantto tengo que dezir segun mi saber y entender tocante a dicha silleria y sus condiciones, fecha en Sevilla en veinte y quatro de Junio deste presente año De mil settecientos quinze y por ser Verdad lo referido = lo firme = Geronimo de Balbas= digo Yo don Juan de Valencia vecino de la ciudad de Sevilla que haviedo vistto el traslado que se me dio De las Condiciones mexoras y postura que hizo Don Joseph Maestre a mi dibujo y dizeño que estava electto por el Clero desta villa me obligo a hacerlo con la misma Condiciones mejoras y precio que el dicho Joseph maestre y asi mismo Si fuere gusto o eleccion De clero El que se execute El Dizeño de don Geronimo Balbas me obligo a executar lo en los mismo sesenta mill Reales que ofrezte dicho Don Geronimo Constando y Componiendose De las mismas maderas que expresa El dicho Don Geronimo en su papel de condiciones que se me a leydo sin obligarme a mas Condicion que a seguir dicho Dibujo con las calidades de sus maderas y respectto De que ay Dos sillas en poder de dicho Don Geronimo Alta y Vaja, correspondientes al dibujo a de ser obligacion de la fabrica sacarlas de poder Del suso dicho y nombrandose dos apreciadores Uno de parte de la fabrica y otro Del maestro me hare cargo de rezivirlas vajandose Veinte pesos Del aprecio que se hiciere = y en el modo de las pagas Del dinero a de ser El de dicho Don Joseph Maestre y Condicion De que qualquiera de las Dos trazas que se haia de executar a de ser en la Ciudad de Sevilla asi porque deste modo saldra mexor la obra Como por la Combeniencia de Comprar maderas y allar oficiales más a propósito para

esta obra; con cui Combeniencia podre mas bien Cumplir el tratto que llevo hecho = Juan de Valencia.

y haviendose hecho otros diferentes auttos y diligencias por El Clero se iso eleccion del maestro que havia de hacer dicha silleria y dibujo por donde se havia de executar que su tenor y el del Informe hecho por El dicho Vicario sobre esta razon son del tenor Siguiente.

En la villa de Marchena en quinze dias del mes de Jullio de mill Settecientos y quinze años estando en la Sacristia de la Yglesia de señor San Juan desta villa El señor Doctor Don Thomas Ygnacio de reyna Veneficiado propio parrocho y vicario delas Yglesias desta villa y Juez en virtud De comision en estos autos y demas eclesiasticos que abajo firmaron Junttos y citados particularmente para el efecto de la eleccion de Dibujo y maestro para la Silleria del Choro de dicha Yglesia y haviendose por mi ynfrascripto nottario leydo la postura y Condiciones de Don Geronimo Balbas Don Juan de Valencia y Don Joseph Maestre y haviendo tenido Larga Conferencia Sobre ttodo Una misma y conformes eligieron el dibujo dizeño de dicho Don Geronimo Balbas y para su execucion a Don Juan de Valencia segun conformidad de su Ultima postura y condiciones contenidas en su papel fecho y presenttado en esta villa que es el de la plana de la bueltta Salbo lo que El señor Provisor desde Arzobispado fue referido De mandar siendo testtigos Don Juan de ribera Don Juan Polo y don Bartholome Luis vesinos desta villa = dostor Don Thomas Ygnacio de reyna = Don Luis romero = Don Gabriel de thorres maldonado = Lizenciado Don francisco navarro = Don Pedro de Guzman = Lizenciado Don Thomas Contonente de los Rios = Don fernando de Vega Castro-

verde = Alonso Sanchez De los Rios = Don Joseph Guerrero = Don Juan Blas humanes = Don Diego Navarro y Gongora = Lizenciado Don Alonso guerrero = ante mi Don Juan tello Notarrio.

Ynformando a V. S. sobre el Contenido des- tos auttos digo que haviendo congregado El Clero y visto los dibuxos de Balbas, Valencia y Maestre se eligio el de Valencia por mas proporcionado y aunque El dibujo de Balbas era mas Sobresaliente y ofrecio hacerlo sesentta mill Reales Se dificulto que lo executase como lo ofrecia y ocurriendo Mastre y Vistto que estava electto el dibujo de Valencia se obligo a executar lo Con algunas mejoras en la obra y el precio Como consta de la postura que hizo en estos auttos y qual haviendosele hecho Saver Valencia Dixo que estava promptto a executar lo Con las mismas mejoras y en el mismo precio a que añadió que si fuese gusto del Clero executaria también el Dibuxo de Balbas en los Sesenta mill que el ofrecia executar para lo qual haviendose Congregado Segunda bez Clero Considerando que este Dibujo era El mas Sobresaliente y que quasi Se le executava en el mismo precio Desde Luego rebocando aquella primera eleccion se determino executase Valencia el Dibujo de Balbas persuadiendose a que Valencia Como experimenttado en el cumplimentto De sus obras lo executaria Como lo ofrece, y aunque alguna Dificultad que lo executase en Sevilla y no en Marchena no obtantte en atension a que se trabaxaria mejor en Sevilla y la combeniencia que en esto se le sigue a Valencia facilitaria El que la pudiese executar en el referido precio, tolera el clero esta circunstancia y a este parecer me e Conformado totalmente porque attendidas ttodas las Circunstancias y postturas Se viene a executar El Dibujo de Balbas en el

mismo precio que se executaria el otro con mui poca Diferencia pues el primer Dibujo executado en esta Villa se hacia en Cinquentta mill Reales a que se acrecia darle la madera Comprada que Valdra quatro mill y quatrocientos Reales se hacia la obligacion De porttear a esta villa la madera que faltase donde quiera que se comprara, Cuios porttes los Considero en Dos mill Reales mas mill y trescientos que tiene la fabrica gastados en ropa y Camas que se havian de Consumir y oy Se pueden aprovechar Vendiendolas = Junttamente Se perdía lo gastado en las sillas que tiene hechas Balbas, de que no se hacia quenta y oy las toma Valencia haciendole la equidad de vajarle veinte pesos de los aprecio que no dejaran mas de mill Reales con poca Diferencia Con que executandose este ultimo Dibujo de Valbas en sesenta mill Reales es ninguna la Diferencia y grande el exceso del Dibujo esto me parecia Combeniente siendo gusto y Veneplicitto de V. S. y no hallando algunos reparos o expeciales Circunstacias que prevenir Mandando hacerla obligacion Con las fianzas que fueren del gusto de VS. y lo demas que fuere servido mandar. Marchena y Jullio veinte y Uno de mill settecientos y Quince años = doctor Don Thomas Ygnacio De Reyna.

Los quales dichos auttos fueron remittidos ante mi para su determinacion que vistos por mi en siete deste presente mes y año de la fecha probe y auto por el qual Di Lizencia al dicho Don Juan de Valencia para que ottorgase la scriptura nezesaria a satisfacion Del clero y mayordomo de dicha fabrica en que se obligase a executar el diceño hecho pues El dicho Don Geronimo Balbas que ultimamente havia elegido dicho Clero en el precio y Con las Circunstancias que tenian Contratadas que se an de prevenir en di-

cha scriptura Con el tiempo en que se havian de cumplir en vista del qual por parte Del dicho Don Juan se dio peticion en ocho deste presente mes en que Dixo que por mi se havia aprobado dicho nombramiento y demas mandado afianzase a satisfacion Del dicho mayordomo y clero porque las fianzas que tenia que dar estaban en esta ciudad y los fiadores que ofrecia eran Don Miguel de Pereda maestro escultor y Don Bicente faxardo scrivano Real conluio pidiendo que Con dichos fiadores se ottorgase la referida scriptura De obligacion en vista De la qual dicha peticion mande dar traslado al dicho mayordomo y Clero sobre cuios probeydo oy dia de la fecha se dio la petizion siguiente.

Francisco Azcarza en nombre de don Juan de Valencia maestro arquitecto vezino desta ciudad en la mejor forma que puedo paresio ante V.S. nombrado para la execucion de la obra De la dicha zilleria que se tratta de hacer para el Choro de la Yglesia parroquial De la villa de marchena se expreso en el auto para ello probeydo, diese fiadores a satisfacion Del mayordomo de Fabrica de dicha Yglesia y clero della en vista De la a qual dicho auto de peticion ofreciendo por mis fiadores a Don miguel de Perea y Don Bicente faxardo a la qual V.S. mando Dar traslado al dicho mayordomo Clero y repectto De que no tendran Conocimiento en la dicha villa de Marchena y que aunque esta rematada dicha silleria en Sesenta mill Reales estos no se an de percivir Juntos por quanto Dellos se a de pagar la scultura se a comprar madera y la manufatura De los oficiales y que se a de yr entregando el dinero en la conformidad De la postura de Joseph Maestre = suplico a V.S. mande que la scriptura De obligacion que ottorgare sea en esta ciudad Sin la qualidad De que sea a la satisfacion De dicho mayordomo y clero y

para su seguridad y Cumplimiento a maior Abundamiento en Lugar Del dicho Don Bizente faxardo Doy por mis fiadores a Don fernando de medina y Cardenas y Don Joseph Garcia Barrios hombres Conocidos y Abonados en esta ciudad, pido justicia = francisco Azcarza.

En Vista De la qual dicha petizion mande se admitiesen los fiadores que se ofrecian por la petizion que de suso Va yncerta que se otorgase la Scriptura en conformidad Del auto de que antes ba hecha mension y que fuese sin la Qualidad de satisfacion Clero y Mayordomo attendiendo a las razones expresadas en dicha peticion y para que tubiese efecto, despachar la presente para dicho Don Juan a quien por su tenor le doy y concedo mi Licencia para que de mancomun Con los fiadores expresados en dicha petizion Suso Yncerta pueda otorgar y otorgue Scriptura en que se obligue a executar la silleria de que ba hecha mension segun y en la Conformidad que tiene expresado en el precio de los Sesenta mill Reales de su postura costeandola De las maderas que constan en la del dicho Don Geronimo Balbas y siguiendo El Dibujo del suso dicho sin exceder Del y que la a de dar acabada dentro De los Dos años que a ofrecido haciendo dicha obra en esta ciudad comprando para ello maderas que combengan que sean de buena calidad y buscando oficiales De su satisfacion reziviendo por cuenta de los dichos Sesenta mill Reales de las maderas que tiene Compradas dicha fabrica por su justo precio y con todas las demas Clausulas tratados y condiciones que en se () zes contrattos se acostumbran poner y se entienda en la que toca a rezivir la madera conprada para dicha obra por la cantidad que a dicha fabrica le costto y haciendose cargo de recibir las dos sillas que estan en poder Del dicho Don Ge-

ronimo y acavarlas correspondientes al Dibujo para lo qual el mayordomo de dicha fabrica la a de sacar de su poder para que las reziva El dicho don Juan en la conformidad de su postura que asi mismo va yncerta prebiendo asi mismo que acabada que sea dicha obra se a de reconocer por El maestro que se nombrare para que declarase si se a cumplido con la obligacion del dizeño y otorgada que sea como ba prevenido se traia un tanto para aprobarlo y despachar Licencia para la execucion de dicha silleria Dada en Sevilla en Cattorse De agosto De mill settecientos y Quince años."

DOCUMENTO Nº 10

Sevilla 1715 - Septiembre - 20
Contrato para la ejecucion de un modelo
en madera y ceras para la custodia de
oro de la Catedral.
A.P.N.S. Ofº 19, 1715, Fol. 1.276

"Sepan quantos Esta carta vieren como yo Geronimo Balbas maestro de Arquitectura vezino desta ciudad de sevilla en la collacion de santa Maria otorgo que soy conbenido y consertado con los señores Doctor Don Geronimo de Abadia y Arenzana cano-nigo Magistral y Don Luis Serrano de Castro Razonero ambos en la santa Yglesia metropolitana y Patriarchal desta ciudad en nombre y como mayordomo y contador que son de la fabrica della nombrada por los ilustrisimos Dean y Cabildo de dicha santa Yglesia en tal manera que yo sea obligado como por la presente me obligo a hazer Un modelo entero de madera y ceras para la Cus-

todia de Oro que se quiere hazer para dicha santa Yglesia de tamaño modo Y forma que se demuestra en un dizeño que para ello e echo que esta firmado de los dichos señores mayordomo y contador y de mi nombre y del presente scribano publico que original para en poder de dichos señores El qual dicho Dizeño de ejecutar y hacerlo de madera y ceras entero como dicho es en toda Perfeccion y con el primor Posible dentro de dicha santa Yglesia en el sitio que me fuere señalado y lo e de dar fecho Y acavado dentro de tres meses contados desde oy y antes si me fuere Posible y a sactifacion y contento de dichos senores y de las Personas que por los susodichos se nombraren para ello y se me a de dar y pagar por dicho modelo a toda costta asi de madera çeras oficiales que conmigo travaxaren como por mi travaxo Y ocupacion de todo ello quatro mill Reales de vellon Los quales se me an de ir dando y pagando en el discurso de dicha obra como se fuere haiendo asi para mis socorros como de los oficiales y demas cosas que me sean presisas porque e de poder executar a las Rentas de la dicha fabrica diferido en mi juramento = Y a que asi haga dicho modelo segun dicho dizeño consiento se me pueda compeler y apremiar por todos los Remedios y Rigores del derecho y no lo cumpliendo pasados que sean los dichos tres meses deste plazo tengo por bien que puedan los dichos señores mayordomo y contador dela dicha fabrica o quien les subsediere en dichos cargos o poder ubiere de dichos señores Dean y cavildo combenirse y consertarse con otro Artífise para que haga dicho modelo conforme a dicho dizeño Por lo que mas le costare de los dichos quatromill Reales de vellon Y por las cantidades que por cuenta dellos Yo ubiere Rezevido executar-me y a mis vienes en virtud decta escrip-

tura y el Juramento de dichos señores mayordomo y contador o de quien poder ubiere de dichos dean y Cabildo en que declare como yo no hize dicho modelo o de lo que dello falto y como se conbinieron Y consertaron con otra Persona para que lo hisiese y acavase y lo que mas les costo y todo lo demas en que sea nezesario prueba en esta scriptura para la lexitimar e yntroducir la via executiva sin otra averiguacion alguna ... (fórumulas)... = E nos los dichos mayordomo y contador de la dicha fabrica que presentes somos a esta Escripura avemos visto oydo y entendido la aceptamos en todo y por todo y obligamos a la dicha fabrica a pagarle al dicho geronimo Balbas o a quien su poder ubiere los dichos quatro mill reales de vellon por el dicho modelo para dicha custodia de oro que asi a de hacer el suso dicho segun el dicho Dizeño que esta en nuestro Poder cuia cantidad Le yremos pagando durante el tiempo que la fuere haziendo y para ello obligamos los vienes y Rentas de dicha fabrica havidos y Por haver fecha la carta en Sevilla en veinte de Septiembre de mill setecientos y quince años y los otorgantes a los quales yo el presente escribano publico doy fe que conosco lo firmaron en este rexistro siendo testigos Nicolas de Zevallos y Antonio Navarro escribanos de Sevilla".



Retablo mayor del Oratorio de San Felipe Neri. Actualmente en la Iglesia de San Antonio de Pauda (Sevilla)

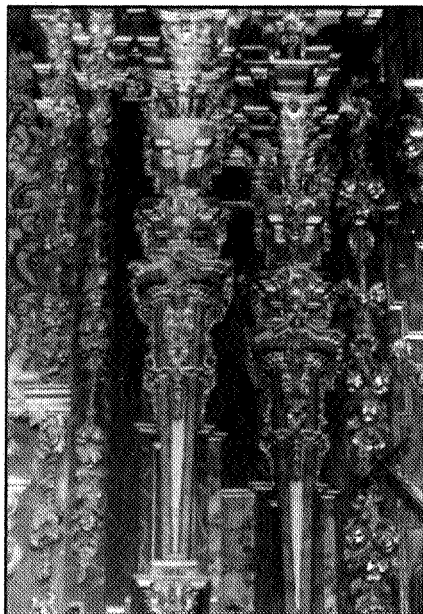


Figura 1



Figura 2



Figura 3

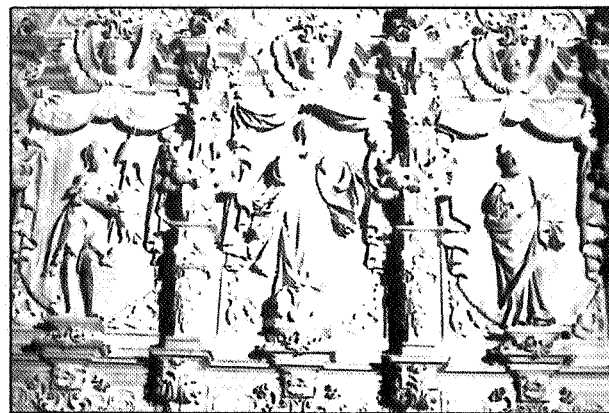
Fig. 1. Detalle del retablo de San Felipe Neri.

Fig. 2. Detalle del retablo de San Felipe Neri.

Fig. 3. Retablo mayor Exconvento de San Agustín (Osuna).



*Sillería coral de la Iglesia de San
Juan Bautista (Marchena).*



UNA PERSONALIDAD INEDITA DE LA ARQUITECTURA SEVILLANA DEL SETECIENTOS: FRANCISCO JIMENEZ BONILLA

Yolanda Fernández Cacho

La primera mitad del siglo XVIII había sido un período de fecunda actividad constructiva en Andalucía, siguiendo las directrices de un barroco de marcado carácter ornamental, cuyos máximos representantes fueron los Figueroa, Diego Antonio Díaz y Lorenzo Fernández de Iglesias, por citar tan sólo a los más renombrados. Esta intensa labor arquitectónica seguirá manifestándose a mediados de la centuria, viéndose especialmente reforzada tras el terremoto de Lisboa (1755), pero sometida ahora a nuevos presupuestos estéticos.

Estos años constituyen una etapa de gran interés dentro de la evolución de nuestra arquitectura barroca, al iniciarse el desarrollo de sobrias composiciones, influidas en gran medida por aquellos artistas que trabajaban por entonces en la Corte. En Sevilla, la construcción de la nueva Fábrica de Tabacos bajo la dirección del ingeniero holandés Sebastián Van der Borcht, quien siguió la estética atemperada de los edificios borbónicos, influyó de manera inmediata en los arquitectos sevillanos, preparando la evolución hacia formas menos barrocas. Los años centrales del siglo XVIII marcan, por tanto, la transición entre el estilo ornamental de clara raigambre local y el asentamiento de un nuevo espíritu academicista que se afianza en el último cuarto de la centuria (1). Así, los arquitectos seguirán manteniendo en sus construcciones, elementos y estructuras tradicionales, pero sometidos a una importante purga decorativa (2).

Un grupo de arquitectos de acusada personalidad, entre los que destacan Pedro de Silva, Vicente Catalán Bengoechea, Juan Núñez, Antonio Matías de Figueroa y Pedro de San Martín, dejan constancia en los pueblos de la Baja Andalucía de un estilo caracterizado por formas atemperadas y sobria

ornamentación. Baste recordar un ejemplo cercano, la iglesia sevillana de San Roque (1759-1764), obra del primero de ellos. El templo tiene planta rectangular, dividida en tres naves por medio de columnas toscanas; en su exterior, destaca la torre, situada a los pies de la iglesia, que constituye la nota más expresiva de este conjunto barroco. Junto a ella, la portada principal, donde domina una gran sencillez compositiva, alterada tan sólo por molduras rectilíneas que bordean el vano de ingreso y por un ligero abombamiento del friso del ático que sobre éste se levanta; la ordenación de metopas y triglifos como repertorio ornamental de esta portada, delata la tradición clásica recogida aquí por este arquitecto diocesano.

Otro artífice de la transición: Antonio Matías de Figueroa, el último representante de una floreciente saga de arquitectos. Aunque trabaja bien avanzada la segunda mitad del siglo, se encuentra aún muy influido por la tradición familiar, con un fuerte apego a lo ornamental, dejando entre sus obras magníficos conjuntos barrocos en las iglesias de Bollullos del Condado y la Palma (Huelva), Algodonales (Cádiz) y Campillo (Málaga), junto a otras donde hace alarde de una nueva concepción arquitectónica, como es el caso de la portada principal de la iglesia de la Campana (Sevilla), construida a finales de siglo (1792-94), ya de líneas más severas que preludian el Neoclasicismo.

Pero no pretendemos dedicar un capítulo a estos arquitectos, consagrados difusores de las nuevas formas en nuestra región, sin ampliar el panorama constructivo de este momento, dando relieve a un maestro de obras contemporáneo de aquellos, que dejan su impronta en buena parte de lo occidente andaluz: el sevillano FRANCISCO JIMENEZ BONILLA (3). Recientes investigacio-

nes nos han permitido obtener una sólida base documental referida a este maestro, apenas conocido hasta ahora, gracias a la cual esbozamos hoy su biografía (4).

Hijo de Tomás Jiménez y de Juana Bonilla, nace en esta ciudad en el año de 1696 (5) en la collación de San Román, donde reside hasta que, en 1747, otorga a tributo perpetuo la casa que poseía en la calle Sol. A partir de esta fecha, traslada su domicilio familiar en varias ocasiones (6).

Un domingo 26 de Abril de 1716, Francisco Jiménez Bonilla e Inés de Mendoza, "*parientes de consanguinidad en segundo grado por línea y gual, habiendo la santidad dispensado el dicho parentesco*", contraen matrimonio en la parroquia de San Román (7), sin que aportasen "*ningún caudal mas que la ropa de bestir*", lo que nos indica el bajo nivel económico de ambas familias. De esta unión nacieron seis hijos (8). El primero de ellos, Juan Jiménez de Mendoza, siguió las huellas profesionales de su padre (9), aunque intuimos que no debió gozar de una buena posición dentro del oficio de la albañilería (10). Las dos hijas menores entran, en el año de 1749, como religiosas en el Convento de Santa María la Real, a las edades de 16 y 17 años respectivamente (11).

En lo referente a su actividad como maestro de la albañilería ignoramos cuales fueron sus inicios, al no contar con carta de aprendizaje alguna que nos aclarase este punto. Existe la posibilidad, por otra parte, que fuera éste el oficio paterno, al que quedaría vinculado desde muy joven. En cualquier caso, y a pesar de no ostentar un cargo de relevancia, Francisco Jiménez Bonilla interviene a lo largo de su vida en obras de gran interés, de tal manera que, desde su posición, no hace sino contribuir al asenta-

miento de ese estilo atemperado –denominador común de sus construcciones– que define a la arquitectura de las décadas centrales del siglo XVIII.

Un capítulo interesante es el de sus relaciones profesionales con otros maestros de este período. Buena parte de la documentación sobre la que se ha forjado este trabajo nos informa a este respecto. Tal como veremos más adelante al referirnos a sus obras, colaborará con Juan Lorenzo Catalán, Maestro Mayor de la Fábrica de Tabacos, y con Francisco Muñoz, Maestro Mayor de fábricas de Sevilla y su Arzobispado; seguirá las trazas realizadas por el arquitecto diocesano Diego Antonio Díaz para una iglesia conventual sevillana en la que también interviene el maestro escultor Manuel García de Santiago; e intuimos que cultivó una buena relación con otro maestro de obras, Pedro de San Martín (12). Datos estos que nos permiten acercarnos en cierta medida a su entorno profesional.

Su primera obra documentada es la *iglesia de Nuestra Señora de los Reyes*, del convento de dominicas descalzas (Sevilla). Fue mandada construir por el Arzobispo Don Luis de Salcedo y Azcona en 1739. Dos años después, se encomendaron las trazas a Diego Antonio Díaz, quien entrega el proyecto poco antes de morir, según consta en el testamento otorgado por sus albaceas en 1748 (13). En este año, Francisco Jiménez Bonilla se obliga mediante contrato con Don Miguel Antonio Carrillo, presbítero canónigo de la Santa Iglesia Patriarcal, a labrar los cimientos de dicha iglesia, sita en la collación de Santiago, conforme a lo dispuesto en el mencionado diseño (14). Desconocemos, sin embargo, si nuestro maestro respeta las trazas o si introduce innovaciones de interés. Observamos, eso sí,

en esta modesta iglesia sevillana —utilizada últimamente como sala de exposiciones un tipo de planta rectangular de clara ascendencia renacentista, que delata sin duda al autor de la traza (15).

Esta sencillez queda también reflejada en el exterior. A los pies de la nave se abre la portada principal, definida por esa línea atemperada cercana a algunas construcciones de Pedro de Silva, con la ordenación de sobrias pilastras que delimitan el vano de ingreso, y la utilización de metopas y triglifos en el friso, cerrando la composición un frontón triangular partido y ático. Esta obra está concebida con un criterio de austeridad más acusado que en otras portadas del mismo período, como la ya comentada de San Roque, que veíamos enriquecida por molduras quebradas, o la que se abre en la fachada principal del Hospital de la Misericordia de El Arahál (1759), donde también se sigue la típica ordenación de las construcciones del tercer cuarto del siglo. En su interior destaca el coro, situado sobre la entrada del templo, y el retablo mayor, modesto ejemplar de la arquitectura en madera del setecientos. En relación a esta obra, conocemos el contrato por el cual el maestro escultor Manuel García de Santiago se obliga con Francisco Jiménez a la talla en madera de las figuras de San Rafael, San Gabriel y San Miguel, y de dos medallones en relieve para este retablo (16).

La iglesia debía quedar concluida en el plazo de tres años, estimando su costo en 121.000 reales de vellón (17).

Volvemos a tener noticias de su actividad en Octubre de 1749, fecha del inicio de las obras de una de las torres que configuran el paisaje barroco sevillano: la de San Isidoro.

Como señala Antonio Sancho Corbacho

en su monografía sobre la arquitectura sevillana del setecientos (18), la fisonomía de las torres de nuestra región experimentan una evolución notable desde el Renacimiento, período en que se desarrolla el modelo de torre-espadaña ligado a las construcciones conventuales, y el que presenta un sólo cuerpo de campanas de estructura independiente al resto de la torre, cuyo ejemplo más significativo lo tenemos en la Giralda. Este tipo de construcción seguirá empleándose con frecuencia en el siglo XVII, siendo objeto de importantes innovaciones, en muchos casos, con especial originalidad; a la vez que experimentará un estancamiento considerable el uso de la espadaña. Llegado el siglo XVIII, nos encontramos con dos tipos fundamentales sobre los que se levanta la casi totalidad de los campanarios andaluces: de un lado, sigue en pleno auge aquella estructura tradicional que tenía por modelo a la Giralda, superponiendo a un sólido basamento dos o más cuerpos de campanas y rematando con una aguja o veleta; y, de otro, se construyó un importante número de torres, siguiendo la organización de un sólo cuerpo de campanas y chapitel donde el arquitecto hacía alarde de su fantasía ornamental. Siguiendo este último modelo, Jiménez Bonilla labró la *torre de la iglesia de San Isidoro*, sobre la portada mudéjar que se abre en la nave derecha, "*imitando una obra de cantería bien hecha y de buen parecer*", cuyo presupuesto ascendió a 14.000 reales de vellón (19).

Son elementos destacados de ella los alicatados de azulejos y las pilastras pareadas de orden dórico, características que definen a su autor. En el primer cuerpo, levantado sobre una saliente cornisa y concebido con gran austeridad, labra una hornacina rematada por frontón curvo, donde se represen-

tan la imagen del santo titular, a cuyos lados irían dos medallones con figuras de medio cuerpo, utilizando para ello la técnica de la cerámica policroma.

Esta torre, contemporánea a otras obras realizadas en la igelsia –portada de la nave izquierda y capillas abiertas a dicha nave– es un ejemplo más de la sobriedad formal de este maestro, que contribuye, con esta construcción, a consolidar su estética atemperada.

Comprobamos, una vez más, como un artífice barroco deja su impronta sobre estructuras y formas medievales, reforzando ese contraste tan peculiar en la arquitectura sevillana.

De menor interés, aunque no por ello creemos conveniente omitirla, es la reparación que realiza por estos años en la *torre de la iglesia de San Andrés*, donde se hizo necesario abrir un nuevo arco con motivo de trasladar la esquila a igual altura que las demás campanas. En esta obra, que a penas si originó cambio sustancial en la fisonomía de la torre, contó con la colaboración del maestro carpintero Carlos Gordillo (20).

Constituye éste un período muy activo en la vida profesional de Jiménez Bonilla. En este sentido, contamos con un buen número de informes sobre las visitas que hace a propiedades particulares, con motivo de reconocer y apreciar las obras necesarias, o realizar las oportunas mediciones.

Pero su constante labor no se limita a la capital hispalense. Por distintas fuentes documentales nos consta que estuvo encargado de ciertas obras en la *iglesia parroquial de Almadén de la Plata* (Sevilla). Esta iglesia, tal como ha llegado a nuestros días, es fruto de distintas fases constructivas, en las que intervinieron, entre otros, Hernán Ruiz

II, Vermondo Resta, Sánchez Falconete y Esteban García. En el siglo XVIII se llevan a cabo importantes remodelaciones por parte de los arquitectos diocesanos José Tirado, Francisco Muñoz y Pedro de Silva (21).

Entre 1750 y 1760, Francisco Jiménez Bonilla se hace cargo de las obras que se estimaron convenientes tras el informe presentado por Francisco Muñoz, entonces Maestro Mayor de fábricas de Sevilla y su Arzobispado (22).

Diversos protocolos notariales nos han transmitido detalles de interés a este respecto. Estos documentos nos informan con precisión sobre algunos deudos que Francisco Jiménez había contraído con varios vecinos de Sevilla con motivo de las distintas cantidades que le fueron prestadas *en confianza* para proseguir la obra que, en el año de 1752, estaba haciendo en la iglesia de Almadén de la Plata (23). Más explícito es aún al declarar en otro de estos documentos, que los reales prestados por un tal Miguel González de la Vega, irían destinados a la torre que iba a construir en dicha iglesia (24). Esta intervención nos viene reforzada en una cláusula recogida en el testamento otorgado por Francisco Jiménez en 1753, donde manifestaba que se le estaban debiendo aún la suma de 21.000 reales de vellón, como resto de las referidas obras (25).

A la vista de estas fuentes, deducimos que la intervención de Bonilla en las reformas de mediados de siglo fue importante, especialmente en lo referente a la aludida torre. Esta próxima a la portada principal, en la fachada de los pies, está formada por tres cuerpos, delimitados claramente por salientes cornisas. Tiene, como la ya comentada de San Isidoro, un sólo cuerpo de campanas, estructurado con severas pilastras y rematado con sencillo chapitel ochavado, recu-

bierto hoy por modernos azulejos. Esbelta en proporciones y austera en decoración, destaca en ella el contraste producido por la bicromía del blanco y el negro, tan típico de un notable conjunto de construcciones diseminadas por la región del Guadalquivir.

Pero, al margen de estas obras encargadas por el estamento religioso, Francisco Jiménez intervino en la ampliación a la que se vio sometida un conocido edificio sevillano: la *Real Maestranza de Artillería*. Situado extramuros de la ciudad, en el solar de las antiguas Ataranzanas, fue el resultado de un proyecto fechado en 1587, que sufrió continuas remodelaciones en los siglos posteriores.

A mediados del siglo XVIII, concretamente en el año de 1753, Francisco Jiménez Bonilla y Juan Lorenzo Catalán se obligan conjuntamente y mediante escritura notarial a realizar almacenes y bóvedas en este edificio, cuyo costo ascendería a 70.000 reales de vellón (26). Ignoramos la magnitud de esta obra, que forma parte de la reconstrucción efectuada en este período, según nos informa Arana de Varflora (27).

Al iniciarse el año de 1755, vuelve a ausentarse de Sevilla para dirigir las obras que, con cierta urgencia, debían de acometerse en la *iglesia parroquial de Torre Alhagüime*, en la serranía gaditana. Modesto edificio de estilo mudéjar, llegó al siglo XVIII soportando un estado de máxima ruina, en 1729, el arquitecto diocesano Diego Antonio Díaz estimó conveniente su derribo y su inmediata construcción desde los cimientos, respetando su traza original. Las obras se encargaron al arquitecto Juan Eusebio Sánchez, quien al parecer las dejó ultimadas en 1736 (28). Sin embargo, no cesan aquí las obras. En el año de 1752, seguimos teniendo noticias del mal estado en que se en-

contraba esta iglesia, a través del informe presentado por Francisco Muñoz. Dos años después, "*con el motivo de no averse executado dicha obra prontamente*", realizó una segunda visita para hacer el oportuno reconocimiento de los desperfectos, declarado expresamente que la ruina que amenazaba a dicha iglesia era "*de gran perjuicio para las casas inmediatas, por estar en lo más empinado (del pueblo)*" (29). Siguiendo las directrices señaladas en ambos informes, Francisco Jiménez Bonilla se hace cargo de la reconstrucción, según nos consta por un protocolo notarial fechado en marzo de 1755 (3). A partir de este año, importantes reformas llevadas a cabo en esta iglesia, han ido configurando paulatinamente su actual fisonomía (31).

Llegamos así al señalado año de 1755, en el que una intensa sacudida sísmica, cuyo epicentro se situó en Lisboa, afectó a todo el occidente andaluz. Comenta Aguilar Piñal en su estudio histórico sobre el siglo XVIII, que Sevilla hubo de hacer frente en esta centuria a "tres poderosos enemigos naturales": el primero de ellos, el periódico desbordamiento del río; el segundo, el fuego, para el que nuestra ciudad se hallaba mal preparada; pero, añade, "ninguna de estas calamidades públicas tienen comparación con el funesto terremoto que sacudió a la mitad sur de la península el día primero de Noviembre de 1755" (32). Efectivamente, y al margen de otros niveles, dejó desastrosas secuelas en el urbanismo del antiguo Reino de Sevilla, donde se desplegó una importante actividad constructiva en los años que siguieron a la catástrofe. Por ello, no es extraño encontrarnos a la mayoría de los arquitectos sevillanos del tercer cuarto del siglo trabajando en las reformas de los edificios afectados.

A esta labor dedica Francisco Jiménez Bonilla la última etapa de su vida. Persona ya de avanzada edad, interviene con frecuencia en aquellas construcciones que quedaron

marcadas por la fatídica huella del seísmo (33), en las que deja la impronta de una nueva estética.

NOTAS

- (1) Antonio Sancho Corbado utiliza el término de Neoclásico para referirse al estilo arquitectónico que se desarrolla en el último cuarto del siglo XVIII, cuando en realidad se trata de una estética academicista la que dominará en las décadas finales del siglo, sirviendo de "puente" entre el Barroco y el Neoclásico del s. XIX. SANCHO CORBACHO, Antonio. *"Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII"* Madrid, 1984.
- (2) Ni siquiera los arquitectos sevillanos de mayor empuje de esta época llegan a adoptar una estética típicamente academicista, pues seguirán utilizando en sus construcciones elementos tradicionales de clara ascendencia local, pero limitando el repertorio ornamental a las partes más nobles del edificio. SANCHO CORBACHO, Antonio. Op. Cit., pág. 184.
- (3) En la documentación revisada sobre la que se ha forjado este estudio aparece indistintamente como "maestro albañil", "maestro de obras" y "maestro alarife".
- (4) La mayor parte de los datos que aportamos corresponden a los fondos documentales de Archivos del Protocolos Notariales de Sevilla.
- (5) Un documento notarial fechado el 26 de abril de 1745, referente al reconocimiento de un solar realizado por los maestros albañiles Faustino de los Reyes, Bernardo Escacena y Francisco Jiménez Bonilla, nos informa que éste contaba con 49 años de edad (A.P.N.S., Of. C., 1745, Libro 2º, fol. 655).
Dos años después, justo el 8 Febrero de 1747, aparece como testigo en la cesión a tributo perpetuo de un solar del Convento de Santa Paula, que es adquirido por el maestro carpintero Antonio Reina. Aquí se nos informa que tenía 50 años (A.P.N.S., of. 9, 1747, fol. 114).
Contando con estas referencias, deducimos que Francisco Jiménez debió nacer entre los meses de Febrero y Abril de 1696.
- (6) Desgraciadamente no hemos podido constatar que naciera en la collación de San Román, al no conservarse en dicha parroquia el libro de los bautizados en esa fecha. Sin embargo, el hecho de que los padres fuesen vecinos de esta collación, y que el mismo Francisco Jiménez estableciera allí su domicilio hasta el año de 1747, refleja su estrecha vinculación a este barrio sevillano en este período de su vida, a la vez que nos ha impulsado a señalar la collación de San Román como lugar de nacimiento y crianza de nuestro maestro.
En 1747, Francisco Jiménez y su mujer otorgan a tributo perpetuo la casa y el solar contiguo a ella, que poseía el matrimonio en la calle Sol, a Francisco Lario, en precio de 140 reales de vellón al año. (A.P.N.S., of. G, 1747 - Libro 2º, fol. 636).
En 1748 lo encontramos viviendo, primero en la collación de San Miguel (A.P.N.S., Of. 19, 1748, fol. 262), y meses después, en la de San Vicente (A.P.N.S., of. 9, 1748, fol. 219).
En 1749 se traslada con su familia a la collación de Santa María la Mayor (A.P.N.S., of. 19, 1749, fol. 288), donde

reside hasta que en 1759 se establece definitivamente en la collación de El Salvador (A.P.N.S., Of. 19, 1759, fol. 1641).

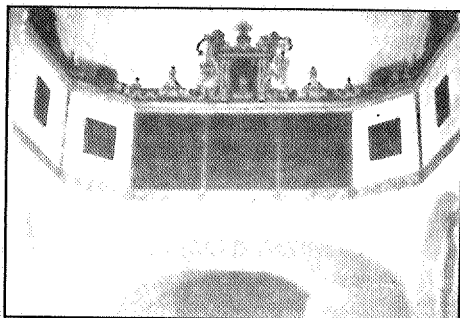
- (7) Archivo Parroquial de San Román. Libro IV de casamientos (1692-1717), fols. 111 V-112 R.
- (8) Juan, Manuel, Francisca, María, y las religiosas Soror María de San Rafael y Soror Antonia de Santa Inés. Dato tomado del testamento otorgado en el año de 1753 (A.P.N.S., Of. 19, 1753, fol. 1172).
- (9) En 1743, Juan Jiménez de Mendoza, vecino en la collación de Santa Lucía, aparecen como fiador de su padre en un arrendamiento, informándonos el documento que se dedicaba al oficio de la albañilería (A.P.N.S., Of. 4, 1743, fol. 684).
- (10) La escasa documentación que de él poseemos corresponde tan sólo a varios arrendamientos, que en nada nos informan de su actividad como maestro albañil. Sin embargo, sabemos que no gozó de buena posición económica, según declara expresamente su padre en el testamento:
"Ytt declaro que el dicho Juan Ximenez, mi hijo, desde que se caso lo e estado socorriendo y ayudando en las necesidades y urgencias que se le an ofresido, enfermedades que le e curado y gastos de partos de su muger, educando y alimentando a sus hijos como es notorio, en que e consumido y gastado más de quinientos pesos excudos de a ocho reales de plata en dinero efectibo".
- (11) Francisco Jiménez Bonilla se compromete, mediante escritura notarial, a entregar una dote de 1.000 reales de vellón al Convento de Santa María la Real, por la entrada de sus hijas menores, María y Antonia, como religiosas de dicho convento (A.P.N.S., Of. 15, 1749, fol. 336).
Dos años después, en 1751, Francisco Jiménez se obliga a pagar con su trabajo 200 reales de vellón, como resto de la mencionada dote (A.P.N.S., Of. 9, 1751, fol. 159)
- (12) Poseemos una breve referencia en el testamento de Jiménez Bonilla, que lo relaciona con este otro artífice de la transición:
"Ytt declaro me esta deviendo Pedro de San Martín, maestro mayor de obras de esta ciudad, quatro sientos reales de vellón que le preste en confianza".
- (13) SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *"Documentos para la Historia del Arte en Andalucía"*, Tomo VII, pág. 87.
- (14) La iglesia debía tener treinta y seis varas de largo y doce varas de ancho *"...que es lo mismo que demuestra el dicho diseño y planta efectuada por Diego Antonio Díaz, maestro mayor de obras de esta ciudad, solo con la innovación de boveda baida y las mutaciones en el repartimiento de las capillas y coro que ha de ser según combinere al servicio de la comunidad y adorno de la Yglesia..."*. La altura sería de dieciséis varas. El contrato de esta obra recoge, además las condiciones en que debía construirse el edificio: armadura, altar mayor, altares laterales, solería, coro, púlpito, portada y cimientos (A.P.N.S., of. 19, 1748, fol. 262).
- (15) Diego Antonio Díaz utiliza en sus obras dos tipos de planta principalmente: la iglesia de 3 naves con crucero, y la de una nave. Este último modelo es el que sigue en esta iglesia conventual. SANCHO CORBACHO, Antonio. Op. Cit., Pág. 184.
- (16) SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *"Documentos..."*, pág. 104.
- (17) *"... todo su costo de materiales, mescla, maderas, harramientas, hornales y demás gastos presisos en su constución por quedar enteramente a mi cargo, con cuia cantidad y todos los despojos del derribo de*

- la casa donde se ha de erigir dicha iglesia, que quedan para mí, y mas cincuenta pesos que se me han de entregar para gastos de tapamientos de la clausura..." (A.P.N.S., Of. 19, 1748, fol. 262).
- (18) SANCHO CORBACHO, Antonio. Op. Cit., pág. 30.
- (19) A.P.N.S., Of. 2, 1749, fol. 350.
En 1752, Francisco Jiménez Bonilla otorga carta de pago en valor de 401 reales de vellón, importe del resto que se le estaba debiendo por la construcción de la torre, y por algunas reparaciones efectuadas en los tejados y fachadas de la iglesia de San Isidro (A.P.N.S. Of. 2, 1752, fol. 105).
- (20) A.P.N.S., Of. 9, 1752, fol. 627.
- (21) MORALES, Alfredo; SANZ, M^a Jesús; SERRERA, Juan M.; VALDIVIESO, Enrique. "Guía Artística de Sevilla y su provincia". Sevilla, 1981, pág. 558.
- (22) HERANDEZ DIAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERAN, Francisco. "Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla". Tomo I, pág. 157.
- (23) Francisco Jiménez se obliga a pagar a José de Arebeytia, presbítero de San Andrés, 8.000 reales de vellón, "los mismos que por me aser vien y buena obra me a suplido y prestado para con ellos seguir y proseguir la obra que estoy aziendo en la Yglesia de la Parroquia de la villa de Almadén de la Plata" (A.P.N.S., Of. 4, 1752, fol. 789).
Con este mismo, contrajo otro deudo por importe de 3.000 reales de vellón, destinados también a las mencionadas obras de Almadén (A.P.N.S., Of. 4, 1752, fol. 939).
- (24) Debía a Miguel González de la Vega la cantidad de 2.745 reales de vellón, que le había prestado "para ayuda a el costo que e de hazer en lá obra de una torre que boy a construir en la villa de Almaden de la Plata". (A.P.N.S. Of. 6, 1752 - L. 2º, Fol. 548).
- (25) "Yt declaro que a el presente con los muchos gastos causados con mis hijos, no tengo ningún caudal existente, pero sí se me están deviendo algunas cantidades de reales de resultas de obras... entre cuias partidas de devitos es una de veinte y un mil reales de vellón, a corta diferencia, que se me restan de la obra de la torre que yo hise de la Igelsia de la villa de Almadén de la Plata, para que estan embargadas las cuartas partes de diezmos. De dicha cantidad, yo le estoy deviendo a Don Joseph de Arabeytia y Flores, presbítero y beneficiados propio de la Iglesia parrochial de San Andrés de esta ciudad, catorse mil y treinta y siete reales de vellón que me prestó para concluir dicha torre... Yt declaro que yo estoy deviendo a Francisco Rodríguez, maestro herero en la calle de la serrerajería, el resto que constare por un vale que tiene en su poder del fierro que me entregó para la torre del Almaden. Y a un maestro farolero, que tiene la tienda junto a Mayrena, le debo noventa y dos reales de vellon de resto de las bidrieras que me entregó para dicha Yglesia de Almaden...". (A.P.N.S., Of. 19, 1753, fol. 1172).
- (26) A.P.N.S., Of 11, 1753, fol. 105.
- (27) En la segunda mitad del siglo XVIII se realizaron importantes reformas en este edificio, que, según Arana de Varflora, consistieron en la elevación de las paredes, la construcción de una sala de armas y la decoración de la fachada principal con buena portada y vistosos balcones. ARANA DE VARFLORA. "Compendio histórico-descriptivo de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla". Sevilla, 1789.
- (28) FALCON MARQUEZ, Teodoro. "Iglesias de la serranía gaditana". Enciclopedia Gráfica Gaditana. Vol. I - nº 10, pág. 156.

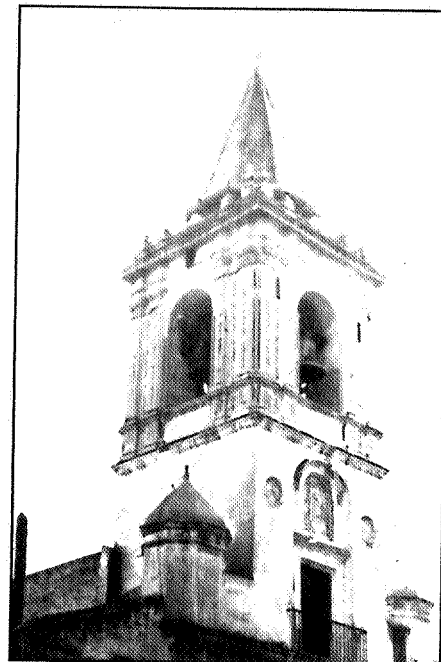
- (29) En ambos informes se detalla el estado ruinoso que padecía la iglesia, que necesitaba reparaciones inmediatas en las naves del Evangelio y de la Epístola, la Sacristía, cabecera, tejados, campanario y porche.
(A.P.N.S., Of. 19, 1755, fols. 312-322).
- (30) "... *hare toda la obra de que del presente nesita la referida Yglesia parrochial de la Villa de la Torre del Alfaquime, asi en sus paredes, gruesos y tamaños, dibiciones, arquitectura, longitud, composición del campanario, tejados y enlucidos, apuntalados, cornisas de la orden toscana, derribos de paredes y reedificación de otras nuevas y demás reparos que por menor estan mencionados en las dichas primera y segunda vicitas ynsertas con arreglo de las cuales e de haser y executar dicha obra con las mesclas y materiales que prebienen de la mejor calidad para su consecución y solidos sujetandome a su contenido sin faltar en cosa alguna... y se me an de dar y pagar los dichos veinte y seis mil y quatosientos reales de vellon en que la puse y me fue rematada, con los quales declaro ser la suficiente cantidad para el costo de materiales, agua que se a de condusir, maderas, herramientas y hornales de peones, oficiales y mi trabajo personal, el tiempo que durare dicha obra...*"
(A.P.N.S., Of. 19, 1755, fols. 312-322).
- (31) ROMERO DE TORRE. *"Catálogo monumental de la provincia de Cádiz"*. Madrid, 1934, página 456.
- (32) AGUILAR PIÑAL, Francisco. *"Historia de Sevilla. Siglo XVIII"*. Universidad de Sevilla, 1982, pág. 104.
- (33) En los años finales de la década de los 50, está a cargo de las reformas de las parroquiales de Hinojos (1756) y Encinasola (1757-59), así como de las iglesias de Santa Cruz de Ecija (1757) y Santa María de Constantina (1757), según consta en distintas licencias otorgadas por el Provisor y Vicario General de Sevilla al administrador de los diezmos secuestrados para dichas obras, conservadas en el Archivo de Protocolos de Sevilla.

*Iglesia del Convento de
Nuestra Señora de los Reyes,
Sevilla (1748)*





Iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Reyes, Sevilla. Detalle del interior.



*Torre de la iglesia de San Isidoro, Sevilla
(1749).*



Torre de la iglesia de San Isidoro, Sevilla. Detalle del primer cuerpo.

APUNTES PARA UNA BIOGRAFIA DE JUAN SIMON GUTIERREZ

Fernando Quiles García

A Enrique Valdivieso

Pasado el brillante siglo XVI y su decadente escuela del XVII, la siguiente centuria se resolvió, para Sevilla, con una situación de tranquilidad y ligera recuperación, a la sombra de la nueva dinastía francesa. Ahora, como dice Domínguez Ortíz, "Sevilla dejó de ser inmensa para volver a ser grande" (1).

El panorama artístico, sobre todo en pintura, sigue embebido en las normas del siglo anterior. Si en el segundo cuarto del setecientos las novedades europeas comienzan a infiltrarse en la escuela pictórica sevillana, especialmente a partir de la estancia de la Corte en la capital andaluza, hasta entonces es fundamental el influjo de la obra de Murillo y Valdés. Sin embargo, hay una gran diferencia en las ideas de fondo: la relajación en la estricta observancia de los cánones de Trento, que se observa en la generación de Murillo y Herrera el Mozo, deviene en una pura tramoya teatral, sin apenas rasgos de los profundos sentimientos sobre la vida y la muerte que motivaron a los pintores de la época de Zurbarán (2).

En efecto, con la desaparición de los grandes maestros barrocos, la escuela sevillana siguió copiando sus modelos, sin apenas participar del sentido profundo que motivó la creación de estos patrones. Sólo con la nueva moda cortesana parece que toda esta tradición comienza a discutirse. En ello tuvo un papel fundamental el pintor por excelencia del barroco final, Domingo Martínez.

Esta continuidad estilística en la pintura, se da en un momento, el último cuarto del siglo XVII, que se ha de considerar como crítico para la posterior evolución de nuestro arte, y esto por cuanto se vislumbra el final de una época y el comienzo de otra. Paul Hazard habla de "la crisis de la con-

ciencia europea" (3). Aunque, para España, tal vez sea una licencia atrevida. Por entonces hay una serie de pintores que conocen las maneras de Murillo y las muestran a artistas posteriores, incluso algunos sobreviven al siglo. Entre ellos Francisco de Meneses Osorio, Esteban Márquez de Velasco y Juan Simón Gutiérrez. Guerrero Lovillo fundamenta esta continuidad en el afán por la resurrección de una época pasada. Este autor piensa que el artista independiente que pretende aprender del pasado, buscando una superación de su propio sentir, esta ausente de este panorama (4).

De esa generación inmediatamente posterior a Murillo, vamos a estudiar una figura interesante, Juan Simón Gutiérrez.

LA VIDA

** Rasgos biográficos.*

Nació en Medina Sidonia hacia 1643. Hijo de Juan Simón Gutiérrez y de María de la Paz (5). Es muy probable que, antes de la década de los sesenta, se instalara en Sevilla proveniente de su ciudad natal, con la idea de llevar a cabo su aprendizaje. No es descartable que lo hiciera con el mismo Murillo. Así lo considera Ceán Bermúdez (6). De cualquier modo, ya en 1664 es pintor en activo, ya que desde esta fecha hasta 1672 se le señala como participante en la Academia sevillana (7).

El 7 de julio de 1667 se casa con Antonia María Navarro de Córdoba, en la iglesia de San Pedro (8). No sabemos si desde este momento o años antes, se instala en la plaza del Buen Suceso. Teniendo en cuenta la proximidad del taller de un afamado académico, Matías de Godoy y Carvajal, podríamos pensar que se alojó en dicha calle para

seguir sus lecciones, siendo tal vez el murillesco que le infundió sus conocimientos (9).

De este matrimonio, tiene ocho hijos: Juan Urbano (bautizado en la misma parroquia el 1 de junio de 1668), Diego Antonio (23-I-1670), Antonia Bernarda (2-VI-1672), María Francisca (30-IX-1676), Jerónima Dionisia (9-X-1681), Salvador José (5-XII-1683), Luis José Matías (5-III-1685) y Salvador Francisco Nicolás, también bautizado en San Pedro (3-XI-1688) (10). De ellos a comienzo de la siguiente centuria, sólo viven cuatro. Sabemos por el testamento, fechado el 2 de junio de 1709, que éstos son: fray Diego, fray Salvador, ambos de la orden de predicadores, fray Antonio de Sevilla, religioso capuchino, y María Francisca, doncella mayor de 25 años (11). En 1704 a ésta se la pretendió hacer ingresar en el convento de San Clemente; para ello se escribió la dote, valorada en 1250 ducados de vellón, incluídas las propinas. (12).

Con fray Diego se gastó, a la hora de su ingreso, hasta 600 ducados; con fray Salvador se alcanzaron los 50 pesos; y con fray Antonio cien ducados. En cambio, a María Francisca se le deben 130 escudos de plata "en que están ynclusos sient ducados que a la susodicha se dieron de limosna para ayuda a su estado, y lo demás resulta de efecto suyo ganado y adquirido con su desvelo, apuntadas, y a sido presiso balerme dello para alivio de algunos ahogos..." (13).

La vida de nuestro pintor es dura. A pesar del reconocimiento de su obra por los propios contemporáneos (14), no hay reflejo crematístico suficiente para asegurarle una posición holgada. De ahí que en 1714, en un censo que realiza el cabildo municipal se le contabilice como uno más de los muchos pobres de la ciudad (15).

De todas formas la pobreza es sintomática de esta época. Es extensiva a gran parte de la población sevillana, y ello debido a un serie de desafortunados acontecimientos de las décadas del cambio de siglo. En las que cierran el XVII destacan las epidemias y sus frustantes incidencias, así como la recesión del comercio trasatlántico. En las que inician la siguiente centuria, entre otros, la ruinoso guerra de Sucesión, que dividió al país en dos bandos enfrentados, y, de nuevo el morbo, pues en 1709, cuando aún quedaban cuatro años para la conclusión de la guerra, una epidemia de peste sumió a la ciudad aún más en la miseria. Pero el mazazo más duro vino por el corte del principal recurso económico de la ciudad: el comercio con las Indias, puesto que el paso de la cabecera de los negocios americanos pasó a Cádiz, con el traslado de la Casa de la Contratación en el año 17.

No obstante, el artista que estudiamos parece que pudo subvenir a sus necesidades con dignidad (16). Incluso, como hemos apuntado, se permitió dotar a sus hijos para sendos ingresos en órdenes religiosas. Ante la inseguridad de los tiempos que corren, la única forma de asegurarles el porvenir, es la de dejarlos al recaudo de la iglesia, una institución de probada solidez.

En 1709, el año de la peste, marido y mujer, creyendo oportuno dejar estas cuestiones bien puntualizadas, exponen sus últimas voluntades en un testamento (17). Y así lo comentan: "... conviene haser testamento en tiempo de salud, porque con la enfermedad de hordinario se be la priuación de sentido, confusión y penas, que ocasionan distrasiones de lo principal, y faltar a la entera claridad para el asierto en cossa que a de permanecer por última boluntad, en cuyos yerros no ay disculpa..." (18).

Tras este acta, en 1718, el pintor firma otra, en esta ocasión dando poder a su hijo Juan para que ejecute sus últimos deseos una vez fallecido (19). El día 12 de octubre, cuando se cumplimenta este instrumento, nuestro artista ve próxima su hora: está en cama, aquejado de una enfermedad que incluso le impide moverse. Y, en efecto, pocos días después, el día 16 de octubre, tiene lugar la defunción. La de su mujer había sido el 21 de diciembre de 1714 (20).

• *El hogar.*

Los bienes que quedaron de Juan Simón fueron inventariados el 5 de noviembre de 1718 (21). Merced a este interesante documento podemos conocer el mobiliario de la casas del Buen Suceso, donde se alojaba, así como el ajuar.

En primer lugar, el vestuario es muy modesto: aparte de las tres mudas de ropa blanca, tenía unos calzones de esparragón, una chupa de pelo de camello, una casaca de paño fino, una capa de bayeta, unas medias negras, dos corbatas y dos sombreros usados, además de espada y daga.

Más precaria, si cabe, era la ropa de casa, pues prácticamente se reducía a la propia del lecho, que eran tres colchones, una colcha de la Mancha, otra de damasco carmesí, cuatro sábanas y dos almohadas. Aparte, para el servicio del resto de la casa había tres toallas usadas, dos tablas de manteles y seis servilletas.

En cuanto al mobiliario, éste era muy reducido. En el inventario aparece sin orden alguno, desconociéndose lo que corresponde a cada habitación, no obstante apoyándonos en el estudio que hizo el profesor Angulo del inventario de Murillo, vamos a intentar establecer una somera distribución (22).

Además del taller, las piezas principales

de la casa eran el estrado, el comedor, el dormitorio y la cocina. El *estrado* era la habitación privada, el lugar de mayor intimidad de la casa, donde se pasaban los ratos de ocio. En él estaban colocadas dos tarimas de pino, con las que resguardaba la habitación, y, para combatir el frío del invierno, había una copa de granadillo, torneada, con sartenaja de cobre. Con una celosía en la ventana, y dos cancelos dispuestos como biombo, se mejoraban las condiciones de intimidad y recogimiento. Otros objetos de la estancia eran: un baúl viejo forrado de vaqueta, en el que se guardaba ropa; un par de bufetes pequeños, uno de ellos con gaveta que servía para el recado de escribir. Era la única sala que, parece, estaba decorada con cuadros: de sus paredes pendían tres molduras en blanco de más de una vara, y otra de juguetes, también en blanco, de más de tres cuartas de vara.

Como ya dijimos, esta habitación era la que el pintor frecuentaba para ocupar sus horas de asueto. Por eso mismo, en ella había *un arpa corriente*, lo que nos lleva a pensar que nuestro artista podría ser aficionado a la música.

Seis sillas francesas de vaqueta habían en el *comedor*, además de una mesa grande de castaño. Se inventarían otras dos sillas de vaqueta "a la moda", que serían del estrado. Completaban el mobiliario dos arcas grandes, una de cedro de Indias, y otra de Sevilla, y un escaparate de dos cuerpos, donde se guardaba la vajilla.

Entre el estrado y el estudio estaba la *cocina*, cuyo centro era el fogón. Para su servicio poseía un almirez de metal, cuatro peroles de azófar, dos calderas de cobre, una alquitara, un chocolatero, una olla de cobre, unas trébedes, cuatro candiles y un alcarra-cero de madera.

Es curioso observar que en el inventario no se incluye cama alguna, en cambio, sí la ropa de la misma. En el *dormitorio*, además, se disponían un escaparate de pie de escritorio, un escritorio de contador con su pie y dos taburetes.

LA OBRA

Juan Simón Gutiérrez fue un fiel seguidor de Murillo. Aunque no aprendiera directamente con él su oficio, sí tuvo la oportunidad de conocerle, y ello por dos vías. por un lado, merced a las enseñanzas impartidas en la Academia de la que fue miembro activo, precisamente siendo joven, con lo que afirmó sus conocimientos en un ambiente muy murillesco (23). Por otro lado, a través de las relaciones con los individuos de su propio gremio, en la hermandad de San Lucas, que estaba instalada en una capilla de la iglesia de San Andrés (24).

En definitiva, la trascendencia de la obra del gran maestro es fundamental para entender este arte. Aún en vida tuvo tal fama que le colocó a la cabeza de la escuela sevillana; además su prestigio franqueó el siglo, y en el XVIII fue mayor si cabe. La propia reina, Isabel de Farnesio, en 1729, adquirió una nutrida selección de sus obras. "Y así hoy día, fuera de España, se estima un cuadro de Murillo, más que uno de Ticiano, ni de Van Dick." (25).

A los pintores que le siguen no les queda más remedio, si quieren vender sus obras, que pintar al modo de Murillo. Por ello se justifica que, como "los descendientes venidos a menos", por necesidad, deban responder a una demanda de formas conocidas (26).

La pervivencia de círculos pictóricos

con una fuerte impronta murillesca, llegó hasta el primer cuarto del siglo XVIII. En este ambiente sólo subsistieron *decorosamente* los más destacados, en tanto que el resto pasó por momentos de penuria (27). Juan Simón Gutiérrez parece que gozó de cierta popularidad: su obrador era conocido, al menos, por los demás maestros. Su ascenso profesional le afirmó en este prestigio. En 1680 obtuvo el cargo de *alcalde almir* del arte de la pintura, encargado del examen de los aspirantes a la maestría (28). Su categoría le aseguró la posesión de un concurrido taller, del que conocemos varios participantes: en 1705 era su oficial Francisco Díaz (29); también lo son Tomás Martínez y, posiblemente, Jerónimo Delgado, quienes llegaron a ser maestros (30).

Pero veamos otra prueba de su reconocimiento, en un acontecimiento que nos cuenta un cronista de la ciudad: "viernes, veinte y nueve de octubre (de 1699), un hermoso quadro de Nuestra Señora San Benito y San Bernardo, que estaba sobre la puertta de los libratorios de el combentto de relixiosas de Santta María de las Dueñas, amaneció como en sombra, casi no conociéndose la pintura de el; el carpintero de el combentto quando vino a una obra que hauía en él, fue el primero que reparó..., le limpió con una todalla (*sic*), la qual salió negra. Fuese junttando gente, vino Justicia, y mandaron vaxar el quadro, y en el compás *Juan Simón, pinttor* en el Buen suseso, le lavó con agua del pozo y una toalla, la qual también salió negra, más no se determinó qué podía ser... a las dies estaba el quadro ttan limpio y ttan hermoso como siempre, llamaron a *Don Lucas de Valdés, el Pintor*, y dixo que era inmundicia podrida con jabón y agua fuerte, y ottros pinttores dijeron que era azufre" (31).

En este lance se cotizó la pericia de Juan Simón, por cuanto se le encargó a él la "restauración" del cuadro, y no a otros pintores más próximos al convento (no olvidemos que en la collación de San Juan de la Palma tenía asiento una importante comunidad de pintores). Pero, por encima de todos, destacó la figura de don Lucas de Valdés, uno de los pocos artífices al que le era otorgado el *Don*.

•El mercado.

Comenta el profesor Guerrero Lovillo que Sevilla se erigió en el siglo XVIII en el mejor mercado nacional de pintura (32). Tal vez sea una afirmación discutible. No obstante, no hay lugar a dudas de que era un gran centro de distribución de obras de arte. El lugar apropiado para la venta de estas obras era el mercado de la Feria, punto de cita de los llamados *pintores de feria*. Pero este mercado, en virtud del nivel de negocios, propició la pinturas de baja calidad. De la Feria salían lienzos para toda Andalucía y América. A su alrededor pululaban multitud de *chalanés, trajinantes o traficantes en pinturas* (33), que comerciaban con estas obras de arte.

Según Ceán, Juan Simón fue un apreciado *pintor de feria*, destacando por el volumen de negocios con el continente americano. Bien pronto comenzó a enviar importantes partidas de lienzos en esa dirección. Por ejemplo, en 1681 recibe de don Martín de la Mata 360 pesos de a ocho reales de plata, resto de los 454 pesos en que vendió 98 lienzos (34). Incluso, aún en 1710 continuaba pendiente de este mercado (35).

•El taller

A pesar de la escasez de obras conocidas, no cabe duda que Juan Simón fue un cons-

tante trabajador. No sólo fue incansable en su labor, sino que, además, contó con la adecuada colaboración. Sólo así se entiende que al fallecer dejase 97 bastidores, de ellos 80 de dos varas, además de tres caballetes (36).

Para el aprendizaje de estos ayudantes y discípulos, eran los "sesenta borronitos de estudio de academia", así como 53 borrones más (37).

El inventario de los bienes del maestro nos relaciona hasta 189 lienzos y 2 láminas, apilados en alguna de las dependencias del taller. Cabe la posibilidad de que gran parte de ellos fueran de su propia mano.

Afortunadamente, casi todos los cuadros son descritos y apreciados.

La iconografía de los mismos es diversa, primando la de carácter religioso. De motivos profanos son dos lienzos apaisados de *dos batallas* (2 varas y cuarta cada uno), otro más pequeño del mismo tema (38), 8 *países* (de 2 tercias), *una vieja y una moza* (3 cuartas), *un pastorcico*, un retrato de *Inocencio XI* (3 cuartas), y 3 lienzos de *la Historia de Constantino* (pequeños).

La iconografía sagrada la podemos describir en: Diversas devociones, sin especificar: Veinte lienzos de 2 varas y tercia cada uno, veinte de 2 varas, 19 de las mismas medidas, 9 de dos tercias y 4 pequeños.

Imágenes de la Virgen: 4 con el tema de *la Inmaculada*, una grande, una de 2 varas de alto, otra de medio cuerpo (2 tercias de vara), y una cabeza. De *la Virgen de Belén* se apuntan 5, a saber, dos de vara y tercia, copias de Cano, otra de vara y media, y "una ymagen de Belén con la cuna". Otras representaciones de la Madre de Dios son: *la Encarnación*, con tres cuadros, uno de 7 cuartas, otro de 2 tercias, y el tercero sin medidas; de *la Piedad* hay tres piezas, una de vara y media, otra de vara y la última sin

medidas; asimismo se señalan dos lienzos de la *Virgen del Rosario*, uno con la imagen de medio cuerpo, y el otro de vara y tercia; finalmente, se inventarían un cuadro de la *Soledad*, de 2 tercias, y 6 más de la *Vida de la Virgen*.

Imágenes de Jesucristo y su Familia: un cuadro de *La Virgen y San José*, 4 de *San José con el Niño*, de ellos uno representa al Niño de pie (vara y tercia), y otros dos dormido (vara y media); hay un ejemplar de la *Trinidad Divina y la Virgen María* (de tres cuartas); un *Nacimiento* de 3 cuartas; *Jesús y San Juan pastorcitos* aparecen en tres lienzos; *Cristo orando en el Huerto*, *Jesús Nazareno* (2 varas), 3 *cabezas de Cristo de pasión*, una *imagen de Dolores*, un *Ecce Homo* (3 cuartas) y un *Salvador Mundi* (de vara y tercia), completan la iconografía de Jesús.

Otras escenas bíblicas: *El castillo de Emaús* (vara y tercia), *El descanso de Egipto* (Dos cuadros, uno de vara y media y otro de media), y una *Susana* (de media vara).

Apóstoles, Santos, Mártires y otras figuras de la Biblia: un *Apostolado* de 7 cuartas, 8 *Apóstoles* de vara y tercia, un *San Pedro* de medio cuerpo y los *Evangelistas*, por un lado. De otro, 4 cuadros con las *cabezas de San Juan y San Pablo*, y otro dos de *San José* (uno de dos varas y otro de 3 cuartas). Entre los Santos de las órdenes religiosas, aparecen los siguientes: *San Bernardo* (2 varas), *San Antonio de Padua* (2 varas) *San Ignacio* (una cabeza de media vara), *San Juan de Dios* (de 2 tercias), *Santa Rosa* (2 tercias), *Santa Rosa de viterbo* (2 tercias), *San Francisco de Paula* (medio cuerpo), y, finalmente, una representación de *Nuestra Señora dando la correa a San Agustín*, de dos tercias de vara. De otros santos y figuras sagradas hay los siguientes cuadros:

San Fernando (apaisado, de 2 varas y media), *Santa Catalina Mártir* (tres cuadros, dos de tres cuartas y otro de 3 cuartas), las *once Vírgenes* (3 cuartas), la *Magdalena* (vara y media), la *Verónica* (dos de vara y tercia), *Santa Justa y Rufina* de medio tamaño, *San Isidro* (tres cuartas) y, *San Bernabé bautizando al eunuco*.

Señalemos que el cuadro de la Concepción grande aparece mencionado de la siguiente forma: "una Concepción Grande manchada". Esta calificación no hace pensar en un cuadro inacabado, en fase de ejecución: ¿sería su última obra? No obstante, dada la ambigüedad del termino, preferimos no insistir en ello.

Los precios de estas obras generalmente son bajos, pues la mitad de ellas no superan los cincuenta reales, y el resto, como mucho, llega a los cien reales. Sólo hay dos piezas que alcanzan un precio, tal vez, desmesurado: una Encarnación de siete cuartas, valorada en seiscientos reales, y una Concepción grande, en trescientos reales.

Si hay algo que llama la atención en el inventario reseñado, es la ausencia total de libros. Nuestro artista parece que no era muy aficionado a la lectura, de modo que la única forma que tenía para ampliar sus conocimientos del arte que practicaba, era a través del contacto con sus colegas, o bien por medio de estampas. De ésta se incluyen en el inventario cuatro libras, y doscientas unidades más.

Finalmente, en la relación se citan los útiles del taller, que son, aparte de algunos muebles (banca, bufete, y taburetes), los tres caballetes ya mencionados, cuatro losas de moler colores, veinte docenas de pinceles, doce piedras pómez, doce libras de aceite de linaza, un peso, y los colores. Los colores que hay en el estudio son: *ocre de Le-*

bermellón (dos libras, por 44 reales), azul Ultramar (una onza, por 120 reales).

Es notable que Juan Simón poseyera entre los colores dos que son especialmente caros, pues "éstos no se gastan comúnmente, sino en cosas de especial primor, y algunos lo piden aparte a los dueños..." (39). Estos son el carmín y el azul, muy caros y escasamente usados.

• *Las obras.*

De este pintor sólo se conocen dos obras firmadas de su mano. El lienzo de *La Virgen y el Niño con San Agustín, San Nicolás de Tolentino, Santa Mónica y Santa Rita de Casia* (3'17 x 2'80), del convento de la Santísima Trinidad de Carmona, que está fechado en 1698 (40), y el otro cuadro es un medio punto del museo de Bellas Artes de Sevilla, que representa a *Santo Domingo con la Virgen y Santas* (41) de 1710. Ambas obras nos hablan de un autor que supo captar muy fidedignamente las maneras de Murillo. "Imitó muy bien las tintas y hermosura del colorido de su maestro, logrando que se equivoquen las obras de ambos, pero sin la más exacta corrección de dibujo, como todos los de su escuela" (42).

Tanto el colorido como el modelado delatan su ascendencia murillesca, así como las conexiones con otros maestros contemporáneos como Márquez y Meneses.

El primer cuadro se muestra como una sacra presentación. No obstante, si nos atenemos a la cinta que la Virgen tiene en sus

manos, y al hecho de que la dejan en manos de San Agustín, nos preguntamos si no representa la ya citada obra *Nuestra Señora dando la correa a San Agustín*.

El otro, de colores más estridentes, y composición más abigarrada, se apoya en la Muerte de Santa Clara, de la Gemälde Galerie de Dresde, pintada por Murillo (nº 10 del catálogo de Angulo).

Posteriormente, basándose en la peculiaridad de los rostros de las figuras que aparecen en estos cuadros, el profesor Valdivieso hizo varias atribuciones: *La Sagrada Familia* de las Agustinas de Medina Sidonia y *La Sagrada Familia* de la colección Soler de Barcelona (43).

Pensamos que, guiados de estos mismos modelos, muy bien pudieran incluirse, en la nómina de las realizaciones de Juan Simón, una *Santa Justa* que se halla en County Museum de los Angeles (346 del catálogo de Angulo), que forma pareja con una *Santa Rufina* de la colección H. J. Brandt, en Caracas (347 del mismo catálogo). Ambas obras copian al detalle la Santa Justa y Santa Rufina que se encuentran en el Meadows Museum de Dallas (catálogo: 346 y 347 respectivamente).

Con los mismos rasgos faciales que el Niño del cuadro de Carmona, hay un *Buen Pastor* en la colección del Marqués de Casa Argudín, si bien éste es de traza más grosera (en el catálogo de Angulo tiene el número 202).

NOTAS

(1) *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1981, 3ª ed. pág. 151.

(2) Vid. VALDIVIESO, E. *Historia de la pintura sevillana*. Siglos XIII al XX, Sevilla, 1986, p. 199. El cambio que se da en el ter-

cer tercio del siglo, con el que se va hacia el montaje teatral, cobra mayor fuerza con el transcurso del tiempo. Es la misma trayectoria que se evidencia en la literatura contemporánea. El drama posbarroco carece de intensidad dramática y fundamenta su

- atractivo en la aparatosidad escenográfica, dirigida a atraer el interés de un público vulgar e inculto. Cfr. *Teatro español del siglo XVIII*, ed., de Jerry L. Johnson, Barcelona, 1972, pp. 21-22.
- (3) *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, París 1935. Hay edición en castellano.
- (4) J. GUERRERO LOVILLO: *La pintura sevillana en el siglo XVIII*, en "Archivo Hispalense", XXII, 1955, pp. 19. Cfr. también C. LOPEZ MARTINEZ: *La pintura sevillana en el siglo XVIII*, en "Bética", 1914, 16, s. p.
- (5) José GESTOSO (diccionario de artífices... II, pp. 47-48) da a conocer un asiento del padrón municipal de 1691, en que le señala como vecino de la collación de San Pedro, casado, de 48 años y natural de la citada villa.
En el Archivo de la parroquia de Santiago de Medina Sidona, no hay noticia de tal nacimiento; en cambio, sí la hay de los de tres niños, que responden al nombre de Juan, de padres desconocidos, y bautizados en julio de 1644 por el licenciado Simón Gutiérrez de la Fuente Cebada, y apadrinados por Diego de Cote (A.P.S.M.S., Lib. Baut., fols. 140, 141 y 142).
- (6) *Carta de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Sevilla, 1968, p. 109.
- (7) Vid. E. VALDIVIESO. *historia de la pintura sevilla...*, pp. 243-5. Ceán Bermúdez, en la obra anteriormente citada, incluye las actas de la Academia sevillana, en una de las cuales aparece Juan Simón (pág. 151). La importancia de esta institución en la pintura sevillana del último tercio del siglo XVII, no ha sido lo suficientemente estudiada. La relación entre los diversos artistas, animó a la difusión de las diversas mo-
- das y técnicas artísticas.
- (8) Vid. *GESTOSO. Op. cit.*, pp. 47-48. El 7 de julio de 1667 tuvo lugar el matrimonio. Ella es natural de Morón de la Frontera, e hija de Juan López de Córdoba y de María Navarro. Ella aportó una dote que fue valorada en unos doscientos ducados de vellón, y de la cual no se hizo escritura (citado en el testamento de 1709).
- (9) En un padrón municipal de 1665, aparece la siguiente anotación: "Mathias de Godoy y Carbaxal pintor, casado natural de burguillos de edad de treinta y ocho años" en la plaza de los Descalzos. (Archivo Histórico Provincial de Sevilla -A.H.P.S.-, Sec. 4ª *Escribanías de Cabildo*, (lib. 26) A veces, la relación de vecindad coincide con la de maestro y discípulo, por lo que pensamos que Matías de Godoy bien pudiera ser el maestro de Juan Simón. Al menos es compañero de academia. vid. *GESTOSO: Diccionario...* t. II.
- (10) Datos tomados de *GESTOSO: Dicc...*, pág. 47.
- (11) Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla -A.P.N.S.-, of. 8, 1709, fols. 566-567.
- (12) El 25 de noviembre de 1704 se firmó la dote de ingreso de María Francisca Gutiérrez, siendo fiadores Juan de Abadía, navegante y Juan de Fau, cónsul de Francia (A.P.N.S., of. 1, 1704, lib. II fol. 1253).
- (13) Noticias tomadas del testamento.
- (14) Cuando el 15 de mayo de 1704, Antonio de Velasco y Jurado, pintor, aprecia la colección pictórica de don Pedro Serrano de Castro, familiar de número del Santo Oficio, difunto, hace las siguientes tasaciones: "Un quadro de Salvador del mundo copia de Morillo y de mano de Juan Simón" así como una "hechura de Señor San Joseph copia de morillo de mano de Juan Simon".
- (15) A.H.P.S., sec. 5ª. libro 260. Padrón de

1714. Vecino de la calle de la Gorgoja. "Ju^o. Simón pintor pobre" en las mismas condiciones que su vecino y discípulo Tomás Martínez.
- (16) La pobreza de los pintores de la época que estudiamos era tal, que se llegó a incluir en la *Memoria de Alcabalas de los Gremios* la siguiente frase: "Señor = Obedecido a V. E. los e apuntado a todos, pero muchos de los referidos viben pidiendo limosna" Cit. de M^a del Carmen HEREDIA MORENO, en *Noticias sobre pintores sevillanos de comienzos del siglo XVIII*, incluido en el tomo I del "Homenaje al prof. dr. Hernández Díaz" (Sevilla, 1982), pág. 427. Cfr. GUERRERO LOVILLO: *La pintura...* En cambio, Juan Simón no llegó a esta situación. Prueba de ello es que, además de ello es que pudo costear la profesión de sus hijos. Además pagaba puntualmente la renta de la casa en que vivía, que era propiedad de doña María de Vega Vázquez de Coronado, Adelantada de Costa Rica: 630 reales anuales.
- (17) A.P.N.S., of. 8, 1709, fols. 566-7. Fechado el 2 de junio.
- (18) ídem.
- (19) A.P.N.S., of. 8, 1718, fol. 1094.
- (20) Etos datos están implícitos en el inventario de bienes.
- (21) A.P.N.S., of. 8, 1718, fols. 1315-1317.
- (22) Diego ANGULO IÑIGUEZ: *Murillo*, Madrid, 1981 t. I.
- (23) Vid. Antonio de la BANDA Y VARGAS: *La Academia de Murillo*, en "El Barroco en Andalucía", I, (Córdoba, 1983), pp. 217-220.
- (24) Cf. J. GUERRERO LOVILLO: *La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas*, en "Archivo Hispalense", XVI, 1952, pp. 123-133.
- (25) A. PALOMINO: T. III, pág. 1032, AN-GULO, pág. 215, t. I.
- (26) Julián GALLEGO: *El pintor de Artesano a Artista*, Granada, 1976, pág. 189.
- (27) VALDIVIESO: *Historia...* pág. 283.
- (28) En este año, junto con Pedro Díaz, examinan a Juan Fernández Galán y Diego de Trujillo, vecinos de Cádiz. *D.H.A.S.*, tomo X, pp. 92-93.
- (29) A.P.N.S., of. 1, 1705, fol. 584.
- (30) Ambos aparecen como vecinos de la calle Vinatería, próximos a la casa del maestro. A.H.P.S., sec. 5^a, leg. 260, padrón de 1705. Ceán Bermúdez, en su *Diccionario...*, hace a Tomás Martínez discípulo de Juan Simón.
- (31) ALDANA: *Memoria de Sevilla*, en A. H. P. S., sec. 11, t. III en fol. n^o 11.
- (32) *La pintura...* pág. 18.
- (33) María del Carmen MORENO (op. cit., pág. 426), hace una breve referencia a esta "especie de marchante o intermediario entre el pintor y el público, a través del cual es posible se efectuasen los encargos y ventas de obras de arte".
- (34) "Sepan quantos esta cartta vieren como yo Juan Simón Gutierrez, maestro del arte de la pintura, vezino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de el señor San Pedro; otorgo que doy cartta de pago a Don Martín de la matta, vezino de esta dicha ciudad, que aora bino en la presente flota de la provincia de nueva españa de las Indias, de contía de trecientos y sesenta pesos de a ocho reales de platta cada uno, que son los mismos que daron líquedos de los quatrocientos y cinquenta y quatro pesos que le entregó en virtud de mi poder en la ciudad de méxico Don Diego Gonçales de la herant, de lo procedido de nobenta y ocho lienços de pintura de diferentes tamaños y deboçiones; los quales dichos trescientos

y sesenta pesos confieso auer receuido del suodicho en la dicha moneda de reales de platta de conttado de que me doy por entregado... (10-XII-1681)" (A. P. N. S., of. VI, 1681, fol. 920).

(35) "... doy todo mi poder... a don Manuel Joseph de Herrera y por su falta o ausencia a Don Juan de Abadía, y por la de ambos al capitán don Lope Merchán, vezinos desta dicha ciudad y de partida para el reyno de tierra firme de las Yndias, en los pressentes galeones del cargo del señor general Conde de Casa alegre... (11-II-1706)" (A.P.N.S., of. V, 1706, fol. 423)

(36) Ref. cit.

(37) ídem.

(38) Estas "batallas" harían referencia a cuadros históricos.

(39) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, t. II, cap. IV, pág. 488. El carmín de Honduras sería el fino o de grana, el azul ultramar o de Santo Domingo es un "azul hermoso" (Palomino), el ocre es "color mineral de tierra amarilla" (Palomino), el albayalde es blanco, y el bermellón es encarnado. Vid. PALOMINO.

(40) Obra dada a conocer en el Catálogo *La época de Murillo. Antecedentes y Consecuentes de su Pintura*, de J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO, Sevilla, 1982, pág. 174-175. La profesora María Teresa DABRIO documentó otra obra de Juan Simón, si bien ésta por su endeble factura y por la ausencia de la firma sólo se puede atribuir. Es un "Bautismo de Cristo en el Jordán" (1 x 0'60 ms), y lo ejecutó en 1680 para la hermandad Sacramental de la iglesia de San Pedro, de la que era hermano (*Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro*, Sevilla, 1975, pp. 97-98).

siglo XVII, t. XV del "Ars Hispaniae", Madrid, 1971, pág. 366 y 368.

(42) J. A. CEAN BERMUDEZ: *diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...*, Madrid, 1800, t. II, pág. 250.

(43) VALDIVIESO: *Historia de la pintura...* pp. 243-5. Cita Valdivieso, además, la atribución hecha por Angulo de una *Asunción de la Virgen* (Wallace Collection).



Santa Justa. County Museum (Los Angeles).



Santa Rufina. Col. H. J. Brandt (Caracas).



Buen pastor. Col. Marqués de Casa Argudín (Madrid).

**LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA
DE LA ANTIGUA Y SIETE DOLORES,
ACTUAL DE MONSERRAT,
DEL EXCONVENTO DE SAN PABLO.
APROXIMACIONES SOBRE SU
CRONOLOGIA, AUTORIA Y PRIMEROS
PROTECTORES.**

Ana Mendióroz Lacambra

El objeto de este artículo no radica en la aportación de nuevos datos respecto del gran arquitecto Leonardo de Figueroa, ya que se cuenta con los suficientes para reconocerlo como el autor de las obras más genuinas y representativas del barroco sevillano. Es más, pienso que el hacer referencia a una documentación inédita hasta el momento, como es un testamento otorgado por el arquitecto en 1722 (1), o el que en 1733 realiza su segunda mujer, ya viuda, María Sebastiana de la Barreda (2) supone, meramente, un nueva anécdota que añadir a su historiografía.

No es mi intención desprestigiar estas aportaciones biográficas; antes bien, ofertarles el lugar que a mi juicio les corresponde. Por tanto, y sin más rémora, diré que es la obra de Leonardo de Figueroa, la pretensión primordial de este trabajo.

Sería inviable y pretencioso por mi parte, el abordar en pocas líneas toda su dilatada producción, por cierto tratada en multitud de ocasiones por estudiosos del arte, algunos de renombre como es el caso de D. Antonio Sancho Corbacho.

Es concretamente una de sus primeras obras "La Capilla de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores" del convento de San Pablo, sobre la cual versa este estudio.

Esta Capilla, es la que desde 1938 ocupa la cofradía de Monserrat (3), ubicada frente al muro de los pies de la Iglesia, es concebida a partir de una planta rectangular articulada en una nave cubierta con bóveda de cañón y lunetos. Su fachada de paramento avitolado con frontones rectos muy acusados, está recorrida por un gran moldurón de perfil casi cilíndrico que encuadra el vano central. Antonio Sancho Corbacho, la supuso dentro del círculo de Leonardo de Figueroa, no excluyendo la posibilidad de que

su hijo Matías participara también en su realización (4).

Esta previa atribución, no es en modo alguno gratuita, ya que a pesar de no contar con la documentación idónea sobre la cual poder sustentar su tesis, Antonio Sancho Corbacho, arguye a la filosofía del edificio, descubriendo prepotentes los invariantes leonardescos: monumentalidad, ladrillo formando paramentos avitolados, y un gran repertorio decorativo, que por vez primera se hace extensivo al interior de los edificios.

Pero una vez más, deberemos recurrir al aporte documental para ratificar teorías obtenidas de modo deductivo, basadas única y exclusivamente en la observación.

La base documental de la que en este caso dispongo, versa únicamente sobre tres testamentos, una obligación de obra y otra de deuda; de ahí que no cabe afrontar el estudio de esta capilla con un método descriptivo y una lineal secuencia cronológica sino mediante un procedimiento un tanto interpretativo y por supuesto, siguiendo un orden marcado de manera casual por los datos puntuales con los que cuento.

Así, y teniendo como base las mandas y cláusulas que forman la documentación antes referida, pretendo sin réplica alguna, atribuir la autoría de esta capilla: hermandad de Ntra. Señora de la Antigua y Siete Dolores, al arquitecto dieciochesco Leonardo de Figueroa y Reina; así como aproximarme en su cronología, dato este harto controvertido.

Muchas han sido las diatribas suscitadas al respecto, llegando a fecharla, por cierto sin demasiado acierto, en la segunda mitad del Siglo XVIII. Esta datación no es correcta, Será preciso retrotraer esta fecha unos años, pensemos por ahora en el comienzo del siglo.

Basándome en una cláusula del testamen-

su contenido.....

Ytb. Declaro que el dicho Mathias de figueroa mi hijo quien me tiene en sus casas y compañías me a estado y esta ayudando y socorriendo para mi manutenzion y tambien lo haze y executa el referido Ambrosio de figueroa también mi hixo Yendome a sus casas algunos días y semanas en que me a dado lo nesezario para mi manutenzion por lo qual en este particular si dijeren los devo alguna Cantidad de maravedies Quiero y es mi volunttat se este y pese por lo qual los susos dichos digeren sin que se les ponga sobre ello embargo ni Impedimiento alguno y se les pague a cada uno lo que dijeran porque assi es mi determinante volunttat.....

para pagar y Cumplir este mi testamento y todo lo en el Contenido deajo y nombro por mis Alvaceas testamentarias a el Rdo. Padre Fco. Juan Antonio del Rosario Dias del convento de Ntra. Señora del Carmen Cassa grande desta dicha Ciudad y a los Referidos Mathias de figueroa y Ambrosio de figueroa ambos mis hijos a quien les pido y Suplico hagan en bien que pudieren por mi Alma, sin que sobre ellos obligue a cossa alguna a los quales y a cada uno Insolidum les doy todo poder cumplido para que entren en mis bienes y vendan lo que vastaran en Almoneda publica y de su procedencia cumplan y paguen este mi testamento y Usen del dicho cargo el termino del derecho y mucho más.....

Y pagado y cumplido este mi testamento y todo lo en el contenido en el Remaniente que quedare de todos mis vienes muebles deudas derechos y acciones en todo ello deajo Instittuio y nombro por mis unicas y unicos y unibersales erederos a los dichos mis hixos lexitimos y del dicho mi marido referido Leonardo de figueroa para que assi fuere lo ayan y hereden para si por iguales parttes

con la Bendizion de Dios y la mia i rrevoco y anulo y doy por Ningunos y de ningun valor ni efectos todos i qualquier testamentos mandas cobdicolos poderes para testar y otras ultimas dispoziciones que yo antes aya hecho y otorgado para que no valgan... fecha la cartta en Sevilla estando en las cassas de la morada de la dicha Mathias de figueroa en las que rezide la otorgante en treze días de Abrill de mill y setezientos y treintta y tres años."

Ofc. 22 Lº 1733 Fol. 275 r- 276 v.

to otorgado el 8 de Julio de 1703 por D. Juan Martínez de Alceja, vecino de Sevilla en la parroquia de la Magdalena (5), me permito aseverar, sin duda alguna que en esta fecha tan temprana se tiene ya noticias de la obra; ya que este sevillano dona 400 ducados de vellón "para ayuda de la obra de dicha capilla", refiriéndose a la capilla de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores.

El siguiente aporte documental de que dispongo, deja constancia de que un 15 de Septiembre de 1704, apenas un año después, el Prior y religiosos del convento de San Pablo, declaran haber vendido a la Capilla y Hermandad de Ntra. Sra. de la Antigua y Siete Dolores, sita en el compás del convento, un sitio para incorporarlo a la dicha capilla "que ba a labrarse de nuebo", siendo condición que antes de comenzar el derribo de la "capilla vieja", se construyan las caballerizas del convento y sobre ellas las viviendas de los mozos de mulas (6).

Este nuevo dato, es de gran interés, ya que aparte de la información histórica concreta, aclara y puntualiza el primer dato ya citado referente a la cronología, al hacer hincapié en la necesidad de "derribar la vieja capilla" para hacer otra nueva más grande.

Esta aproximación cronológica, me hace pensar en la posibilidad de que los albores de dicha obra, se encuentren incluso en fecha bastante anterior a la ya referida de 1703. A penas si ha transcurrido un año de diferencia entre ambas, por lo que deduzco que ya en ese tiempo, la obra de la capilla se encontraba si no terminada, al menos muy adelantada en lo que a su ejecución se refiere. Después de esta fecha, y hasta 1710, no poseo dato alguno referido al tema. Es este un período en el que ignoro por completo la evolución de la obra.

Va a ser el documento referido a una

obligación de pago, el que precisamente va a desvelar la autoría de la capilla.

Recogido por el hermano escribano de la Hermandad de Ntra. Sñra. de la Antigua y Siete Dolores, Alonso Mercado Sande y Sola, alude al compromiso del Cabildo general que con fecha de 27 de Julio de 1710, se compromete a saldar la deuda contraída con Leonardo de Figueroa "Maestro que dirigio las obras de la capilla"

La obligación de deuda, asciende a 2000 reales de vellón, que se saldará hipotecando las fincas y rentas de un juro que la Hermandad tiene en el comercio de lanas, que se paga en Madrid; así como los reditos de un tributo de siete ducados que cada año paga la Hermandad de Ntra. Sñra. del Rosario, sita también en el Convento de San Pablo (7).

Es este un documento de gran riqueza, no sólo por el hecho de desvelar la autoría de la obra, sino también por hacer referencia a bienes de la Hermandad, así como por la última información referente esta, al testamento del Hermano Antonio de Arce, otorgado en Madrid, en el que se recogen las mandas sobre las obras de dicha capilla.

Llegado este momento puedo asegurar el haber conseguido parte de mi cometido al haber desvelado tanto la autoría de la obra, como su aproximación cronológica. No obstante, quedan por puntualizar algunos datos más.

Transcurren doce años sin ninguna noticia al respecto, rompiendo una vez más esa secuencia cronológica que tanto me gustaría aportar. No obstante, los datos referidos al año 1722, no están carentes de significado. Su interés radica en el contenido puramente ornamental de los mismos.

Una vez más es el Testamento de otro vecino el que servirá de referencia. Diego

José Portillo, vecino de Sevilla en la collación de Sta. María la Blanca, otorga su testamento en 26 de Septiembre de 1722 (8).

Por las mandas que lo conforman, he sabido que por estas fechas pagó a Leonardo de Figueroa, la cantidad de 900 reales de vellón correspondientes al valor del ladrillo avitolado que puso en la pared de la capilla de la Hermandad de Ntra. Sñra. de la Antigua y Siete Dolores.

Para ello, hipotecé una campanilla de plata, que dice donar a dicha hermandad con la condición de que no se cite su procedencia en documento alguno.

"Declaro que tengo en mi Poder la campanilla de platta de la cofradia de Ntra. Sñra. de la Antigua t siete dolores, en empeño de nuebezientos Reales de vellon que pague a Leonardo de Figueroa mtro. alarife desta ziudad y restto de valor del ladrillo avitolado que pusso en la pared de la capilla de dicha hermandad sobre la que se siguió pleito contra los efectos de la obra...".

El pago, sin ninguna duda, se efectuó con anterioridad al día cuatro de Diciembre, día este, en que Leonardo otorga su testamento. Mi deducción se basa en el propio testamento, al no existir en él cláusula alguna que verse sobre una posible deuda contraída.

La documentación que oferta este documento, va más allá, aludiendo primordialmente a aspectos relacionados con la ornamentación de la capilla, a los cuales he empezado a referirme.

Así y en otra cláusula del mismo, manda el citado vecino que

"Los doze floreros con mangos estofados y dorados que tengo mano de Camprobrin, se pongan en el quarttito nuebo que se labro en la capilla de Ntra.

Sñra. de la Antigua y siete dolores que esta en el compas del dicho combento de Señor San Pablo y assi mismo se pongan en dicha capilla en el sittio mas comodo, un lienzo del Señor San Pedro, pintura de Roma, que yo ttengo con molduras de juguettes por ser pintura de ttoda esttimazion y de mi devozion y otro lienzo que me dexo el contador D. Juan de los Reyes y Ribera..."

Finalmente, deja constancia de su donación a esta capilla de toda una serie de objetos valiosos.

"Una tarjetta de platta que sirbe para la pariguela de la Santtissima Imagen de la Antigua y siete Dolores en la Estuazion del jueves Santto, assi como dos ramos de platta con sus jarras de los mismo que pesan ochosientos pessos..."

Todas estas donaciones, no deberán salir jamas de este recinto. Así como tampoco, desvelar el origen de su donación.

Documento anecdótico, aunque no por ello anodino, me lleva a reflexionar sobre la gran devoción que debería suscitar esta imagen de Ntra. Sñra. de la Antigua y Siete Dolores entre los vecinos de Sevilla.

La proligalidad de regalos tan valiosos es algo representativo; por otra parte el seguimiento formal de las obras y ampliaciones que allí se van realizando "en el Quarttito nuebo que se labro", es un dato sintomático que sin duda habla del interés popular por esta capilla y sus involuciones en el tiempo.

Alcanzada esta fecha, años veinte, la obra como tal está concluída, resta ahora su exhorno.

Por el documento ya presentado se ha puesto de relieve parte de esta última labor; otra, está recogida en otro, correspondiente también el año 1723; por el cual tenemos

referencia de Juan Antonio Blanco y Angel de Bayas Gómez, maestros lapidarios que se obligan a ejecutar la enchapadura del presbiterio de la capilla (9). Realizado el contrato el 14 de Enero, se comprometen a concluir la obra a finales del mes de Agosto de ese mismo año.

"Se entiende, los quatro pilastrones y sus alrededores hasta el posttigo y lados del y de la escalera que esta formada de jaspe fino encarnado y los embutidos negros y la cornisa negra. Costteando el dicho jaspe con el derecho de D. Pedro Fernando marqués de Hoia presvitero cura de Sta. María la Blanca desta ciudad hermano de dicha capilla como albacea de Diego José Portillo difunto hermano que assi mismo fue della, quien dexo en su poder caudal para dicha obra, la dexo a su disposición en presio de zinco mill reales de vellon..."

Deduzco por el testamento de Leonardo de Figueroa, otorgado en este mismo año de 1723, que la posible deuda contraída por los hermanos de Ntra. Sñra. de la Antigua y Siete Dolores en la ampliación y reformas de su capilla, ha sido saldada por estas fechas. Leonardo, declara en este testamento que "No debo nada" omitiendo de la misma manera, deudas contraídas con él.

Este, es un dato a tener en cuenta sin pensamos en lo dilatado que resultaba el cobro de cualquier obra de estas fechas.

Bien porque las rentas de la Cofradía eran elevadas, o bien por lo acaudalado de sus hermanos, el caso es que los pagos se realizan sin mucha demora.

Tambien me ayuda a corroborar esta afirmación, el hecho de que encarguen la enchapadura del presbiterio, motivo de ornamentación supérfluo y costoso, que en este caso es sufragado totalmente por uno de los her-

manos de esta cofradía.

Desde aquel primer documento relativo al año 1703, hasta este último correspondientes a 1723 han transcurrido 20 años de donaciones a la capilla; aunque sólo conocamos algunas de ellas, no deberemos descartar la posibilidad de atribuirles los nombres y apellidos más variados. No solamente economías prepotentes, como los casos expuestos sino también gente del pueblo que con sencillez se acercarían a ofrecer lo poco de que dispondrían a esa Virgen de la Antigua y Siete Dolores.

Establezco aquí el fin de mi exposición una vez conseguida la meta propuesta: desvelar la autoría de esta capilla y acercarme a su cronología. El resto, son meras suposiciones que me he permitido.

(1) Testamento de Leonardo de Figueroa inédito. Ver Apén. Doc. Pag. I. Se tenía referencia, sólo del otorgado por el maestro en 1723, pero no de este que ahora presentamos referido a 1722.

Antonio Sancho Corbacho, en su libro "Arquitectura Barroca Sevillana del S. XVIII, en la página 48, hace referencia al testamento de 1723. Este de 1722, encontrado en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, no difiere sustancialmente del anterior, acaso es menos descriptivo en lo que a las mandas se refiere.

A.P.N.S. Ofc. 20 1722 Fol. 1164 r-v.

(2) Testamento de Dña. M^a Sebastiana de la Barrera, viuda de Leonardo de Figueroa. Inédito. Ver Apéndice Documental Pág. 2.

(3) SANCHE CORBACHO, Antonio. "Arquitectura Barroca Sevillana S. XVIII" Madrid 1952. Pág. 63

(4) Op. Cit. Pág. 63.

- (5)
 (6) A.P.N.S. Ofc. 13 Lº 1704 Fol. 1086 r-v.
 (7) A.P.N.S. Ofc. 13 Lº 1710 Fol. 649-650 v.
 (8) A.P.N.S. Ofc. 6 Lº 1722 Fol. 610 r- 613 v.
 (9) A.P.N.S. Ofc. 13 Lº 1723 Fol. 15 r-v.

APENDICE DOCUMENTAL
 DOCUMENTO I
 1722-XII-4

Testamento de Leonardo de Figueroa,
 maestro arquitecto, vecino de Sevilla. (26)

"En el Nombre de Dios nuestro señor todo poderoso Amen Sepan quantos esta Carta ven como yo Leonardo de figueroa maestro Arquitecto natural de la villa de Utiel ovispado de cuenca hixo lexitimo de Mathias de figueroa y dña. María Gabriela de la encarnazion difuntos vezinos desta Ciudad de Sevilla en la parroquia de San Marcos estando enfermo en mi acuerdo entero juicio memoria y entendimiento natural que su Magestad fue servido darme... (fórmulas)... otorgo que haga mi testamento en la forma siguiente.

Lo primero ofresco y encomiendo mi Alma a Dios nuestro señor que la hizo y Redimis con el prezio ynfinito de su sangre suplico la perdone y lleve al eterno descanso de su gloria para donde fue criada pongo por mi Ynterzesora y abogada a la Virxen santa Maria su Vendita madre nuestra señora Conzevida sin mancha de pecado orixinal desde el primero Instantte de su ser para que le alcance de su magesttad y quando fuere servido de llevarme desta vida mando que mi Cuerpo sea sepulttado en la parroquia de mi domicilio y aquel dia si fuera hora el

siguiente se diga por mi alma una miza de Requien Cantada segun es costumbre a la forma de mi enttiero dexo al parecer en mis alvazeas.....

Ytb. Mando se digan por mi alma las de mis difuntos y perzonas de mi obligazion dozientas mizas Rezadas la quarta parte en mi parroquia y las demas donde fuere voluntad de mis alvazeas con la limosna ordinaria.....

Ytb. mando a las cofradias del santtissimo Sacramento y Animas de mi parroquia doze reales de vellon por mittad y a las mandas forzosas lo acostumbrado.....

Ytb. declaro abra quarenta y seis años poco mas o menos contraxe matrimonio Segun orden de la Santta Madre Iglecia con Sña. Isavel Maria Quinttero natural de la villa de San Juan del Puerto hixa... (no aparece nada escrito), y al tiempo del dicho matrimonio la suso dicha traxo dote ni io tenia capital y del dicho matrimonio tubimos por nuestros hixos lexitimos a Joseph de figueroa, josepha de figueroa y Maria de figueroa anvas relixiosas en el convento de Madre de Dios de la Ciudad de carmona y a Phelipa de figueroa muxer de fernando de la Roza y al tiempo de la muerte de la dicha mi muxer que fue el año de mill Seisientos y ochenta y ocho tendria de Caudal acostta deferencia hasta un mill reales de vellony despues enttraron las dichas mis hixas en relixión y me tuvo de costa de mi Caudal en los gastos que hize y sus dotes hasta dozientos ducados de vellon poco mas o menos y despues el dicho Joseph de figueroa puesto en estado con Dña. María de Castro de Cuió matrimonio quedaron por sus hixos Leonardo de figueroa Magdalena de figueroa y geronimo de figueroa menores y en el enttiero del dicho mi hixo gaste hasta trezientos reales poco mas o menos declaro asi pa-

ra que consta.....

Ytb. declaro que al tiempo de que Cazo la dicha Phelipa de figuroa mi hixa le di en dote de mi Caudal hasta un mill y trezientos reales de vellon en los vienes que declara una memoria que esta en mi poder declarolo para que consta.....

Ytb. declaro paze a segund nupcias con doña María Sevastiana Barreda mi muxer la qual al tiempo de nuestro matrimonio o traxo dote alguna ni yo tenia Capital y del dicho matrimonio tenemos por nuestros hijos lexítimos a Leonarda de figuroa muxer de Blaz Gonzalez = Mathias de figuroa = Fco. de figuroa y Ambrosio de figuroa y al tiempo que caza a la dicha mi hixa le di an dote en los vienes que contiene una memoria que esta en mi poder quatrocientos reales de vellon e lo que la memoria dixera = Y al dicho Mathias de figuroa le he dado por cuenta de su lexítima nobecientos y setenta reales de vellon = Y al dicho Ambrosio de figuroa le he dado tresientos y setenta reales de vellón declaro para que conste.....

Y para pagar y Cumplir este testamento y lo en el contenido nombro por mis alvaceas testamentarias a Fco. Juan Agustin Barreda del orden terzero de ntro. señor San Fco y a la dicha Dña. María Sevastiana Barreda mi muxer a los quales y a cada uno Inzolidum doy poder el que de derecho se Requiere para que entren en mis vienes y los vendan en publico Remate fuera del Y de su precio Cumplan este testamento y uzen del dicho cargo el termino del derecho y mucho mas si fuera menester.....

Y cumplido y pagado este testamento y lo en el contenido en el Remaniente que quedare de todos mis vienes muebles Raizes remanientes deudas derechos y acciones y otras que me pertenescan hasta el dia de mi falle-

zimientto Ynstituio y nombro por mis universales herederos a los dichos Josepha de figuroa = Y Maria de figuroa Relixiosas en el convento e Madre de Dios de Carmona y a Phelipa de figuroa muxer de fernando de la rroza mis nietos hixos de dicho Joseph de figuroa y del dicho su padre y a los dichos Leonarda de figuroa muxer de Blaz Gonzalez y Mathias de figuroa fco de figuroa y Ambrosio de figuroa mis hixos y de mi segunda muxer para que todo lo aian y hereden con la vendizion de Dios y mia traiendo cada una partizipazion que asi ubiere Quedado de mis vienes.....

Y Revedo anulo y doy por ningun y de ningun valor ni efecto otros testamentos Cobdicios poderes para testar y otras Valga y solo se guarde este testamento en que declaro se cumple mi última voluntad en testimonio el qual otorga ante el presente scrivano publico testigos desta carta fecha en Sevilla en quatro dias del mes de diziembre de mill setezientos y veinte y dos el otorgante que yo el dicho scrivano publico doy fee que conosco no firmo no porque no save la gravedad de Su enfermedad no le dio lugar firmo a su Ruego un testtigo Justino Bexarano, Juan de Arza y Luis Ortiz vezinos scrivanos de Sevilla".

Ofc. 20 L^o 1722 Fol. 1164 r-v.

DOCUMENTO 2
1733-IV-13

María de la Barreda, viuda de Leonardo de Figueroa, maestro arquitecto, vecina de Sevilla, otorga Testamento.

"En el Nombre de Dios Amen Sepasse

como yo Dña. María de la Barrera viuda de Leonardo de figueroa vezino desta Ciudad de Sevilla en la Collazion de San Vizente natural de la de Carmona hixa legitima de Juan de la Barrera y Dña. Juana Baptista mis padres difuntos naturales que fueron desta Ciudad estando buena y con salud de que doy infinitas gracias a Dios por ello y en todo mi acuerdo juicio y entendimiento natural Cumplida y buena memoria la que Dios nuestro señor a sido servido de darme y creiendo como firmemente Creo... (fórmulas)... otorgo mi testamento en la forma y manera siguiente.

Lo primero ofresco y encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor que la hizo crio y Redimio con el presio infinito de su preciosa Sangre a quien Umildemente le suplico la perdone y llene del eterno descanso de su gloria que es el fin para que fue criada y quando su divina magestad fuera servido llevarme desta presente vida mi cuerpo sea sepultado en la dicha iglesia de Señor San Vicente mi Parroquia y aquel dia siendo ora y sino al Siguiente se me diga la Misa de Requien cantada que es costumbre y la forma y disposizion de mi entierro dejo del parecer y boluntad de mil Alvaceas
Ytb. mando se digan por mi alma e intencion cien misas rezadas quarta parte en dicha mi parroquia por las que le pertenezen y las demas se digan en el convento de Ntra. Sñra. del Carmen de observancia Casa grande desta dicha ciudad y su limosna de todas a dos reales de vellon.....
Ytb. mando a las mandas forzosas y acostumbradas y Santo Sepulcro de Jerusalem a cada medio real de vellon de limosna para una vez.....
Ytb. declaro estube casada con el dicho mi marido de cuio matrimonio me quedaron por mis hijos lexitimos a Mathias de figue-

roa Dña. Leonarda de figueroa muger de Blas Gonzales fco. de figueroa y Ambrosio de figueroa todos casados vezinos de esta dicha ciudad los quales como herederos del dicho Leonardo de figueroa ubo prevenzion y Ymbentario de bienes de los que quedaron en autos que pasaron ante Andres Mariscal de Provincia de la real audiencia desta dicha ciudad y aviendo precedido a apreciar y todas las dilixencias con Solemnidad se hizieron las partiziones y entre los quatro dichos mis hijos la qual executo D. Joseph de Moya Contador a quien toco lo que asi les toco de su lexitima Paterna se les hixo entrego de todo ello como consta de Cartas de pago que otorgamos a que me Remito y assí lo declaro para que conste.

Ytb. Declaro me toco y pertencio por mi hijuela de Partizion Diez y nuebe mill Seis-sientos y nobenta y un Reales de vellon assi en diferentes Vienes como en unas Casas en esta dicha Ciudad calle ancha del Señor S. Vizente en las que al presente rezido con el dicho Mathias de figueroa mi hijo las cuales vendi al suso dicho para la Satisfaccion de diferentes cossas y devido que yo la devia de que se otorgo scriptura de venta ante el pressente Escrivano publico y de los vienes que me tocaron tambien e ido Bendiendo algunos de ellos para su vigencia de forma que los que oy me an quedado son de poco valor no podran equivaler para los gastos de mi funeral entierro y misas del dicho Mathias de figueroa mi hijo asi de la cassa y vienes y otras cosas le tengo otorgado a escriptura que ba zitada y carta de Pago de los vienes ante Nicolas Muñoz Naranjo Escrivano publico del numero de esta dicha Ciudad Declara para que conste y en caso necesario para la mayor seguridad y firmeza de todo ello lo juro a Dios y a una cruss Segun y forma de derecho ser Sierto