



I Congreso Internacional Andalucía Barroca



Congreso Internacional Andalucía Barroca
I. Arte, Arquitectura y Urbanismo
Actas

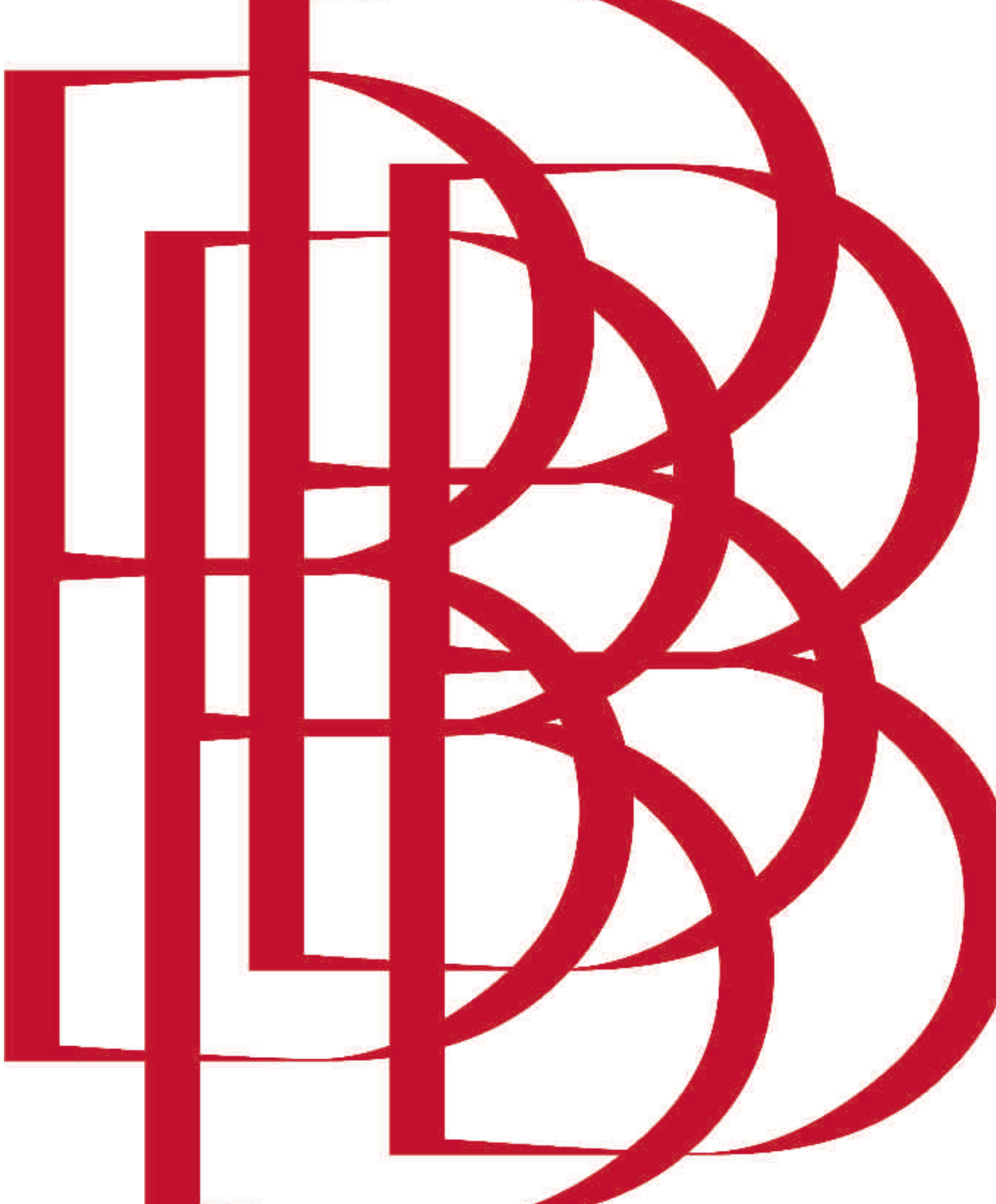


Imagen de portada:
Retablo mayor (detalle). Iglesia de Nuestra Señora del Carmen,
Antequera (Málaga).

Congreso Internacional **Andalucía Barroca**

I. Arte, Arquitectura y Urbanismo

Actas

Congreso Internacional **Andalucía Barroca**

I. **Arte, Arquitectura y Urbanismo**

Actas

Iglesia de San Juan de Dios de Antequera | 17-21 de septiembre 2007



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA



Presidencia de Honor

SS.MM. Los Reyes de España
Don Juan Carlos I y Doña Sofía

Manuel Chaves González

Presidente de la Junta de Andalucía

Rosario Torres Ruiz

Consejera de Cultura

Lidia Sánchez Milán

Secretaría General de Políticas Culturales

Guadalupe Ruiz Herrador

Directora General de Bienes Culturales

ANDALUCÍA BARROCA

DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES

Jefe del Servicio de Investigación y Difusión del
Patrimonio Histórico

Arturo Pérez Plaza

Jefe del Departamento de Difusión

Antonio Pérez Paz

Coordinación de Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes

María Luisa Cano Navas

Asesores de Difusión

Juan Cañavate Toribio

Pedro Jaime Moreno de Soto

Natividad Rodríguez García

Ana Patricia Romero Rodríguez

Rafael Villafranca Jiménez

**EMPRESA PÚBLICA DE GESTIÓN DE
PROGRAMAS CULTURALES**

Director Gerente

Francisco Fernández Cervantes

Directora de la Unidad de Programas de Colaboración

Isabel Albert Guerola

Técnico para Andalucía Barroca

Beatriz Gutiérrez Roldán

COMITÉ CIENTÍFICO

Coordinador

Alfredo J. Morales

Comisarios

Rosario Camacho Martínez

Reyes Escalera Pérez

Ignacio Henáres Cuéllar

Rafael López Guzmán

Luis Martínez Montiel

Fernando Pérez Mulet

Alfonso Pleguezuelo Hernández

Juan Luis Ravé Prieto

Pedro J. Respaldiza Lama

José Luis Romero Torres

Rafael Sánchez-Lafuente Gémar

Antonio Torrejón Díaz

Enrique Valdivieso González

Secretario del Congreso Internacional

Luis R. Méndez Rodríguez

CONGRESO INTERNACIONAL

Coordinación científica
Alfredo J. Morales

Secretaría científica
Luis R. Méndez Rodríguez

Secretaría técnica
Natividad Rodríguez García

Coordinación Andalucía Barroca 2007
José Luis Romero Torres

Presidencia de secciones
León Carlos Álvarez Santaló
José Lara Garrido
José Antonio Pérez Tapias
Alberto Villar Movellán

Relator de secciones
Cristóbal Belda Navarro
Gaspar Garrote Bernal
Carlos Alberto González Sánchez
Pablo Pérez Espigares

Organización
Luz Pérez Iriarte
Salomé Rodrigo Vila

Coordinación técnica
María Luisa Cano Navas
David Chillón Raposo
Daniel Expósito Sánchez
Alba García Arana
Yolanda Guash Marí
Soledad Jiménez Barrera
Pedro Luengo Gutiérrez
Pedro Manuel Martínez Lara
Ana Patricia Romero Rodríguez
Carmen Sánchez Varo
Rosario Vega Reyes
Rafael Villafranca Jiménez

Asistencia técnica
Carpetas Abadía
Chapitel Conservación y Restauración S. L.
Viajes El Corte Inglés

Visitas guiadas a Écija y Priego de Córdoba
Rosario Vega Reyes
Sarai Herrera Pérez

ACTAS

Coordinación científica
Alfredo J. Morales

Secretario
Luis R. Méndez Rodríguez

Coordinación técnica y fotográfica
Pedro Jaime Moreno de Soto

Coordinación Andalucía Barroca 2007
José Luis Romero Torres

Textos
Rosario Anguita Herrador
Antonio Bonet Correa
Francisco J. Cornejo Vega
María Teresa Dabrio González
Félix Díaz Moreno
Teodoro Falcón Márquez
Pedro Galera Andreu
Silvia García Alcázar
Francisco González Luque
Karin Hellwig
Ángel Justo Esteban
Duncan Th. Kinkead
Juan Alejandro Lorenzo Lima
Lina Malo Lara
Fernando Marías
Gonzalo J. Martínez del Valle
Antonio Martínez Ripoll
Alfredo J. Morales
Luis R. Méndez Rodríguez
Benito Navarrete Prieto
Carlos Francisco Nogales Márquez
José María Palencia Cerezo
María Isabel Pérez Ruff
Germán Ramallo Asensio
Eva María Ramos Frenedo
María Ángeles Raya Raya
Álvaro Recio Mir
Jesús Rivas Carmona
José Luis Romero Torres
Domingo Sánchez-Mesa Martín
Antonio Joaquín Santos Márquez
Anna Isabel Serra Masdeu
José Ramón Soraluze Blond
Pavel Štěpánek
Alberto Villar Movellán

Diseño General
Carmen Jiménez

Fotografías
Javier Andrada; Arenas Fotografía; Fernando Cova;
Carlos Choin; Pablo F. Díaz-Fierros Fotógrafo; Pedro
Feria; Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de
Cádiz; José Luis Gutiérrez; Juan A. Lorenzo; José
Carlos Madero; Pedro Jaime Moreno de Soto; José
Carlos Nievas; Fernando Marías; Pedro M. Martínez
Lara; Museo del Prado; Heraclio R. Oliver; Oronoz
Fotógrafos; Patrimonio Nacional; Eduardo Pérez
Cáceres; José Luis Romero Torres; Alberto Villar
Movellán

Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordinación editorial
Domingo Rodríguez Ortega

Maquetación y fotomecánica
Carmen Jiménez, Grafo, S.A.

Impresión
Grafo, S.A.

Encuadernación
Grafo, S.A.

ISBN Obra completa: 978-84-8266-836-9 (O.C.)
ISBN Tomo I: 978-84-8266-837-6 (T.I.)
Depósito legal: BI-909-09

© de los textos: sus autores
© de las fotografías: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura



La presente obra ha sido impresa en papel certificado
que promueve la Gestión Forestal Sostenible.

El Congreso Internacional Andalucía Barroca se celebró siendo Jesús Romero Benítez Director General de Bienes Culturales

Colaboran





ANDALUCIA BARROCA



Hace un par de meses presentamos en Sevilla el Proyecto **Andalucía Barroca 2007** y la serie de exposiciones, conferencias, publicaciones y obras de rehabilitación que han sido programadas en diversas ciudades de nuestra Comunidad. Califiqué entonces esta iniciativa como la más importante propuesta cultural de la presente legislatura, a tenor de la difusión que habría de tener y de la cantidad y calidad de las actividades previstas.

Especial interés habíamos prestado desde el principio a la celebración de un Congreso Internacional en el que estudiosos y expertos plantearan una revisión del Barroco como concepto artístico e histórico y como elemento que tanto ha influido en la conformación de la identidad andaluza. Nuestras expectativas se ven cumplidas plenamente al ver hoy aquí reunidos. Durante los próximos días y gracias a la presencia de especialistas de gran prestigio, Antequera se va a convertir en *alma mater* y en foro del máximo nivel académico e intelectual. Aprovecho, pues, este acto inaugural para agradecer la labor llevada a cabo por el señor Coordinador General, por los Presidentes y Relatores de las diferentes áreas temáticas y por el trabajo que han desarrollado los miembros de las Secretarías Científica y Técnica del Congreso. Debemos felicitarnos, asimismo, por haber conseguido una nutrida y cualificada representación de conferenciantes, ponentes y comunicantes, lo que garantiza el éxito y el interés de las distintas sesiones de trabajo. Entre ellos hay personas que nos visitan por primera vez y otras que, aunque ya nos conocían, han venido expresamente a participar en este evento. Al expresarles mi más cordial bienvenida a Andalucía, deseo que todos se sientan como en su propia casa y experimenten la hospitalidad y el espíritu de convivencia y apertura que es connatural a nuestra tierra y, en particular, a esta ciudad de Antequera.

Añadiré, señoras y señores, que la celebración de este Congreso era una necesidad hace tiempo sentida, ya que nos enfrentamos a un estilo con detractores y defensores acérrimos, que han utilizado en su favor argumentos y opiniones expresadas con inusitada rotundidad. Benedetto Croce, por ejemplo, lo consideró un arte «falto de sustancia, frío y vacío a pesar de las apariencias que lo envuelven», mientras George Kubler, por su parte, lo ha catalogado como «el más rico festín que la historia del arte haya presenciado jamás». Al margen de pareceres y opiniones, que tienen mucho que ver con los gustos de cada época, creo que existen dos razones de peso que nos invitan a repensar, con mesura y detenimiento, cuestión tan arduamente debatida. En primer lugar, porque conviene revisar a fondo el significado y la valoración del Barroco, cuya interpretación ha estado demasiado vinculada a conceptos como el de Contrarreforma, ya superado y en desuso y, a su vez, excesivamente ligado al ámbito de lo religioso y a la estética tridentina. Y segundo, porque como fenómeno cultural de gran amplitud y complejidad, había que ensanchar la perspectiva de análisis y sin olvidar el predominio de lo artístico –explicable sin duda por la gigantesca dimensión de sus creadores–, introducir aspectos como el urbanismo, la demografía, la ciencia, el pensamiento o la realidad económica y social, que nos proporcionarán una visión más completa e integradora de una época que marcó buena parte de la historia europea. Estas y otras líneas de investigación van a centrar, con toda seguridad, los debates y trabajos congresuales y, en este sentido, puedo decirles que vuestra aportación es de capital importancia para una sociedad tan identificada como la andaluza con las tradiciones, formas y contenidos del Barroco.

La Andalucía barroca se hace especialmente ostensible y evidente en Antequera, una ciudad donde se cruzan caminos y territorios y donde es fácil entender el hervidero de ingenio y creatividad que, durante varias generaciones, vivieron y experimentaron otras muchas localidades andaluzas. Estamos entre Granada y Sevilla, principales núcleos de producción artística, cerca de Córdoba y de Málaga, de Priego, Montilla, Lucena, Écija, Osuna y Marchena. Y elevando la vista, desde aquí podemos mirar más lejos y comprobar lo que sucedía, con parecida intensidad, en los talleres de Jerez y Sanlúcar de Barrameda, de Martos o Baños de la Encina, de Guadix y Vélez Blanco, de Moguer y La Palma del Condado. Aquí y allá nos encontramos a los pesos pesados del arte y de la literatura barroca andaluza; a Alonso Cano, a Velázquez y a Murillo, al Valdés Leal de las «Postrimerías» y a los bodegones de Sánchez Cotán; al jiennense Martínez Montañés, al cordobés Juan de Mesa, al malagueño de adopción Pedro de Mena, al granadino José de Mora; a los creadores de la novela picaresca, al autor de la «Epístola moral a Fabio» y al insigne don Luis de Góngora. Sin olvidar que, tras la estela de estos y otros genios, surgió una nómina casi inacabable de aventajados alumnos, protagonistas de aquel meritorio impulso de origen andaluz que trasplantó el Barroco al otro lado del Atlántico, lo injertó en el fértil tronco americano y, con rasgos autóctonos, fue extendiendo desde California al Río de la Plata todo un despliegue de inspiración y grandiosidad, de movimiento y ornamentación, de desmesura y teatralidad. Ningún estilo artístico se había difundido antes con tanta fuerza y prodigalidad. Ahí están aún para demostrarlo las catedrales y palacios, las iglesias y edificios civiles, las fachadas y los retablos de México, Quito y Lima, de Cartagena de Indias y Michoacán, de Cuzco, Puebla, Querétaro y Arequipa, de Buenos Aires, La Habana o Santo Domingo.

Pero no es necesario irse tan lejos ni remontarse al siglo XVII. Para hablar de este tema conviene mirar al presente, a las costumbres fiestas y romerías, a los hábitos cotidianos y a la gastronomía de las distintas comarcas andaluzas. En el fondo sigue siendo verdad lo escrito hace unos años por el Profesor Bonet Correa en un libro fundamental: «que nada existe entre nosotros a nivel popular que no lleve aún el sello de lo barroco». Me refiero, por tanto, a un concepto vital, imprescindible para comprender a Andalucía, para valorar su riqueza patrimonial y su capacidad creativa, para tomar conciencia de que pertenecemos a una cultura que ha dado artistas, escritores y obras de indiscutible valía y proyección universal. Ahora bien, entendamos esto en sus justos términos. Andalucía es barroca, lo es en muchas de sus manifestaciones y expresiones actuales, pero esto no significa que lo barroco agote su identidad. Somos un pueblo mediterráneo y como tal, tenemos raíces clásicas, coránicas y talmúdicas, que hemos ido recibiendo e integrando para forjar nuestra propia personalidad. Nuestra obligación y el compromiso del Gobierno Andaluz en estos momentos es conservar, mejorar y poner en valor la excepcional herencia recibida, convertir este inmenso caudal en vector de desarrollo económico y social y legarlo en su esplendor e integridad a las generaciones venideras.

Tal es el objetivo que nos hemos propuesto al poner en marcha el Proyecto denominado **Andalucía Barroca 2007**. Somos conscientes de la trascendental importancia de este período, de su enorme riqueza artística, arquitectónica e inmaterial y de su impronta en el conjunto de la sociedad andaluza. Parte esencial de esta iniciativa, promovida desde la Consejería de Cultura, es el Congreso Internacional que hoy se inaugura en Antequera. Con este alto patrocinio esperamos fructíferos e innovadores resultados. Les animo pues, señoras y señores, a que los debates y ponencias que van a celebrar durante los próximos días, contribuyan a esclarecer y renovar conceptos, a avanzar en el conocimiento científico de la época y a abrir líneas de actuación, públicas y privadas, que nos permitan transformar el pasado de Andalucía en un eficaz instrumento de progreso y de futuro.

Manuel Chaves

Presidente de la Junta de Andalucía

Discurso pronunciado con motivo de la inauguración del Congreso Internacional en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Antequera.

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha venido desarrollando durante los últimos cuatro años el Proyecto **Andalucía Barroca 2007**, una iniciativa cultural que persigue la recuperación y puesta en valor de uno de los periodos históricos que más han marcado la idiosincrasia de la comunidad andaluza. Este Proyecto ha contemplado varios programas, entre los que se incluyen la restauración de bienes muebles e inmuebles, la recuperación de la organería barroca, la organización de seis exposiciones temáticas, junto a otra itinerante de carácter general y didáctico, además de un ciclo de conciertos de órgano, publicaciones y otras actividades culturales.

Asimismo, y en el marco de esta iniciativa, en septiembre tenía lugar la celebración del «Congreso Internacional Andalucía Barroca 2007», eligiéndose para ello la ciudad de Antequera por su gran relevancia durante aquellas centurias en las que llegaría a desempeñar una importante función de nexo entre los principales caminos que comunican los extremos del territorio andaluz.

Este primer encuentro, convertido en un foro de más de trescientas personas, entre las que se contaba con una amplia representación de especialistas en las distintas materias a tratar, sirvió para reflexionar, analizar y debatir –con un carácter marcadamente multidisciplinar– sobre arte, sociedad, expresión inmaterial y pensamiento en la cultura barroca andaluza. El objetivo no era otro que poner al día los estudios existentes acerca de esta etapa, profundizar en la valiosa contribución que los creadores andaluces hicieron al panorama de la cultura nacional y universal y avanzar en la difusión del legado histórico de la Andalucía del momento.

Para ello, el Congreso se dividió en cuatro secciones: la I, dedicada al *Arte, Arquitectura y Urbanismo*; la II a la *Historia, Economía y Demografía*; la III centrada en el estudio de *Literatura, Música y Fiesta*; y la IV en los temas de *Ciencia, Filosofía y Religiosidad*. Todas ellas fueron desarrolladas de forma simultánea en diferentes sedes de la ciudad de Antequera: las iglesias de Nuestra Señora del Carmen y de San Juan de Dios, el Palacio Municipal y el Archivo y la Biblioteca Supramunicipal San Zoilo.

El encuentro se completó con un programa de conciertos y visitas a las ciudades de Antequera, Écija y Priego de Córdoba y a las exposiciones *Andalucía Barroca Itinerante* –inaugurada para la ocasión en la antequerana Colegiata de Santa María–, y *Fiesta y Simulacro*, instalada en el Palacio Episcopal de Málaga.

La celebración de este Congreso ha supuesto una iniciativa sin precedentes que ha permitido revisar y actualizar los conocimientos sobre el barroco andaluz por parte de los más acreditados especialistas, sirviendo así de punto de arranque para la revalorización cultural de uno de los periodos más decisivos en la historia de Andalucía.

Rosario Torres Ruiz
Consejera del Cultura de la Junta de Andalucía



CONFERENCIA INAUGURAL

El esplendor del barroco andaluz	23
Antonio Bonet Correa	

SECCIÓN I. ARTE, ARQUITECTURA Y URBANISMO

PONENCIAS Y COMUNICACIONES INVITADAS

Tipología y ornamento de las cruces procesionales del Barroco en Córdoba	39	La estampa como modelo en el Barroco andaluz	159
María Teresa Dabrio González		Benito Navarrete Prieto	
La arquitectura en Andalucía al final del Barroco. Entre la tradición y la Academia	49	Intervenciones barrocas en las catedrales andaluzas	169
Teodoro Falcón Márquez		Germán Ramallo Asensio	
La arquitectura en piedra. Tradición y acomodo a los nuevos gustos en Andalucía	67	Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII	191
Pedro Galera Andreu		María Ángeles Raya Raya	
Literatura artística en el Barroco andaluz	83	La significación de los mármoles en el Barroco andaluz	209
Karin Hellwig		Jesús Rivas Carmona	
El mercado de la pintura en Sevilla, 1650-1699	89	Escenografía y teatralidad en el retablo barroco andaluz	225
Duncan Th. Kinhead		Domingo Sánchez-Mesa Martín	
Vicente Acero. De Granada a Cádiz, de Málaga a Antequera	99	La arquitectura militar en la Andalucía barroca	237
Fernando Marías		José Ramón Soraluca Blond	
La pintura barroca andaluza, entre la singularidad estilística y la diversidad formal. Una cuestión de método	115	Repercusiones del arte andaluz en centroeuropa, especialmente en Bohemia, en los siglos XVII y XVIII. Las vías comerciales y diplomáticas	245
Antonio Martínez Ripoll		Pavel Štěpánek	
Gremio y cultura artística en la pintura barroca sevillana	137	Caudales y préstamos en la estética escultórica de la Andalucía barroca	259
Luis R. Méndez Rodríguez		Alberto Villar Movellán	
Yeserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos	147		
Alfredo J. Morales			



ÍNDICE

COMUNICACIONES PRESENTADAS

- | | | | |
|---|-----|---|-----|
| Apuntes acerca de la situación de los plateros y la platería en la segunda mitad del siglo XVIII
Rosario Anguita Herrador | 281 | Introducción a la vida y obra del arquitecto sevillano Antonio de Figueroa
Carlos Francisco Nogales Márquez | 365 |
| El caso del retablo mayor del Colegio de San Basilio de Sevilla: una singular aplicación de los preceptos del Concilio de Trento relativo a las imágenes sagradas
Francisco J. Cornejo Vega | 289 | Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba
José María Palencia Cerezo | 373 |
| Fray Lorenzo de San Nicolás y Andalucía. Hipótesis y realidades de un viaje
Félix Díaz Moreno | 299 | La influencia italiana en la joyería andaluza del siglo XVIII. Notas comparativas entre una colección de dibujos italianos y el Segundo Libro de Joyas de Sevilla
María Isabel Pérez Rufí | 385 |
| Barroco y Romanticismo: concepciones del arte moderno durante el siglo XIX
Silvia García Alcázar | 309 | El coleccionismo en la Andalucía Barroca
Eva María Ramos Frendo | 393 |
| Influencias sevillanas e italianas en la escultura barroca de El Puerto de Santa María (Cádiz)
Francisco González Luque | 317 | Una aproximación al gremio sevillano de maestros de hacer coches: confluencias artísticas y rivalidades profesionales
Álvaro Recio Mir | 405 |
| Algunas fuentes grabadas desconocidas de pinturas de Zurbarán y su obrador
Ángel Justo Estebanz | 331 | Una importante renovación estética en la década de 1650: la primera modernización barroca de las catedrales andaluzas
José Luis Romero Torres | 417 |
| Constantes del comercio artístico entre Canarias y Andalucía durante el siglo XVIII
Juan Alejandro Lorenzo Lima | 339 | José Portillo (c. 1650-1685), un platero del Barroco andaluz
Antonio Joaquín Santos Márquez | 431 |
| Juan del Castillo, maestro pintor del Barroco sevillano. Revisión y aportaciones
Lina Malo Lara | 351 | Sillares esperando una respuesta bajo el tejado de la catedral de Cádiz a finales del siglo XVIII
Anna Isabel Serra Masdeu | 441 |
| El culto a los Santos Ángeles en el Convento de los capuchinos de Sevilla: su plasmación en dos obras maestras de Murillo
Gonzalo J. Martínez del Valle | 359 | | |

Conferencia inaugural



EL ESPLENDOR DEL BARROCO ANDALUZ

Antonio Bonet Correa

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

El Barroco fue uno de los períodos más brillantes y esplendorosos de la historia y de la cultura occidental. Su apoteosis, en los siglos XVII y XVIII, coincidió con el triunfo de las ideas de la Contrarreforma y con el apogeo de las monarquías absolutas bajo el Antiguo Régimen. Desde el punto de vista estético, sus realizaciones no sólo comprenden todas las artes plásticas –arquitectura, escultura, pintura y demás artes decorativas y aplicadas– sino también la música, el teatro, la danza, la moda y demás manifestaciones efímeras. Auténtico crisol del pensamiento y del arte, al igual que con anterioridad el Gótico, el Barroco alcanzó la máxima categoría de un estilo capaz de expresar a la vez los ideales y la sensibilidad estética de las clases más altas y de las más bajas de la escala social.

Particularidad esencial del arte barroco fue su universalidad. Su expansión abarcó todo el orbe civilizado desde Italia, España y Portugal, los países septentrionales y nórdicos, Centro Europa y países eslavos hasta América, Asia y Filipinas. Muy importante es señalar que su impronta marcó con un mismo signo la arquitectura y el arte, adaptándose a las peculiaridades y a las tradiciones artísticas autóctonas. Tanto en los países católicos como protestantes y en sus distintas versiones –clasicistas, de exuberante proliferación decorativa o de elegante rococó– supo asimilar los acentos locales. La capacidad del Barroco de lograr nuevas formas a partir de los esquemas renacentistas heredados

del Humanismo, fue extraordinaria. La variedad y la diversidad de las obras creadas bajo su signo responden siempre al común denominador que las define. De ahí que, a escala universal, existan áreas monumentales de arquitectura y arte de gran riqueza inventiva y de singular inspiración dentro de los parámetros propios y reconocibles.

En Andalucía el barroco español consiguió una plenitud y una persistencia sumas. Al igual que en Sicilia o en Baviera, por citar dos áreas europeas de máximo y original clímax barroco, en Andalucía el arte del siglo XVII y XVIII alcanzó el cenit de su mayor lustre y realidad. Dentro de lo hispano, y no sin relaciones de viaje de ida y vuelta, el Barroco andaluz en su proteica personalidad, es únicamente comparable al de las áreas más prolíficas de México y de Perú. Como en estos países, cuyo centro de gravedad pertenece al siglo XVIII, el Barroco andaluz es inconfundible. Ningún experto se equivoca a la hora de clasificar una de sus creaciones, dada su especial morfología, producto de una delicada y definida sensibilidad estética.

La certera aseveración de Ortega y Gasset de que como China, Andalucía es una de las culturas más viejas de la Humanidad, explica su compleja forma de ser. Por su antigüedad no sólo posee un copioso e importante acervo monumental, que cubre desde la Prehistoria su vasto territorio, sino también por su híbrido y cruzado concepto de la vida y de la estética. Con una amplia y delimitada geografía, de caudalosos ríos, fértiles vegas y campiñas, sierras con altas montañas, costas extensas, puertos seguros y de hondo calado, favorable clima y poblaciones bien situadas, Andalucía ha sido siempre una región considerada como una envidiable tierra de promisión, un sitio privilegiado por la naturaleza, que ha sido bien cuidado por la mano del hombre. Situada entre dos continentes, separados por un pequeño

estrecho, a lo largo del tiempo ha sido un lugar de paso, un paraje de contacto de las civilizaciones seculares. Todos los pueblos del Mundo Antiguo, los fenicios, los griegos y los romanos y los que formaron la Edad Media, –los bárbaros del norte y los musulmanes,– han dejado sus huellas en Andalucía, cuyo territorio ha recibido el legado de un arte resultado de la amalgama de distintas tendencias estéticas y diversas formas de entender el mundo y la vida. De ahí su riqueza morfológica y sus distintas y complejas implicaciones simbólicas.

Antes de trazar los lineamientos históricos del Barroco andaluz, con el fin de mejor comprender la variedad de sus manifestaciones dentro de la unidad estilística, es necesario indicar la diversidad geográfica de su territorio. Aparte de la ya señalada gran extensión, conviene recordar su tripartita división entre las llamadas Andalucía Alta, Andalucía Baja y Sierra Morena. También que Andalucía ha sido eminentemente agraria. De ahí que sus grandes ciudades, aún desempeñando un papel comercial y de intercambio exterior al nivel alto, nunca perdieron su categoría de agrovillas, de ciudades dependientes de su alfoz campesino. La cultura rural siempre ha estado presente en la economía señorial de las ciudades y las demás aglomeraciones urbanas andaluzas. País agrícola y ganadero en el interior y con puertos pesqueros y comerciales, Andalucía cuenta, junto con las grandes ciudades, una serie de aglomeraciones urbanas de dimensiones medianas y equilibrada población. A ellas hay que añadir las haciendas de labor y los cortijos que completan la estructura rural del territorio. Para quien viaja en Andalucía, es un verdadero placer visual el contemplar, a lo lejos, en medio de las fértiles tierras de su campiña, los perfiles de los pueblos de blancos caseríos y esbeltos y agudos campanarios o, en las montañas, los altos riscos con verdaderos «nidos de águilas», coronados por las torres de sus castillos e iglesias.



Paisaje urbano y marítimo. Cádiz.



Paisaje rural. Arcos de la Frontera (Cádiz).

Si se quiere entender a fondo el rico haber de la arquitectura y del urbanismo y demás manifestaciones artísticas andaluzas en la Edad Moderna, es necesario volver la vista al pasado. La Historia explica el cúmulo de los distintos repertorios estéticos heredados. El arte de la Edad Moderna es la consecuencia de la aportación cristiana que, a partir del siglo XIII, con la Reconquista, se sobrepone a lo musulmán. La presencia hasta 1492 del Islam en el reino de Granada contribuyó a prolongar un arte que en Andalucía e Hispanoamérica pervivió, en gran medida hasta el inicio de la Edad Contemporánea. Como es sabido, la arquitectura mudéjar fue una forma constructiva, tanto culta como popular, hasta finales de la Edad Media. La carpintería de armar y la ebanistería mudéjar continuaron usándose desde el siglo XVI hasta el final del Barroco. El arte mudéjar, con su peculiar empleo del ladrillo y el ritmo de formas abstractas de progenie oriental, fue determinante. Su esencia decorativa y su gusto por la mezcolanza de las formas ornamentales, hizo que Chueca Goitia para definir el arte barroco español e hispanoamericano, emplease el término de barroco-mudéjar, por extensión aplicable al Barroco andaluz.

El urbanismo tiene una especial relevancia arquitectónica en Andalucía. Al fondo clásico del núcleo central de ciudades como Córdoba, Sevilla, Écija o Antequera, hay que añadir el proceso de transformación viaria sufrido por dichas poblaciones durante el dominio musulmán. El neoclásico Antonio Ponz atribuía todos los males del trazado de las ciudades españolas al concepto islámico de la

ciudad. Los cristianos, por el contrario, desde un primer momento de la Reconquista, aportaron un urbanismo regular, en el cual dominaba la línea recta. La fundación de las nuevas poblaciones en el siglo XIII por Alfonso X el Sabio introdujo en Andalucía un sentido reticular del trazado urbano, que llegó a su perfección a fines del siglo XV, con la construcción de Puerto Real (Cádiz) y Santa Fe (Granada), ambas obras de los Reyes Católicos.

En el siglo XVIII las Nuevas Poblaciones en Sierra Morena, fundadas por Carlos III, en el camino con Madrid, consagraron el tipo racional de la ciudad bien trazada y delineada. La combinación de ambos tipos de planificación proporciona gran encanto a las poblaciones andaluzas. El laberinto de calles sinuosas, con plazuelas y callejones sin salida, hace las delicias del paseante, que de repente descubre los edificios con fachadas que, para ser contempladas completamente, obligan a buscar diferentes puntos de vista en diagonal. Las perspectivas rotas por las esquinas de calles acodadas de los centros antiguos contrastan con los espacios abiertos y los lineamientos rectilíneos de las avenidas de los ensanches modernos.

Andalucía cuenta con ocho ciudades que estructuran las diferentes áreas artísticas. Todas ellas tienen un pasado histórico importante. En el caso de Sevilla en el siglo XVI se trataba de una de las aglomeraciones urbanas de mayor dimensión de Europa, superior en el número de habitantes a París y Londres. El puerto de Sevilla, hasta



Perfil urbano. Moguer (Huelva).

que se trasladó, a principios del siglo XVIII la Casa de Contratación a Cádiz, era el centro de todo el tráfico comercial y monetario con Indias. Su papel fue esencial a escala internacional. Capital que en la Edad Media albergó esporádicamente a los Reyes, en el Barroco fue sede de la Corte, de 1729 a 1733, durante el famoso «Lustro Real». La estancia de Felipe V e Isabel de Farnesio, del Príncipe Fernando, luego Fernando VI y su esposa Doña Bárbara de Braganza, con la instalación en la ciudad de un selecto grupo de artistas de la Corte –pintores, músicos, maestros de baile, etc...– revitalizaron las Bellas Artes andaluzas, conectándolas con las modas y los gustos más novedosos de la Europa del siglo XVIII. De nuevo, Andalucía, como en otras ocasiones, supo asimilar y recrear a su manera lo foráneo y cosmopolita y adaptarlo a su peculiar forma de ser. El arte y los ornamentos rococó produjeron en Andalucía obras de una exquisita finura. El arte áulico, en su faceta mundana y galante, con lo femenino trasvasado a lo piadoso, se tradujo en las pequeñas salas de ropero, auténticos «boudoirs» para las imágenes de las Vírgenes de los Camarines, como el de Nuestra Señora del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo en Granada o la bucólica y delicada figura de la Divina Pastora.

El haber monumental de Andalucía es riquísimo. Desde las cuevas prehistóricas de Menga y del Romeral en Antequera hasta el renacentista Palacio de Carlos V en Granada y el enorme Hospital de la Sangre en Sevilla, pasando por la Mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada o el Alcázar de Sevilla, el acervo monumental es cuantiosísimo. Ciudades como Úbeda, Baeza, Jerez de la Frontera, Palma del Condado, Écija, Osuna, Antequera, Priego de Córdoba o Guadix son ciudades-museos de arquitectura renacentista y barroca.



Fuente del Rey o de Neptuno, Priego (Córdoba).



El Portichuelo, Antequera (Málaga).

Los centros de los cascos antiguos de las grandes ciudades y sobre todo el conjunto de las poblaciones medianas fueron remodelados durante el período barroco, en especial en el siglo XVIII. Esta particularidad se debe a que, tras las crisis económicas del siglo XVII, la siguiente centuria fue muy próspera en lo agrícola y comercial. Otra causa fue que el terremoto que, en 1775, destruyó parte de Lisboa, tuvo fuertes repercusiones en Andalucía, afectando sobre todo a las provincias de Huelva, Cádiz y Sevilla. La mayoría de los edificios religiosos y públicos de la época de Carlos III fueron reconstruidos, de forma que hoy las torres y los campanarios que constituyen el perfil de los conjuntos urbanos andaluces pertenecen a la esbelta arquitectura barroco-rococó.

El buen funcionamiento y el ornato de las ciudades fue objeto de la atención de las autoridades municipales y eclesiásticas. En los ensanches y la creación de nuevos barrios siempre dominó el trazado en cuadrícula regular, de igual manera que en las calles se tendió a las perspectivas rectilíneas, corrigiendo la intrincada trama de la antigua red viaria. En las plazas se tendía también a la regularidad, construyéndose algunas con la forma inusitada del octógono. Las plazas ochavadas de Archidona y de Aguilar de la Frontera son el mejor ejemplo de nuestra aseveración. La construcción de edificios puramente lúdicos, con una fachada entera de Miradores, para desde sus abiertas galerías poder contemplar las fiestas y procesiones, es muestra del gusto barroco por los regocijos públicos. De carácter utilitario, aunque también ornamental, son las fuentes exentas o parietales. Ubicadas en los puntos más estratégicos de los barrios, a veces, como las de Córdoba, son un ejemplo del estilo imperante en el momento de su construcción. La obra maestra del género es la tardía *Fuente de Neptuno*, en Priego de Córdoba. Colocada en un Salón urbano de frondoso arbolado y en donde hay otra fuente parietal de la

época manierista dedicada a la Virgen, la fuente rococó es de una gran belleza. Compuesta por un estanque mixtilíneo, siguiendo los modelos versallescos, representa el triunfo de lo mitológico. Únicamente esta pieza urbana rivaliza, en Andalucía, con los dieciochescos estanques y las sonoras cascadas de los jardines de la amena finca privada de El Retiro, en Churriana (Málaga).

La riqueza monumental del Barroco andaluz es extraordinaria. Piezas fundamentales de carácter simbólico que señalan la sacralización de las ciudades, son los Triunfos que, al igual que la Mariensaüle de Munich (1638) y las columnas de peste de Viena, se componen de una columna con la imagen de la Virgen o de un santo. El Triunfo de la Inmaculada, erigido en Granada (1631), el de Antequera (1697-1705) o el de la Santa Cruz en Sevilla (1756) son como hitos urbanos. En Córdoba, en que se levantaron varios a San Rafael, patrono de la ciudad, destacaba por encima de todos ellos, a causa de su esbeltez, el que, comenzado en 1738 y acabado en 1771, es obra del escultor marsellés Miguel Verdiguier. Obra rococó, con rocas, palmeras, frutas, castillos, cascadas y estatuas de Santa Bárbara y Santa Victoria, es como el emblema mismo de la antigua capital califal. También como monumentos urbanos de devoción, señalemos la Cruz de la Cerrajería, en filigrana de hierro forjado, que hoy se levanta en la Plaza de Santa Cruz de Sevilla. Dentro de la arquitectura puramente urbana son de señalar las capillas posas o de descanso de los «pasos», en el recorrido de las procesiones. En Antequera hay varias de diferente tipo morfológico. Sin duda el ejemplar más acabado y perfecto es el de *El Portichuelo*. Otros elementos de devoción son las hornacinas para imágenes sagradas que se colocaban en las esquinas de las calles más transitadas. Con iluminación en la noche, servían para recordar al viandante la presencia en la ciudad de lo divino.



Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, Vélez-Rubio (Almería).

La arquitectura civil ocupa un papel sobresaliente en las ciudades y poblaciones de Andalucía. Los palacios y las mansiones nobles y los edificios públicos rivalizan con las iglesias, los monasterios y demás edificios religiosos. Hay ciudades en las cuales se encuentran grandes mansiones aristocráticas. Los palacios, con sus portadas, balcones, zaguanes, patios, escaleras monumentales, cuadras, salones y demás dependencias domésticas, a veces alcanzan gran vistosidad a causa de sus labrados mármoles y cuidados pormenores arquitectónicos. De gran prestancia son muchas casas consistoriales, alhóndigas, pósitos y cillas y demás edificios utilitarios. También resultan muy vistosos los edificios oficiales como el Cuartel de Bibataubin, hoy Diputación Provincial de Granada. Construido entre 1752 y 1758, es una excelente muestra de la arquitectura castrense borbónica. La Fábrica de Tabacos de Sevilla, diseñada y construida por los ingenieros militares entre 1728 y 1771, es otra edificación con carácter nacional pero con personalidad andaluza. Verdadera joya de la arqueología industrial, tanto por sus vastas dimensiones, su solidez, su funcionalidad y decoración, es, junto con el vecino Palacio de San Telmo, la antigua Escuela de Navegantes, índice de la gran arquitectura civil barroca en Andalucía. Si a ella se añaden otras obras como la Puerta de Tierra o las fortificaciones militares de Cádiz, se comprueba el grado supremo del arte andaluz a nivel internacional.

La arquitectura religiosa constituye, sin ninguna duda, el gran capítulo del Barroco en Andalucía. La abundancia de tantas obras cardinales es poco frecuente. Catedrales, colegiatas, iglesias parroquiales, monasterios masculinos y femeninos y obras asistenciales como hospitales, colegios y demás casas de caridad, forman una copiosa lista monumental. Las fachadas barrocas de las catedrales góticas y renacentistas de Granada, Jaén, Guadix y Málaga se deben a arquitectos de primer orden. A ellas hay que añadir la construcción *ex novo* en el siglo XVIII, de la Catedral Nueva de Cádiz, obra rematada en gusto neoclásico ya entrado el siglo XIX. Aparte de iglesias de una categoría excepcional como la de San Luis en Sevilla, de la Compañía de Jesús, o la de la Cartuja de Granada, ambas del siglo XVIII, y de dispar tendencia morfológica ya que la primera es una muestra de la magnificencia ornamental de progenie figurativa y la otra de Barroco de formas abstractas máxicas, pongamos el ejemplo del Hospital de la Caridad de Sevilla, construido y amueblado por entero en el siglo XVII. Fundación, en 1662, del devoto potentado Miguel Mañara, cuya mala vida en su juventud y posterior arrepentimiento inspiró a Tirso de Molina para crear el mito de Don Juan, el Hospital de la Caridad forma un conjunto de excepcional riqueza arquitectónica y artística. Con su fachada blanca y amarilla, decorada con azules paneles cerámicos figurativos, el interior del templo, con célebres cuadros de Murillo, Valdés Leal y un retablo

Palacio del marqués de la Gomerá, Osuna (Sevilla).





Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, retablo mayor: Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.



Monasterio de San José y San Roque, de Madres Carmelitas Descalzas, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

de Pedro Roldán, lo mismo que el resto del edificio, con sus patios y salas de enfermos, aún en uso, forma una unidad indisoluble en la que no sobra ni falta nada, conservándose íntegramente la atmósfera, el ajuar y el mobiliario con que le dotó su pío fundador.

Asombroso es el número de antiguos monasterios existentes en Andalucía. En el siglo XVII, las ciudades importantes se convierten en ciudades-convento y en las pequeñas y medianas poblaciones nunca falta el convento masculino y sobre todo el femenino. Entre los conjuntos más relevantes de hombres, recordemos la fachada barroca de la Cartuja de Jerez de la Frontera, retablo de piedra que, con los rayos del sol del atardecer, es como un vibrante tapiz dorado. De los claustros y jardines recoletos frailunos se pueden citar varios ejemplos como la Merced de Córdoba. Capítulo digno de ser destacado es el de

las escaleras monumentales de tipo imperial. Lo mismo que en la arquitectura civil o en los palacios episcopales, como el de Málaga o el Hospital de San Juan de Dios en Granada, su complejidad y suntuosidad están fuera de lo común. Algunas de estas escaleras, como las de los Terceros en Sevilla o las del Hospital de Mujeres de Cádiz, ofrecen un ingenioso trazado y una dinámica estructura.

Al referirse a monasterios en Andalucía, no se pueden obviar los femeninos. Las características de su arquitectura, más modesta que la de los cenobios masculinos, es digna de ser analizada en sus rasgos fundamentales. Siguiendo los modelos europeos, tanto italianos como flamencos, los conventos de monjas de Andalucía muestran peculiaridades que los diferencian incluso de los de las demás regiones españolas. Un tipo netamente andaluz, de gran arraigo urbano, que





Camarín de Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de Santo Domingo, Granada.

pasó al Barroco hispanoamericano, con ejemplos desde México hasta Perú, es el de las iglesias de una sola nave y una fachada lateral con dos puertas. La simplicidad y la funcionalidad de su planta lo convierten en un paradigma del templo ideal para las místicas esposas de Cristo. Su única y larga nave, con coro alto y bajo a los pies y con sus muros decorados con retablos y pinturas de santos y arcángeles, está cubierta por un gran alfarje de carpintería morisca. Al exterior la disposición longitudinal de la fachada lateral crea un espacio intermedio entre la vía pública y la clausura, mundo cerrado con un huerto protegido del exterior por altos muros. Las dos puertas de la fachada lateral servían antaño para que, a través de ellas, entrasen y saliesen las procesiones públicas de la ciudad, de forma que las monjas pudiesen contemplarlas desde el coro bajo, participando así de las ceremonias colectivas. Muchos conventos de monjas disponían también de torres cuadradas, que con ventanas en celosía servían para, desde allí, avistar, sin ser vistas, las fiestas y los demás acontecimientos que tenían lugar en las plazas contiguas a la clausura.

Elementos arquitectónicos distintivos de las iglesias barrocas andaluzas son, al exterior, las cúpulas y las torres, y en el interior, los sagrarios y los camarines para las imágenes más veneradas. Respecto a las cúpulas son de señalar las que, cubiertas con tejas y ornamentos en cerámica vidriada, tienen linternas que las coronan airoosamente. En lo decorativo, las realizaciones en ladrillo visto y avitolado pertenecen al gusto de las distintas tendencias de las áreas más en boga y de mayor influencia en determinados momentos. En lo que se refiere a las torres de las iglesias, el repertorio andaluz es bellísimo. Verdaderas agujas que puntean el paisaje urbano y rural, estas torres se alzan con gran ímpetu vertical. Su esbeltez es extraordinaria. En las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz hay un tipo de torre cuyo perfil está inspirado en el modelo de la Giralda de Sevilla. Las torres de Écija, Carmona, Moguer, Palma del Condado, Osuna, Estepa y Antequera, cada una en su género, son como divisas y emblemas del gusto por lo ascensional. En el interior de los templos, sin duda alguna la parte más original es la de los sagrarios y camarines. Los primeros, capillas sacramentales aparte de las naves del templo, son de planta centrada y están cubiertos con cúpulas de cuajadas yeserías ornamentales. Su espacio sacro es el ámbito en donde se acumula el arte más trabajado. Dos ejemplos con difícil parangón son el *Sancta Sanctorum* de la Cartuja de Granada y el de la iglesia parroquial de Priego de Córdoba. Respecto a los camarines, invención barroca netamente española, Andalucía posee un sinfín de especímenes. Los camarines-ocultos, detrás de un retablo y los camarines-torre son verdaderos aposentos para una imagen de la Virgen o de un santo. Sus espacios, con cámaras adicionales para el vestuario, regalos y exvotos son una suerte de cofres para guardar un tesoro. Cuando se trata de la Virgen, son auténticos tocadores de una gran dama. Entre los más atractivos citemos el de la Virgen de la Victoria de Málaga, el de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Granada o el de la Virgen de los Remedios en Antequera.

La invención formal es característica esencial de lo andaluz. El interior de las iglesias, lo mismo que el de los palacios, sorprende por el sentido espectacular y cromático de sus artilugios visuales. Los edificios barrocos, además de ser una estructura creadora de atractivos ámbitos espaciales, son grandes contenedores dispuestos para albergar numerosas obras de arte que conforman un conjunto que, sin embargo, nunca pierde el gusto por lo equilibrado. Una iglesia barroca está compuesta no sólo por sus decoradas bóvedas, zócalos y pavimentos de azulejos, sino también por sus retablos, púlpitos, cajas de órganos, lámparas, cornucopias, espejos, pinturas con magníficos marcos, estatuas, frescos murales, piezas de orfebrería y demás objetos de culto. A todo ello hay que agregar las puertas talladas o de carpintería con estrellas de entrelazadas lacerías musulmanas, las rejas de



Alonso Cano, Serie de la Vida de la Virgen y diseño de lámpara. Catedral, Granada.

hierro o de bronce que crean espacios discontinuos y transparentes. Como singularidad señalemos los retablos-escaparates, que crean una especie de fanal, que aísla en su encerrada urna una imagen hiperrealista de un nazareno o de la Virgen con pelos, ojos de cristal y uñas, que contrasta con la abstracta decoración de columnas salomónicas y estípites de los aparatosos retablos. Las variantes iconográficas de la Virgen dormida en su lecho de muerte o los santos y las santas de las órdenes religiosas contribuyen a hacer que estos interiores sacros sean museos que producen un estado de ánimo de fuerte e intensa emoción estética y devocional.

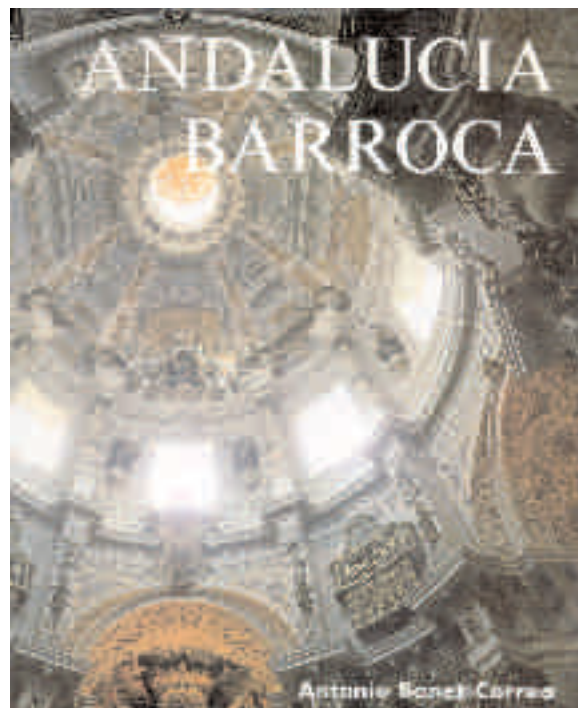
Las obras de arquitectura y demás artes plásticas del barroco andaluz son el resultado de una milenaria cultura que, en los siglos de Oro del arte español alcanzó una altura de máxima creatividad. Los nombres en la pintura del siglo XVII de Alonso Cano, Velázquez, Zurbarán, Murillo y Valdés Leal tienen una categoría internacional. En la escultura, Martínez Montañés, Pedro de Mena o Duque Cornejo son representativos de un tipo español de tallistas de la madera policromada. En la orfebrería, el bordado, la ebanistería, la taracea y otras técnicas artísticas, la escuela andaluza ha destacado por la habilidad y la vistosidad de las piezas creadas por numerosos artistas

y artesanos barrocos. En el capítulo tan principal del arte de edificar, la nómina de los creadores es amplia en figuras de primera línea, tanto en arquitectos como en maestros de obras y alarifes. Basta nombrar a Leonardo de Figueroa y sus hijos en el área de Sevilla o a Francisco Hurtado Izquierdo en la de Granada para corroborar nuestro aserto. Junto a ellos pueden citarse otros maestros en el arte de construir como Falconete, Diego Antonio Díaz, Antonio Ramos, José de Bada o el genial Vicente Acero y Arevo, el diseñador de la catedral de Cádiz, la última catedral construida en Andalucía y que, con correcciones neoclásicas, se acabó en el siglo XIX.

Para finalizar nuestra disertación, hagamos alusión al sentido lúdico andaluz durante el Barroco. Las grandes fiestas con arquitecturas efímeras y mascaradas con carros alegóricos de rodantes máquinas arquitectónicas son célebres y sus representaciones pictóricas y grabadas forman parte de la iconografía de los regocijos populares de la época. En el capítulo de las corridas de toros, que en el siglo XVIII pasan de celebrarse en las plazas públicas a los cosos permanentes, al cambiarse el toreo de los nobles a caballo por el toreo a pié de los profesionales pertenecientes a las clases plebeyas, Andalucía cuenta con las dos plazas redondas más antiguas del mundo. La Plaza de la Maestranza de Sevilla, con una fachada que recuerda el esquema de una portada de iglesia, y la Plaza de la Maestranza de Ronda son las obras paradigmáticas del arte de la lidia. La belleza arquitectónica de

ambas arenas es como una proclama de la gracia y la ligereza del genio, diríamos «duende» de lo andaluz en su grado cero.

Hace treinta años que publiqué, en la Editorial Polígrafa de Barcelona, mi libro *Andalucía Barroca*, (1978). En la Introducción a mi texto histórico, afirmaba que sin duda alguna el atractivo que provocaba entonces Andalucía se debía «a su anacronismo como si el tiempo se hubiese detenido y el barroco aún siguiese configurando sus manifestaciones colectivas (procesiones, rogativas, ferias, sermones, reuniones amistosas o relaciones familiares) como individuales (interior de la casa, aderezo personal, gestos o formas de cortesía)». Tras señalar pormenores, aseveraba que nada se hacía en Andalucía a nivel popular que llevase el sello del estilo barroco. En una región en donde tardó en penetrar el arte neoclásico y que brilló, en la época romántica y la modernista, no es extraño que el Barroco fuese la expresión más idónea de su carácter y forma de ser. El estudio de su historia nos lo confirma. No cabe duda de que el esplendor de su arte y arquitectura barroca es el resultado de una cultura del Antiguo Régimen, en la cual lo aristocrático y lo popular alcanzaron un alto y máximo nivel de depuración y buen gusto. Fruto sazonado de una sociedad señorial y agrícola, el Barroco andaluz, dentro del Atlas mundial del estilo, ocupa uno de los puestos principales e imprescindibles para la comprensión del arte occidental en la Edad Moderna.



Portada del libro *Andalucía Barroca* (1978), de Antonio Bonet Correa.

Ponencias y comunicaciones invitadas



TIPOLOGÍA Y ORNAMENTO DE LAS CRUCES PROCESIONALES DEL BARROCO EN CÓRDOBA

María Teresa Dabrio González

Universidad de Córdoba

La plata, por su condición de metal noble, ha estado siempre unida a la veneración sagrada, ya que se consideraba idónea para la realización de objetos de culto. Es de sobras conocida la valoración hecha por el Abad de Saint Denis en relación con el uso de la plata y el oro para los vasos sagrados y, por extensión, para todos los demás objetos destinados al culto divino. En el conjunto de los objetos litúrgicos, la cruz desempeña un papel fundamental: es el símbolo cristiano por excelencia, pues en ella murió Jesucristo. Aunque en los primeros tiempos del cristianismo hubo bastante reticencia a su representación, por razones obvias, a partir del reconocimiento oficial de la religión, se convertirá en uno de los signos más frecuentes del arte cristiano.

Como señala Rivera de las Heras, al principio se usó la misma cruz para el altar y para las procesiones; bastaba, en este segundo supuesto, con acoplarla a un vástago, y así se mantuvo durante la Edad Media. En ambos casos, debía estar flanqueada por dos candeleros, alusión simbólica a la Antigua y la Nueva Ley.¹ Precisamente por ser símbolo de Cristo, la cruz y los candeleros habían de encabezar las procesiones, tanto las de entrada previa a la celebración de la Eucaristía, como todas las demás, de acuerdo a una norma establecida por la Iglesia en el siglo V. Posteriormente, se tendió a diferenciar ambas funciones, de modo que se realizaron

¹ RIVERA DE LAS HERAS, J. A., «El esplendor de la liturgia», *La plata en la época de los Austrias mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, p. 41.

crucos de gran tamaño, destinadas a la procesión, y crucos de formato menor para ser colocadas en el altar durante la celebración de la misa.

La provincia de Córdoba conserva un apreciable número de crucos procesionales, cuya cronología abarca desde fines del siglo XIII, hasta el siglo XX, cuando se realizan numerosas crucos para las hermandades de penitencia, de las que es magnífico ejemplo la famosa *Cruz Guiona* de la Hermandad de los Dolores, labrada por el platero Rafael Peidro en 1949.² Las primeras referencias a crucos procesionales en tierras cordobesas aparecen recogidas en los archivos de la Catedral; según consta en un inventario de 1294, en el ajuar del primer templo de la ciudad existían ya por entonces tres crucos, realizadas todas ellas en cristal, de las que ha subsistido solamente una, montada en plata.³ A principios del siglo XVI el número de crucos era ya de doce, de las cuales cinco fueron labradas en plata, y las restantes en materiales diversos.⁴ Con la Edad Moderna llegarán al Tesoro de la Catedral otras dos crucos: la realizada por Enrique de Arfe a comienzos del XVI y la gran cruz financiada por fray Diego de Mardones entre 1620 y 1625. A imitación del primer templo de la ciudad, las iglesias cordobesas debieron tener desde su consagración crucos procesionales, sin embargo los testimonios hasta ahora conocidos corresponden ya a la época moderna.

LOS PRECEDENTES

La presencia del maestro Enrique de Arfe en Córdoba en las primeras décadas del siglo XVI significó para la platería cordobesa la apertura hacia el nuevo lenguaje, inspirado en la Antigüedad, que se estaba imponiendo en los principales núcleos plateros del país.⁵ Así, se iniciará un lento pero progresivo abandono de las fórmulas estéticas del «moderno», hasta entonces plenamente vigentes, en favor de una presencia cada vez más evidente de las formas, ornamentos y temas del «romano», que estarán ya plenamente asimiladas en la segunda mitad de la centuria. Este giro hacia la estética renacentista se verá incrementado a raíz del establecimiento en la ciudad del platero vallisoletano Diego de Alfaro, en torno a 1538-1540; su llegada está vinculada al nombramiento de don Leopoldo de Austria como obispo de Córdoba, según parece confirmarlo no sólo el hecho de que realizara para él numerosos trabajos, sino también por referirse frecuentemente a sí mismo como «platero de su Señoría».⁶

Diego de Alfaro maneja un estilo de impronta arquitectónica y marcado acento renacentista, que sin duda dejó huellas en los talleres cordobeses. La cruz parroquial de Nuestra Señora del Castillo de Fuente Obejuna (1546-1557), ilustra con precisión lo que decimos: brazos rectos con terminaciones circulares que alojan relieves; manzana arquitectónica de

² Con esta obra obtuvo el Primer Premio de Artesanía en la Exposición Nacional de Artes Decorativas; Cfr. DABRIO, M. T., «Los talleres cordobeses», *El arte de labrar los metales. Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Sevilla, 2006, t. VII, pp. 72 y 336.

³ Es una obra fechable entre 1239 y 1294, que ha tenido sucesivas intervenciones; RAYA RAYA, M. A., «La importancia de los inventarios en el estudio de la platería», *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, pp. 611-629.

⁴ Entre ellas figura la llamada Cruz del Obispo Manrique, obra problemática,



Diego de Alfaro, Cruz procesional, Parroquia de Nuestra Señora del Castillo, Fuente Obejuna (Córdoba).

planta poligonal, en la que se disponen balaustres y figuras de bella ejecución; así como una decoración inspirada en el grutesco, expandida por las superficies de los brazos. Un esquema que, partiendo del empleado por el viejo Arfe en la Cruz de la Catedral, supone un avance, por cuanto prescinde de las cresterías de contorno y las macollas de templete decrecientes, prefiriendo formas poligonales de cuerpo único con balaustres y abultadas semiesferas en las zonas de transición.

Sin embargo, a juzgar por las piezas conservadas, la tipología de cruz planteada por Diego de Alfaro, y en especial la resolución de la macolla, no debió calar de inmediato en los talleres cordobeses,

pues tal como luce en la actualidad es fruto de un arreglo del que no se conocen detalles de momento. RAYA RAYA, M. A., «La importancia de los inventarios...», pp. 611-629.

⁵ Sobre la influencia de Enrique de Arfe puede verse SANZ SERRANO, M^a J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000.

⁶ De ese modo aparece nombrado en la partida de bautismo de su hijo Salvador, fechada el 11 de agosto de 1552; Archivo Parroquial del Sagrario de Córdoba. Libro de Bautismos, 1550-1559, s/f.

mientras que su eco resulta más claro en otras piezas, como las custodias de mano.⁷ Así pues, en Córdoba se siguieron haciendo cruces con cresterías y dobles expansiones, como lo prueban entre otras, la cruz procesional de San Nicolás de la Villa, la cruz parroquial de San Bartolomé de Espejo, y la más antigua de las dos cruces conservadas en la Asunción de Montemayor.

La actividad de Alfaro se vio continuada en su hijo Francisco de Alfaro, también platero notable, que, al decir de algunos, desarrolló parte de su labor por tierras cordobesas, si bien apenas han quedado obras que lo certifiquen. Se conocen mejor sus trabajos para Sevilla, tanto los conservados en varios lugares de la provincia, como los que realizara para la Catedral hispalense. De los primeros queremos destacar especialmente la cruz procesional, llamada «cruz rica», labrada entre 1593 y 1597 para la Parroquia de San Juan Bautista en Marchena.

En ella encontramos un esquema que presenta evidentes novedades con respecto al de su padre, tanto en la concepción de la propia cruz como en la manzana. Si nos fijamos en esta última, se aprecia una estructura arquitectónica desarrollada en dos niveles: el inferior, poligonal, con las caras concebidas como edículos de retablo, y el superior, cilíndrico, cubierto por casquete esférico, donde asienta la cruz. Podría pensarse que la elección de este esquema es el resultado de una experimentación personal de Alfaro, no obstante creemos que se trata más bien del fruto de su capacidad de observación y aprendizaje.

Como ya han destacado suficientemente otros investigadores, la cruz de Marchena refleja una dependencia directa de la cruz patriarcal vendida por el maestro jiennense Francisco Merino a la Catedral de Sevilla diez años antes.⁸ Ésta era, sin duda, una obra bien conocida por el artífice cordobés, quien precisamente en 1593 había sido nombrado platero mayor de la hispalense.⁹ Sin embargo, es probable que existiera entre Merino y Alfaro un nexo de unión anterior, surgido algunos años antes, a comienzos de la década de 1580, en la ciudad de Córdoba.

A pesar de lo sucinto y disperso de los datos conocidos sobre Francisco Merino, son varios los expertos que lo consideran una de las figuras más significativas en el desarrollo de la platería española del tercio final del siglo XVI; ya Ceán Bermúdez alabó su calidad y lo situó «entre los primeros profesores de España».¹⁰ Y, a lo que parece, la platería

cordobesa no quedó al margen de esa influencia. Según consta de lo publicado por Rafael Ramírez de Arellano, en 1581 Francisco Merino recaló en Córdoba, y fruto de esa estancia fue la realización de dos cruces procesionales, una para la Parroquia de San Bartolomé de Montoro, y la otra para el Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso.¹¹ Ninguna de esas obras ha llegado hasta hoy; según el citado erudito, el platero trabajaba en la primera de ellas en mayo de 1581 y cuando Ramírez de Arellano publica esta noticia en 1901, se da por supuesto que la cruz seguía en la iglesia, pues señala al respecto que «hemos pedido una fotografía que si viene a tiempo servirá de ilustración al presente trabajo», lo que obviamente no sucedió. Es probable que ya no existiera para esa fecha, pues cuando el mencionado estudioso realiza poco después su conocido «inventario» de los monumentos de la provincia de Córdoba, nada dice de ella al referirse a la iglesia montoreña.¹²

Algo más puede decirse de la cruz de Valparaíso; fue concertada el 26 de mayo de 1581, y según consta en la escritura, debía asemejarse a la de Montoro, cuya traza, dibujada por el maestro, había sido vista y aceptada por el prior. La hechura se valoró en 460 ducados, mientras que el resto (material, esmaltes, dorados, piedras) se pagaría a tasación. Como parte de pago se le dio, entre otras cosas, «una cruz de plata vieja que el dicho convento tenía».¹³ Nada se sabe del destino de esta singular pieza de la platería andaluza, desaparecida probablemente antes de la exclaustración del monasterio.¹⁴

Aunque en el contrato Merino se declara vecino de Jaén y domiciliado allí, el hecho de que se haga constar que, a la firma del contrato con los jerónimos, «hace» la cruz de Montoro, parece sugerir que, al menos temporalmente, contaba con un taller en Córdoba, circunstancia que podría permitir además, tanto la recepción de nuevos encargos, como la admisión de oficiales y aprendices. Como suele suceder, los trabajos se prolongaron mucho más de lo estipulado, pues hasta abril de 1585 no se firmó el finiquito de la obra, cuando ya Merino ha abandonado Córdoba y está de nuevo en Jaén.¹⁵

Por lo que atañe a la trayectoria de Francisco de Alfaro en tierras cordobesas, como se ha dicho, es muy poco lo que actualmente se conoce; cabe en lo probable que en los años en que Merino estuvo por Córdoba, Francisco de Alfaro aún no se hubiera trasladado a vivir a Sevilla de manera definitiva y mantuviera todavía abierto el que había

⁷ Así se observa en las obras del propio Diego de Alfaro en Fuente Obejuna y Écija, y en creaciones de Diego Fernández Rubio.

⁸ RAVÉ PRIETO, J. L., *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986, p. 42; CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería», en *Artes Decorativas II, Summa Artis*, v. XLV*, Madrid, 2000, p. 571.

⁹ PALOMERO, J., «La platería en la catedral de Sevilla», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, p. 631.

¹⁰ CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, t. III, p. 138; véase también CRUZ VALDOVINOS, J. M., «De las platerías castellanas a la platería cortesana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, nº XI-XII, pp. 5-20; SANZ SERRANO, M^o J., «La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico», *Estudios de platería. San Eloy 2002*, pp. 427-439.

¹¹ RAMÍREZ ARELLANO, R., «Excursiones por la Sierra de Córdoba, al monasterio de San Jerónimo de Valparaíso», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1901, año IX, nº 99, pp. 97-103.

¹² RAMÍREZ ARELLANO, R., *Inventario monumental y artístico de la Provincia de Córdoba*, Córdoba 1904 (reedición 1983), pp. 384-386.

¹³ RAMÍREZ DE ARELLANO, R., «Excursiones...», p. 100.

¹⁴ GRACIA BOIX, R., *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*, Córdoba, 1973, p. 147; se recoge un Inventario de los bienes del monasterio, pero sólo consta una cruz de cobre plateado.

¹⁵ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, cat. exp., Sevilla, 1992, p. 352; la siguiente fecha en relación con el maestro es 1584, en que ya aparece en Jaén; CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería...», p. 563; sobre esta cruz y otras piezas de platería del monasterio tengo actualmente un trabajo en preparación.

sido taller paterno, donde él se había formado, y donde es de suponer que realizaría algunas obras para iglesias, tanto de la ciudad como de la provincia.¹⁶ Ambas circunstancias habrían permitido el contacto entre ambos plateros, e incluso, si se da por válida la estancia de Merino en Córdoba, no sería descabellado pensar que Alfaro pudiera haber colaborado con el platero jiennense durante el tiempo que éste residió en la capital. Lo que resulta evidente es que el esquema planteado por Merino sirvió de pauta a Francisco de Alfaro para la creación de su propio concepto de cruz y que éste, a su vez, se convertirá en el modelo que seguirán los talleres cordobeses durante buena parte del siglo XVII.

CRUCES CORDOBESAS DEL XVII

No abundan en la historiografía cordobesa estudios sobre la platería del siglo XVII, y menos aún en lo que a tipologías se refiere. El único trabajo sobre el particular fue el realizado por Dionisio Ortiz en 1986.¹⁷ En él se destacaban algunos rasgos característicos de las cruces seiscentistas, como la reducción del ornato figurativo, la presencia de esmaltes, el empleo de brazos rectos y la abundancia de superficies lisas. Y en efecto, esos son algunos de los rasgos genéricos del modelo de cruz cordobesa, a los que hay que añadir, en la primera mitad del Seiscientos, la abundancia de elementos arquitectónicos con valor decorativo. En cuanto a la figuración, disminuye su presencia, concentrándose en el cuadrón, anverso y reverso, y en el Crucificado, sujeto con tres clavos y bien anatomizado, que aparece tanto vivo como muerto. Es, según puede verse, una tipología bastante generalizada en otras zonas de Andalucía, donde las obras conservadas revelan una estructura de manzana y brazos muy parecida a las cordobesas.¹⁸ Ya en la segunda mitad del siglo se aprecia un cambio en el modelo, surgiendo piezas de aspecto sobrio y austero, de plata en su color, en las que se ha reducido aún más el ornamento, tanto arquitectónico como figurativo, para dar preferencia a las superficies lisas; sólo se conservarán la imagen del Crucificado y los motivos del cuadrón. Quizá la razón de esta sobriedad haya que ponerla en relación con la crisis económica de la centuria, muy acusada en estas tierras, y con fuertes restricciones impuestas desde la Corte en todo lo referente al lujo.

A la hora de abordar el estudio de las cruces cordobesas del XVII que han llegado hasta nosotros, se plantean, de principio, dos problemas: la autoría y la datación. En el primer caso, sólo dos de ellas han sido atribuidas a maestros concretos: Pedro Sánchez de Luque y Juan Bautista de Herrera. En cuanto a la cronología, sólo se conocen dos fechas seguras, 1620 para la cruz catedralicia, y 1654 para la cruz de la Encarnación. Por esa razón resulta bastante comprometido fijar la

secuencia de realización de la serie de ejemplares que se han conservado, máxime si se tiene en cuenta que algunos de ellos han sufrido retoques posteriores. Así pues, a tenor de lo expuesto, consideramos que entre 1620 y 1654 debieron realizarse, además de la cruz de la Catedral, las cruces de San Andrés (con arreglos posteriores a 1670) y Aguilar de la Frontera; a partir de 1654, se llevarían a cabo las de la Encarnación, Santa Marta, Montemayor y Posadas.

La cruz procesional de la Catedral, conocida como la cruz del Obispo Mardones, inaugura la serie de cruces seiscentistas de la provincia cordobesa y es, sin duda la más rica y suntuosa de todas; la obra fue encargada a Pedro Sánchez de Luque, designado por entonces platero mayor de la Catedral, por el obispo don Diego de Mardones, quien la donará al primer templo de la ciudad en 1620. El prelado murió en 1624 y al año siguiente, en marzo de 1625, los albaceas del obispo dieron por pagada la obra, cuyo coste total ascendió a 56.000 reales, pagados en efectivo y en especie, según norma habitual en la época.¹⁹ A lo largo de su historia se han documentado, al menos, tres intervenciones en la obra: dos de ellas realizadas por Damián de Castro, en 1775 y 1789 respectivamente, y la tercera en 1853, debida al platero José Heller.²⁰

Es una pieza de indudable atractivo, que revela la mano de un artífice de extraordinaria pericia técnica y suscita en quien la contempla no pocos interrogantes. El primero es, sin duda, el esquema de la obra. Tal como se ha dicho, la mayoría de las cruces realizadas en Córdoba en la etapa anterior seguían un patrón ajustado al modelo introducido en los comienzos de la centuria por Enrique de Arfe, a saber, brazos con una o varias extensiones con relieves en su interior, riqueza ornamental y crestería en los contornos. Pero Sánchez de Luque se aleja de este diseño y propone una nueva tipología, más innovadora, que entronca más bien con la línea abierta por Diego de Alfaro y, sobre todo, con las soluciones aportadas por Francisco Merino y Alfaro hijo.

No es posible determinar, por ahora, si hubo o no relación directa entre los Alfaro y Sánchez de Luque; éste era todavía un niño cuando Diego de Alfaro se traslada a Sevilla, por lo que es más viable que el contacto fuese con Francisco, con quien pudo trabajar de aprendiz o de oficial, si aceptamos una estancia temporal del maestro en su tierra natal antes de su traslado a la capital hispalense.²¹ Y lo mismo cabe decir en el caso de Merino, a quien también pudo conocer durante sus trabajos en la ciudad. De ser así, podría explicarse más fácilmente la preferencia de Pedro Sánchez por esta tipología, con la que indudablemente se habría familiarizado en el taller de ambos maestros,²² si bien se aleja de éstos en cuanto a la resolución ornamental.

¹⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería»..., p. 570; considera que Francisco empezó a trabajar de manera independiente en 1573, especialmente por tierras sevillanas, aunque nada dice sobre posibles obras en Córdoba.

¹⁷ ORTIZ JUAREZ, D., «La platería cordobesa durante el siglo XVII», *Antonio del Castillo y su época*, cat. exp., Córdoba, 1986, pp. 231-250.

¹⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga, 1997, p. 236; SANZ SERRANO, M^a J., *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, 1976, t. I, pp. 172-173; HEREDIA MORENO, M. C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, pp. 127-128.

¹⁹ NIETO CUMPLIDO, M., *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, p. 632;

TORRE DEL CERRO, J. de la, *Registro documental de plateros cordobeses*, Córdoba, 1983, p. 138, nº 512.

²⁰ ORTIZ JUAREZ, D., *Exposición de orfebrería cordobesa*, cat., Córdoba, 1973, p. 55; no se conoce el alcance de estas intervenciones; es de suponer que se trataría de reparar los habituales desajustes producidos por el uso.

²¹ También cabe en lo posible que su relación con Alfaro no fuera de discipulazgo sino de tipo indirecto, y que su formación hubiera tenido lugar con otro maestro.

²² Antes de la obra catedralicia, las fechas más seguras de Pedro Sánchez de Luque son la de su nacimiento en 1567, la de su matrimonio en 1593 y la de su ingreso en la Congregación de San Eloy en 1598.

La cruz del Obispo Mardones, presenta evidentes similitudes con las de Alfaro y Merino, al tiempo que aporta detalles singulares que alejan esta obra de lo que pudiera ser una simple copia. Así, emplea brazos rectos con terminaciones que dibujan un óvalo, pero en la obra cordobesa va enmarcado por «ces» enroscadas, enriquecidas con contarios, y los perillones de remate se cambian por anforillas muy elaboradas; y el cuadrado interior con esmalte que usan ambos maestros se sustituye aquí por un medallón oval con figuras en relieve. Los rectángulos de los brazos se adornan en la obra cordobesa con piedras preciosas y motivos de esmalte de variado colorido. El cuadrón es circular con doble moldura, como lo usa Merino, pero Sánchez de Luque lo enriquece engarzando piedras preciosas y disponiendo perillones esféricos de esmalte rojo y blanco, que no se ven en su modelo. En su interior, la habitual visión de Jerusalén del anverso ha sido sustituida por las armas del donante, mientras que el reverso lo ocupa Santiago a caballo.

Al igual que Merino, resuelve la unión entre la cruz y la manzana mediante un rectángulo dispuesto en vertical, decorado con un edículo, que descansa sobre un toro con asitas; pero en la obra cordobesa hay mayor presencia decorativa, como lo muestran los aletoncillos que flanquean los edículos, los fuertes gallones de la base y los botones esmaltados. Quizá sea en la manzana donde Sánchez de Luque muestra mejor su personalidad, y se aprecian de modo más nítido las diferencias con sus referentes. El platero ha prescindido del cuerpo poligonal decorado con relieves, manteniendo sólo el templete circular, asentado sobre un abultado cuarto de bocel, profusamente decorado, que remata en media esfera apoyada sobre una cornisa lisa muy acusada. Todo el conjunto está ricamente ornamentado, no sólo con figuras, sino también con toda suerte de elementos arquitectónicos, como tornapuntas, cartelas, gallones, asitas, hornacinas, molduras, frontones, motivos que dotan a la obra de un cierto aire abigarrado, que de algún modo enmascara la impronta arquitectónica que se desprende de las obras de Merino y Alfaro.²³

Indudablemente la creación de Pedro Sánchez de Luque marcará un hito en la platería cordobesa en lo que a cruces se refiere. Las piezas conservadas en la ciudad y la provincia responden en general a ese esquema, aunque ninguna de ellas logrará la exuberancia decorativa de que hace gala la obra catedralicia. En efecto, entre las diferencias que se observan con respecto al modelo, la más llamativa es, obviamente, la menor presencia ornamental, básicamente reducida a sencillos motivos geométricos labrados en relieve, botones, esmaltados o no, contarios y pequeñas incisiones de inspiración vegetal, distribuidos por todas las superficies, concentrándose la figuración en el Crucificado y en el cuadrón.



Pedro Sánchez de Luque, *Cruz procesional del Obispo Mardones*. Catedral, Córdoba.

²³ Sanz Serrano considera el repertorio ornamental basado en la arquitectura como uno de los signos de identidad de manierismo geometrizable que se extiende hasta 1625; SANZ SERRANO, M. J., «La cruz procesional...», p. 427.



Anónimo, Cruz procesional. Parroquia de San Andrés, Córdoba.



Anónimo, Cruz procesional. Parroquia de Santa María del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

Las cruces de San Andrés de Córdoba y Aguilar de la Frontera muestran una estética más cercana a la obra catedralicia, con empleo de esmaltes, asitas, aletones, recuadros muy resaltados y cuadrón con perillones. La manzana va rematada con semiesfera y la superficie segmentada en recuadros, decorados con motivos geométricos en vez de figuras. Sin embargo, el ejemplar de San Andrés sufrió reformas en la segunda mitad del siglo, momento en el que se le añadieron los querubes que contornean los brazos de la cruz y se reformó la decoración de la manzana, colocando en las hornacinas medias figuras en relieve de cuatro santos jesuitas, de los que se conservan San Ignacio, San Francisco Javier y San Estanislao de Kostka; la presencia del santo novicio induce a pensar que tal reforma pudo hacerse en fecha cercana a 1670, año de su beatificación.

En cambio, las cruces que consideramos posteriores a 1650, entre las que deben figurar las parroquiales de Montemayor y Posadas y las de los monasterios de la Encarnación y Santa Marta, ambos en la capital, aun partiendo del esquema general antes citado, se ajustan ya a una estética bien distinta a la de las obras anteriores. En efecto, en todas

estas cruces se aprecia un decidido gusto por la plata en su color y las superficies lisas; los botones de esmalte se ven sustituidos por óvalos sin decorar, desapareciendo las asitas, las uñas, los aletones e incluso los templetes. La manzana mantiene su estructura, pero las molduras se simplifican y la ornamentación geométrica pierde volumen; exceptuando el cuadrón y el Crucificado, hay una considerable reducción ornamental, que se ve limitada a sencillos motivos incisos de inspiración vegetal muy esquemáticos y al empleo de orlas de picado de lustre contorneando óvalos y rectángulos.

Con respecto a la cruz de Santa Marta, conviene hacer algunas precisiones; Pilar Nieva la considera labrada en torno a 1620 por el platero Juan Bautista de Herrera, a quien Ortiz Juárez atribuyó una cruz de altar en el citado monasterio, y que la autora identifica con este ejemplar.²⁴ Sin embargo, la pieza en cuestión carece de marcas y se aleja claramente de otras obras del platero fechadas en esos mismos años, mientras que guarda notable semejanza con las otras obras citadas; por esa razón me inclino más bien a considerarla anónima, y retrasar su ejecución hasta la segunda parte de la centuria.

²⁴ NIEVA SOTO, P., «Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera», *Estudios de platería*. San Eloy 2004, pp. 381-384.



Anónimo, Cruz procesional. Parroquia de Nuestra Señora de las Flores, Posadas (Córdoba).



Anónimo, Cruz procesional. Iglesia conventual de la Encarnación, Córdoba.

Especial mención merece el ejemplar conservado en la Parroquia de San Mateo de Lucena; este templo conserva en realidad dos cruces procesionales, una, del siglo XVII y la otra datable hacia 1780, de la que luego se hablará. La más temprana, lleva el punzón P/DRERA, que se ha supuesto de un platero cordobés seiscentista.²⁵ Sin embargo, la obra tiene grabada la fecha de 1666, y, además, conserva, junto a la citada, otra marca, bastante frustra, aspectos a los que no se han hecho referencias anteriores. Esta marca presenta parte de una construcción surmontada por una corona. La observación de ambas marcas permite asegurar que no se trata de una obra realizada en Córdoba, sino que fue labrada en Madrid. La marca que luce es idéntica a la del marcador madrileño P. Pedrera, activo a mediados del XVII, mientras que la segunda se puede identificar con la de Madrid Corte, usada por este platero por esas mismas fechas.²⁶ El escudo que adorna la manzana permite suponer que fue un regalo de la Casa Ducal de Medinaceli a la parroquia. Por ello consideramos que esta obra debe excluirse del catálogo de piezas de platería cordobesa, y pasar a considerarse obra madrileña del Seiscentos.²⁷

²⁵ AA.VV., *Catálogo...*, t. V, p. 110; en una reciente publicación sobre la parroquia se afirma que «es obra cordobesa de mediados del XVII firmada por Pedrera», cfr. LÓPEZ SALAMANCA, F., *La parroquia de San Mateo*, Cuadernos de patrimonio. Lucena, 2006, p. 136.

²⁶ FERNÁNDEZ-MUNOA-RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*,

La serie de obras del XVII se cierra con la cruz procesional de la Parroquia de San Bartolomé de Baena; aunque no me ha sido posible realizar el estudio directo de la pieza, la considero de indudable interés. Se trata igualmente de una obra anónima, de la que tampoco existen referentes documentales, fechada por Ortiz Juárez entre fines del XVII y comienzos del XVIII.²⁸ La ornamentación vegetal se incorpora a los brazos y a la manzana, donde también se ven motivos figurados; tornapuntas vegetalizadas y «ces» enlazadas, así como varias molduras de plato, completan el repertorio decorativo de esta pieza. En el anverso del cuadrón se halla representado el titular del templo.

LAS CREACIONES DEL SETECIENTOS

La primera mitad de la centuria no añadirá ningún cambio a la tipología de la cruz procesional cordobesa, coincidiendo, además, con un periodo de escasa actividad en este campo. Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo para que se reactive la producción, con un

Madrid, 1992, p. 220; sobre el platero puede verse además CRUZ VALDOVINOS, J., «Platería»..., p. 590.

²⁷ Sobre esta obra trataré más detenidamente en un trabajo que tengo actualmente en preparación.

²⁸ ORTIZ JUÁREZ, D., *Exposición...*, p. 67, nº 124.

aumento considerable de ejemplares y, sobre todo, se produzca la transformación tipológica del modelo vigente. Uno de los cambios más significativos será la presencia del ornamento, realizado con labra cuidada y densa, que se expande por todas las superficies; se vuelve también al gusto por lo figurativo, predominando la temática eucarística. El interés por recuperar la decoración en la platería se aprecia igualmente en la arquitectura y en los retablos cordobeses del periodo, donde gana terreno el ornato vegetal de aspecto naturalista, que cubre superficies y envuelve a las figuras, labrado con extraordinaria pericia y realizado tanto en madera como en estuco.

La renovación del modelo de cruz procesional cordobesa en el XVIII está ligada sin lugar a dudas a la figura de Damián de Castro. A lo largo de su trayectoria profesional, este afamado platero realizó un considerable número de cruces, tanto procesionales cuanto de altar. Partiendo de un esquema base, este maestro fue capaz de ofrecer soluciones diversas, de modo que a pesar de su aparente semejanza, siempre introduce en sus obras variaciones que permiten individualizarlas. En esencia se ajustan a dos modalidades de desigual fortuna: una, que muestra los brazos con estrangulamiento central, y la otra, de brazos anchos y perfil sinuoso. La decoración en ambos casos se centra en la rocalla, que cubre las superficies y, en ocasiones, rodea motivos en relieve, tanto figurativos como vegetales.

Según lo conocido hasta ahora, el ejemplar más temprano de los realizados por el artífice es la cruz parroquial de la Iglesia de San José de Villaviciosa de Córdoba; presenta la marca de Damián de Castro y la contrastía de Francisco Sánchez Taramas, quien desempeñó el cargo hasta 1759. Se trata pues de una obra de su primera etapa, cuando, al decir de Ortiz Juárez, «si bien aparecen adornos de rocalla, todavía no ha hecho su aparición el espíritu del rococó».²⁹ En efecto, tiene brazos rectos, de perfil liso y continuo; los extremos presentan contornos mixtilíneos con perillones, y en su interior, motivos vegetales de aspecto carnoso se enredan con «ces» y amagos de rocalla, que vienen a definir una forma trilobular, que prelude la que usará el maestro más adelante. El cuadrón circular, con la Vista de Jerusalén en el anverso, se adorna con rayos biselados, desiguales y lisos. La macolla luce una gran moldura central, con decoración laureada, que la divide en dos zonas decoradas con temas vegetales muy naturalistas y bien labrados; pero sus perfiles no son tan bulbosos como se verá en modelos posteriores. Se trata, pues, de una tipología de «transición», por cuanto muestra elementos propios de los modelos seiscentistas, mezclados con otros que revelan ya la estética del Setecientos. Es evidente que Castro está experimentando, buscando su propio estilo, como en seguida pondrá de manifiesto.

La cruz procesional de la Parroquia de Santaella (1761), inaugura ya lo que será su personal concepto de esta tipología. Se ajusta al primero de los modelos antes mencionados, como también lo hacen las cruces de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, encargada en octubre

de 1770, y ya en su destino en 1772, y de la Basílica del Pino en Teror, de hacia 1771, que fueron perfectamente estudiadas por Hernández Perera.³⁰ En todas ellas los brazos se han resuelto de manera idéntica, contorneados por elegantes y alargadas «ces» y extremos perfilados por tornapuntas que se rellenan con rocallas y «ces», bordeando un espejo central con motivos figurados en anverso y reverso. Los habituales perillones de las cruces barrocas se resuelven aquí por medio de pequeños penachos de bordes enroscados y un motivo de rocalla al centro. Curiosamente, esa manera de disponer los brazos responde a un esquema que, con pequeñas variantes, empleará el maestro también para piezas de astil de pequeño formato, y de modo especial los relicarios.



Damián de Castro, Cruz procesional. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella (Córdoba).

²⁹ ORTIZ JUÁREZ, D., «Una destacada obra de platería cordobesa en la catedral de Caracas», *Boletín histórico de la Fundación John Boulton*, nº 36, 1974, pp. 394-404.

³⁰ HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería en Canarias*, Madrid, 1955, p. 125; a este modelo se ajusta también la cruz de la Parroquia de Santa Cruz de Écija (Sevilla), fechada en 1761.

Las líneas rectas han quedado suscritas casi exclusivamente a los cuatro haces de rayos biselados y desiguales que nacen del cuadrón. Éste se perfila también mediante segmentos curvos, enroscados en las piezas canarias, y unidos por la punta en la de Santaella. Las macollas, en los tres ejemplares, se han resuelto de idéntica forma, con rocallas y relieves entre tornapuntas, aunque en la obra cordobesa no hay cabezas angélicas. Además de la rocalla y los motivos geométricos que adornan los rebordes perimetrales, Castro despliega en estas piezas un variado repertorio ornamental de contenido pasionista, ubicado en los extremos de los brazos, el cuadrón y la manzana. En la cruz de Santaella los motivos del reverso son marianos; a este respecto hay que señalar que probablemente, en algún retoque hecho a la cruz, se cambiaron anverso y reverso, pues la imagen del Crucificado figura ante el anagrama de María, en vez de hacerlo sobre el suyo, al que flanquean como es de rigor, el sol y la luna. También es peculiar en este ejemplar el motivo calado, semejando una corola de flor invertida, dispuesto debajo de la macolla, que permite tanto apoyar la cruz sobre plano, como insertarla en el vástago de madera que actualmente sirve para portarla.

Un modelo excepcional dentro de su producción lo constituye la cruz procesional de la Catedral de Málaga, estudiada por Rafael Sánchez-Lafuente. Concertada en 1779, Castro hizo al parecer un primer diseño que los canónigos consideraron demasiado extravagante; ello obligó a preparar un nuevo diseño que dará como resultado una estructura arcaizante adornada con rocalla.³¹ Lo más interesante es la manzana, que no volvió a repetir; la ha planteado como un templete arquitectónico, a la manera de los modelos del Seiscientos, pero dotándolo de un extraordinario movimiento en planta y alzado. La figuración dispuesta por toda la pieza corrobora las extraordinarias cualidades escultóricas de este artífice.

Pero sin duda fue el segundo diseño creado por este platero el que alcanzó más éxito entre la clientela, como lo prueba el número de ejemplares que han llegado hasta hoy; la aceptación fue tal, que terminará por imponerse en los demás talleres de Córdoba. Entre las creaciones del maestro ajustadas a este segundo tipo, se encuentran las cruces parroquiales de Villa del Río, El Viso de los Pedroches, Almodóvar del Río y Lucena. En todas la manzana tiene perfiles bulbosos y se divide en dos secciones, más ancha la superior, pero cada una de ellas se ha resuelto de manera diferente. Los brazos son más anchos y van contorneados por una moldura lisa que se expande y se contrae, dando lugar a perfiles acusadamente movidos. En la decoración recurre al empleo de «ces» enroscadas, rocallas, motivos vegetales de aspecto turgente e, incluso, figuración, siempre tratados con exquisita calidad técnica.



Damián de Castro, Cruz procesional. Parroquia de la Inmaculada Concepción, Villa del Río (Córdoba).

Una de las obras más cuidadas es la cruz de la Parroquia de la Inmaculada de Villa del Río, donde la decoración, basada en la rocalla, es de gran calidad y se enseñorea de todas las superficies. A diferencia de otros modelos, el cuadrón abandona la forma circular y se perfila mediante «ces» engarzadas, luciendo en el anverso el sol y la luna y en el reverso las murallas de Jerusalén.³² Menos ornamentada es la cruz de la parroquia del Viso de Los Pedroches, cuyo esquema podría situarse a medio camino entre la de Santaella y la de Villa del Río; la macolla carece de división, el cuadrón es circular, y la ornamentación de los brazos se condensa en los extremos, que son más anchos y van bordeados de tornapuntas cortas. Así mismo las cruces parroquiales de

³¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Relaciones artísticas y económicas entre el cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro», *Boletín de Arte*, nº 10, 1989, pp. 157-173. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga, 1997, pp. 373-374.

³² Ambos elementos se hallan dispuestos en sentido contrario a su habitual disposición iconográfica, pues la luna está en el lado derecho de Cristo y el sol en el izquierdo.

Almodóvar del Río y Lucena se atienen al modelo antes descrito, pero su labra no es tan cuidada y los contornos son menos pronunciados, lo que parece sugerir un trabajo de taller. La primera de estas piezas ha sido fechada entre 1772 y 1782, mientras que la conservada en San Mateo de Lucena se considera de 1780.³³ Esta última luce en la macolla el escudo de la Casa de Medinaceli, en clara alusión al donante, y una inscripción en la que se lee «SOI DE LA/IGLESIA/ PAROQ/ DE (enlazadas) LA CIU/ DAD DE /LUZNA».

Este modelo de cruz fue empleado también por Damián de Castro para las cruces de altar y las de remate de sacras. Pero sobre todo se convirtió en un modelo de extraordinario éxito entre la clientela, de modo que su uso terminó generalizándose en la platería cordobesa; en efecto el modelo se impondrá entre los demás plateros activos en la ciudad, que lo adoptan sin complejos, introduciendo en él muy pocas innovaciones, hasta el punto de que si no fuera por las marcas, en más de una ocasión se habrían podido confundir con piezas elaboradas en el taller del propio Castro. Sirva de ejemplo la cruz procesional de la Parroquia de San Francisco y San Eulogio de la Ajerquía, contrastada por Mateo Martínez en 1793; la marca de autoría que luce, «SANCHEZ», se ha considerado como del artífice Juan Sánchez, hermano del también platero Cristóbal Sánchez Soto.³⁴

La excepción a esta regla la protagonizó sin duda Antonio José de Santacruz y Zaldúa, uno de los pocos maestros de valía en la Córdoba de Damián de Castro; diecisiete años más joven que éste y muerto el mismo año que él, su estética de primera época se ajusta al lenguaje

del Rococó, para luego derivar hacia formulaciones clasicistas en la etapa final de su vida. Las numerosas piezas salidas de sus manos ponen de manifiesto la calidad de su trabajo y sus esfuerzos por marcar diferencias con los modelos del gran maestro. La cruz procesional de la parroquia de Carcabuey, realizada en 1786, es, por el momento, el único ejemplar de esta tipología que se le conoce.³⁵ Aunque se mantiene dentro de las líneas establecidas por Castro, refleja, no obstante, un concepto más personal en su diseño, así como una extraordinaria capacidad técnica en la realización. Santacruz abandona aquí el uso de la rocalla para dar preferencia al lenguaje geométrico, plasmado en un elegante juego de placados, perfectamente armónico con los moldurados perfiles de la obra. Curiosos son, así mismo, los adornos del cuadrón, de forma triangular calada, recuperados por la platería cordobesa contemporánea.

En conclusión, podemos señalar que durante el siglo XVII la cruz procesional cordobesa, como sucede en otros focos andaluces, deriva de los modelos creados por Merino y Francisco de Alfaro a fines del XVI, siendo la cruz del obispo Mardones la que inicia la serie, mostrando las demás creaciones del siglo una progresiva reducción en el uso del ornamento. Pero será en el siglo XVIII cuando adquiera verdadera importancia y personalidad esta tipología en la platería cordobesa, de la mano de uno de sus más insignes artífices, Damián de Castro, a quien se deben las mejores creaciones del periodo. Sus modelos marcarán la pauta y servirán de guía al resto de los plateros cordobeses que, salvo contadas excepciones, se limitarán a seguir las directrices de Castro, manteniéndose sus esquemas hasta los inicios del siglo XIX.



Damián de Castro, Cruz procesional, Parroquia de la Inmaculada Concepción, Almodóvar del Río (Córdoba).

³³ AA.VV., *Catálogo...*, t. I, p. 133; y t. V, p. 111.

³⁴ ORTIZ JUÁREZ, D., *Punzones...*, p. 135.

³⁵ RAYA RAYA, M. A., *Carcabuey: Monumental, histórico artístico*, Córdoba, 2005, p. 104.



LA ARQUITECTURA EN ANDALUCÍA AL FINAL DEL BARROCO

Entre la tradición y la Academia

Teodoro Falcón
Universidad de Sevilla

ANTECEDENTES: LA APOTEOSIS DEL BARROCO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Hasta la división administrativa de España en provincias, que data de 1833,¹ el territorio andaluz se hallaba estructurado en cuatro reinos, lo que respondía a una realidad heredada de la Edad Media. Eran los reinos de Córdoba, Granada, Jaén y Sevilla. De ellos el mayor era este último, con una superficie de 752 leguas cuadradas. Abarcaba, prácticamente, las actuales provincias de Sevilla y Huelva y parte de las de Badajoz, Cádiz y Málaga.² El otro gran reino era el de Granada, heredero del territorio nazarí. Se extendía por su actual provincia y parte de las actuales de Cádiz, Málaga y Almería. En este marco existía asimismo una jurisdicción eclesiástica, cuyas diócesis no siempre coincidían con las de la administración territorial. Por otra parte, la administración central, desde la llegada de la dinastía borbónica, había dividido los reinos en unidades más pequeñas, llamadas corregimientos, intendencias y partidos.

¹ Real Decreto de 3 de noviembre, firmado por la reina regente María Cristina.

² DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «El reino de Sevilla a fines del siglo XVIII, según las relaciones enviadas por don Tomás López», *Archivo Hispalense*, nº 7-8, Sevilla, 1944, pp. 229-259.

El panorama que ofrece la arquitectura en Andalucía durante la primera mitad del siglo XVIII es el de la apoteosis del Barroco, cuando se construyen edificios estelares, fundamentalmente de carácter religioso. Es el momento de la integración de las Bellas Artes, cuando se conjuga arquitectura, escultura, pintura y artes suntuarias y decorativas en un todo armónico. Chueca ha definido al Barroco andaluz como «pintoresco, gracioso, ligero, animado y polícromo».³ Por mi parte estimo que no es correcto aludir al Barroco andaluz, como un todo uniforme, con rasgos *sui generis*, que le distinguen de otras regiones o comunidades. Cada provincia, cada comarca en Andalucía tiene rasgos peculiares que le definen, debido al empleo de diversos materiales constructivos y decorativos, así como al peso de la tradición local. Este período es el momento en el que llega a su culmen el Barroco en diversas escuelas⁴. En Sevilla Leonardo de Figueroa († 1730) crea un Barroco polícromo, interviniendo de forma total o parcial en edificios tan emblemáticos como los hospitales de los Venerables Sacerdotes y el de la Caridad; en las iglesias del Salvador, San Pablo (la Magdalena) o San Luis; y en el palacio de San Telmo.⁵ Simultáneamente Francisco Hurtado Izquierdo († 1725), arquitecto y retablista, maestro mayor de las catedrales de Córdoba y Granada, proyecta la capilla funeraria del cardenal Salazar en la catedral de Córdoba, y fusiona asimismo todos los elementos plásticos en el Sagrario y Sacristía de la Cartuja de Granada, con esa preeminencia del ornato sobre lo esencialmente constructivo. Estas dependencias se ejecutaron tras su muerte, por un importante equipo de pintores y decoradores.⁶

LOS CONTRASTES: LA PAULATINA DECANTACIÓN DECORATIVA Y EL ROCOCÓ. LA APARICIÓN DEL ACADEMICISMO

Después de esta generación de arquitectos, activos entre fines del siglo XVII y primer tercio del XVIII, vino otra, cuya labor se desarrolla en el segundo tercio del XVIII. En sus obras se inicia una paulatina decantación ornamental. Esta tendencia está representada por Diego Antonio Díaz († 1748), maestro mayor del arzobispado de Sevilla, quien emplea fundamentalmente el ladrillo, como material básico constructivo, y en otros ocasiones aplacados de mármoles, creando un prototipo de barroco analítico, de abstractismo geometrizable, con molduras mixtilíneas. Entre sus obras destacan los pórticos laterales del coro de

la Catedral de Sevilla (1725) y la Iglesia parroquial de Umbrete (Sevilla), anexa al palacio arzobispal de verano, con el que enlaza a través de una tribuna (1725-33).⁷ Quien también representa esta tendencia es José de Bada († 1755), discípulo de Hurtado Izquierdo, el cual desarrolló su labor en las provincias de Córdoba, Granada y Málaga.⁸ Aunque Kubler lo etiquetó como un ecléctico, su estética responde a un barroco atemperado, más equilibrado y clasicista, lejos de lo exaltado de su maestro. Una de sus empresas más importantes fue la construcción del Sagrario de la Catedral de Granada (1719-55), según trazas de Hurtado Izquierdo. Es de planta de cruz griega, inscrita en un rectángulo, en el que emplea como motivos ornamentales hojarascas y figuras geométricas.

En la segunda mitad del siglo XVIII la arquitectura en Andalucía ofrece dos corrientes paralelas, que puntualmente convergen. Por un lado los maestros mayores y alarifes locales siguieron aferrados a las técnicas y estética del Barroco, perdurando en algunos casos hasta comienzos del siglo XIX. Uno de los principales exponentes del colofón del Barroco, ya inmerso en el Rococó, es la capilla del Sagrario de la Iglesia de la Asunción de Priego (Córdoba), que comenzó a construirse a partir de 1772. Entre sus numerosos motivos ornamentales figura la fecha de 1784 y la firma de Francisco Javier Pedrajas. Esta capilla, de planta octogonal, cubierta con cúpula gallonada, está ricamente decorada con yeserías, molduras mixtilíneas, esculturas y relieves, sobre los que incide una profusa iluminación a través de sus ventanas. Se trata de uno de los espacios más espectaculares del Barroco en Andalucía occidental, en el último tercio del siglo XVIII.⁹

Paralelamente a esta culminación del Barroco había surgido el Academicismo, que tuvo fortuna desigual en las diversas poblaciones andaluzas. Uno de los puntos de partida fue la creación en 1752 de la Academia de San Fernando, inspirada en modelos franceses. Su eco se hizo más palpable en esta región en tiempos de Carlos III. El detonante fue la Real Orden de 25 de noviembre de 1777, por la que se establecía la obligatoriedad de que todos los proyectos de obras, incluidos los de retablos, tenían que ser aprobados por esa Academia. Esta institución asimismo supervisaba los exámenes de los arquitectos y maestros de obras de las distintas ciudades y cabildos. Sin embargo, este control no fue asumido plenamente hasta la constitución de la Junta de la Comisión de Arquitectura en 1786. Lógicamente esta normativa chocó frontalmente con los maestros de obras y alarifes locales,

³ CHUECA, GOITIA F., «Barroco en España», *Historia de la arquitectura occidental*, t. VII, Madrid, 1985. pp. 2-3.

⁴ BONET CORREA, A., *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 1978; BONET CORREA, A., «Proyección universal del barroco andaluz», *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999; CAMACHO MARTÍNEZ, R. y GALERA ANDREU, P., «La arquitectura en la Alta Andalucía», *Historia del Arte en Andalucía*, t. VI, Sevilla, 1989; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «La arquitectura en la Baja Andalucía», *Historia del Arte en Andalucía...*

⁵ SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *El palacio de San Telmo*, Sevilla, 1991; RIVAS CARMONA, J., «Leonardo de Figueroa», *Arte Hispalense*, nº 63, Sevilla, p. 199; MORALES MARTÍNEZ, A. J., «Leonardo de Figueroa y el barroco polícromo en Sevilla», *Figuras e imágenes...*, pp. 193-209.

⁶ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado and his school», *Art Bulletin*, nº XXXIII, 1950; TAYLOR, R., «Estudios del Barroco andaluz», *Cuadernos de Cultura*, nº 4, Córdoba, 1958; TAYLOR, R., «La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus

autores (Fundamentos y razones para una atribución)», *Archivo Español de Arte*, nº XXXV, Madrid, 1962; GALLEGU Y BURÍN, A., *El Barroco granadino*, Granada, 1954; GALLEGU Y BURÍN, A., *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Madrid, 1973; OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada. El Sagrario*, Granada, 1972; OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada*, León, 1976; RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba, 1982.

⁷ LÁZARO MUÑOZ, P., *Diego Antonio Díaz*, Sevilla, 1988.

⁸ ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada*, Granada, 1977; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, 1981; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Arquitectura Barroca en Málaga*, t. I, Málaga, 1984.

⁹ PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J., *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*, Salamanca, 1980; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., «El Sagrario de Priego de Córdoba», *El Barroco en Andalucía*, t. 3, Córdoba, 1986; RIVAS CARMONA, J., «Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía», *El Barroco en Andalucía...*

que serían paulatinamente marginados y desprestigiados en círculos ilustrados, a pesar de que en algunas localidades mantuvieron sus exámenes gremiales hasta 1816.

La renovación de la arquitectura con el nuevo lenguaje clásico, vino de una parte, a través de los modelos que difundieron algunos arquitectos que trabajaban en Madrid, empleando los nuevos preceptos estéticos dimanados por la Academia de San Fernando. Entre ellos hay que destacar en primer lugar el papel que desempeñó Ventura Rodríguez, seguido por una serie de arquitectos pensionados en Roma, y más tarde por Juan de Villanueva y Silvestre Pérez, quien en el cambio del siglo XVIII al XIX se erigió en el mejor representante de la arquitectura europea del momento.¹⁰ En Andalucía también se tomó partido por esos nuevos preceptos, desempeñando un papel de abanderados algunas academias provinciales, los ingenieros militares, políticos y pensadores ilustrados, así como otras instituciones, como las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, o ayuntamientos, como el de Cádiz, que promulgó en 1792 unas Ordenanzas, que supuso el final del Barroco y el punto de partida del Neoclásico.

Las primeras academias andaluzas que tuvieron rango oficial fueron las de Sevilla, Granada y Cádiz; el resto surgieron inicialmente con carácter privado. Todas ellas estaban integradas por aristócratas, miembros de la jerarquía eclesiástica, altos cargos de la administración civil y militar, además de escritores ilustrados.¹¹ En torno a ellas comenzaron a surgir paulatinamente los Museos de Bellas Artes. La Real Academia Sevillana de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría» tiene como antecedente remoto la Escuela de Bellas Artes fundada en 1660 por Murillo, Herrera el Mozo y Valdés Leal, entre otros. Los orígenes más próximos se hallan en una Escuela-Academia surgida en 1759, que se transforma en 1775 en Real Escuela de las Tres Nobles Artes, título concedido por Carlos III. Fue su fundador Francisco de Bruna y Ahumada (1719-1807). A partir de 1827 se denominó Real Academia de Santa Isabel y desde 1942 de Santa Isabel de Hungría.¹²

La Real Academia de Bellas Artes de Granada surgió en 1775, siendo aprobados sus Estatutos al año siguiente. Tiene su origen en la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Entonces se creó una Escuela

¹⁰ CHUECA GOITIA, F., *Varia neoclásica*, Madrid, 1983; SARRAILH, J., *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1954 (1985); QUINTANA MARTÍNEZ, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1985; TEYSOT, G., «Ilustración y arquitectura. Un intento de historiografía», *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1987; HERNANDO, J., *Arquitectura en España (1770-1900)*, Madrid, 1989.

¹¹ GAY ARMENTEROS, J. C. y VIÑAS MILLET, C., *La Ilustración andaluza*, Sevilla, 1985; BANDA y VARGAS, A. de la, «De la Ilustración a nuestros días», *Historia del Arte en Andalucía*, t. VIII, Sevilla, 1991.

¹² MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961; ROMERO MURUBE, J., *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965 (1997); AGUILAR PIÑAL, F., *La Sevilla de Olavide (1767-1778)*, Sevilla, 1966; AA.VV., *La Sevilla de las Luces*, Sevilla, 1992; QUILES, F., «Datos para una definición de la arquitectura neoclásica sevillana», *Academia*, nº 84, Sevilla, 1997; OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística, arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla, 2004; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Casa de Jerónimo Pinelo, sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*, Sevilla, 2006.

¹³ SANZ PELAYO, J., *Granada en el siglo XVIII*, Granada, 1980.

de Dibujo y Elementos de Matemáticas, a instancias del escultor marsellés Juan Miguel Verdiguier, y de los pintores Luis Sanz Jiménez y Diego Sánchez de Sarabia. El principal promotor de esta Academia fue Bartolomé de Bruna y Ahumada, consejero de Hacienda.¹³ La Escuela de las Tres Nobles Artes de Cádiz tiene sus antecedentes en una particular de Dibujo, creada en 1771 por el Gremio de Plateros. En 1785 se refundió con otra de Dibujo y Aritmética, establecida por el gobernador conde de O'Reilly. En 1789 obtuvo el rango de oficial, con el título de Escuela de las Tres Nobles Artes. Entre sus principales valedores hay que destacar a Gaspar de Molina y Saldiva, marqués de Ureña (1741-1801), arquitecto y pintor, y al regidor de la ciudad, Francisco de Huarte.¹⁴ La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga, surgió en 1795. Desde sus orígenes tiene como primordial fin el fomento y difusión de las Bellas Artes en la capital y su provincia.¹⁵ La Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes se fundó en 1810, al desgajarse de la Real Sociedad Patriótica de Amigos del País. Fue su primer director el canónigo de la Catedral, don Manuel María de Arjona y Cubas. Tiene como precedente la Escuela fundada por el obispo don Antonio Caballero y Góngora (1788-1796).¹⁶

OBRAS PÚBLICAS: LOS INGENIEROS MILITARES

En el estudio de la arquitectura del siglo XVIII se ha puesto de manifiesto el importante papel que desempeñó el cuerpo de ingenieros militares, con un tipo de arquitectura más racional y menos ornamentada. Su campo de acción fue diverso, ya que intervinieron en fortificaciones, defensas costeras, fábrica de tabacos, atarazanas, fundición de artillería, fábrica de salitre, cuarteles, pabellones militares, puertas de ciudades, arquitectura religiosa, hospitales, casas de la moneda, reales alcázares y faros, entre otras construcciones.¹⁷ Junto a ellos se formaron una serie de arquitectos, aparejadores y maestros de obras, que aprendieron su técnica y la limitación ornamental en sus construcciones. La labor que desarrollaron unos y otros entre las décadas de 1750-70, podríamos denominarla de estética protoneoclásica. Es difícil hacer una apretada síntesis de su labor en

¹⁴ OROZCO ACUAVIVA, A., *Orígenes de la Academia de Nobles Artes de Cádiz y artistas de su tiempo*, Cádiz, 1973; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*, Cádiz, 1974; CONTE y LACAVE, E., *Cádiz del setecientos*, Cádiz, 1978, 2 tomos; GASCÓN HEREDIA, M. T., *Evolución histórica de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz (1789-1842)*, Cádiz, 1989; ANGUIA CANTERO, R., «La imposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre el Ayuntamiento del Antiguo Régimen: las Ordenanzas de Policía urbana de Cádiz de 1792 y la pugna ilustrada por la titulación de maestros de obras», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 26, Granada, 1995.

¹⁵ PEÑA HINOJOSA, B., «La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga», *Gibralfaro*, nº 8, Málaga, 1958; MORALES FOLGUERA, J. M., *La Málaga de los Borbones*, Madrid, 1986.

¹⁶ VILLAR MOVELLÁN, A., «Arquitectura cordobesa del neoclásico al postmoderno», *Córdoba*. t. III, Sevilla, 1986.

¹⁷ KUBLER, G., «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, 1957; BONET CORREA, A., *Andalucía barroca...*; MARZAL, A., *Los ingenieros militares en la España del XVIII. Nuevas aportaciones a la historia de su legado científico y monumental*, Madrid, 1991, 2 tomos.



Sebastián van der Borcht, portada de la Real Fábrica de Tabacos (1757), Sevilla.

Andalucía a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y parte del XIX. Entre los edificios singulares que proyectaron en esta región destacaremos la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, construida a extramuros a partir de 1728, según proyecto de Ignacio Sala, y concluida en la década de 1770. Ocupa un rectángulo de 185 x 147 m. siendo no solo el primer edificio de la arquitectura industrial en España, sino el más importante de la arquitectura europea de su tiempo. Su configuración definitiva se llevó a cabo bajo la dirección del ingeniero belga Sebastián van der Borcht, quien estuvo al frente de las obras desde 1750 hasta 1766. Además de su monumentalidad, en el conjunto destaca la portada principal, fechada en 1757, en la que colaboró el escultor Cayetano de Acosta y el aparejador Vicente Bengoechea. El aparejador mayor, Pedro de Silva, al ser nombrado maestro mayor de la diócesis de Sevilla, divulgó diversos temas decorativos procedentes de este edificio en iglesias de su ámbito, tales como el antepecho de balaustres en relieve que corona el edificio o los *culps de lampe* que penden de las escaleras.¹⁸ En el repertorio

¹⁸ SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Universidad de Sevilla (Antigua Fábrica de Tabacos)», *Aparejadores*, nº 9, Sevilla, 1982; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Arquitectura», *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*, Sevilla, 1986 (1991); BONET CORREA, A., «La Fábrica de Tabacos de Sevilla, primer edificio de la arquitectura industrial en España», *Andalucía Monumental. Arquitectura y ciudad del Renacimiento y el Barroco*, Sevilla, 1986; MORALES SÁNCHEZ, J., *La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la*



José Barnola y Torcuato Cayón, Puerta de Tierra (1751-56), Cádiz.

ornamental de esta portada, donde encontramos una de las escasas notas barrocas, figuran relieves alusivos al tabaco, a personajes vinculados con el Descubrimiento de América –de donde vino esta planta– y motivos decorativos tomados de Wendel Dietterlin. En los fustes de las columnas del orden compuesto del balcón hay unas carátulas fantásticas, de cuyas bocas penden tres guirnaldas. El tema está tomado de la lámina 151 del tratado de arquitectura del citado alemán. Asimismo hay que destacar los mascarones que hacen función de gárgolas, cuyas tallas de piedra, todas diferentes, se inspiran en modelos del mismo tratadista.¹⁹

Simultáneamente se construye en Cádiz el Frente de Tierra, cuyo proyecto de portada, fechado en 13 de marzo de 1751, fue realizado por el ingeniero militar José Barnola, director de las obras de la Fábrica de Tabacos de Sevilla. La portada se organiza a base de columnas pareadas dórico-toscanas sobre plintos, con traspilastras almohadilladas al «rusticato». Es adintelada, con molduras de perfil

Sevilla del siglo XVIII, Sevilla, 1991; AGUDELO HERRERO, J., «La obra arquitectónica del ingeniero Sebastián van der Borcht», *Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*, III Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 1999.

¹⁹ FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Influencias de los grabados fantásticos de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana», *Congreso Nacional de Historia del Arte (C. E.H.A.)*, Palma de Mallorca, 2004.

mixtilíneo. Sobre el dintel se sitúa el blasón de la ciudad, con el Hércules fundador, y sobre él hay una cartela barroca para la inscripción. El ático, flanqueado por grandes aletas con roleos, muestra molduras rocallas, bordeada por la corona real y banderas; en la base hay cañones y su munición. A eje con las columnas hay sendos leones rampantes. La portada se arruinó por el terremoto y maremoto de 1 de noviembre de 1755, reconstruyéndose al año siguiente, siendo ejecutada bajo la dirección del arquitecto Torcuato Cayón de la Vega.²⁰ Si comparamos lo realizado, con el proyecto de Barnola, advertimos algunos cambios. La cartela para la inscripción es ahora rectangular y el ático se remata con esferas sobre plintos. Los leones, que miraban hacia sus extremos, ahora lo hacen hacia el espectador. El blasón es el de Fernando VI, y sobre los cañones hay una representación de la Fama. Las volutas laterales están más ricamente ornamentadas. Sin duda la decoración escultórica debió correr a cargo de Cayetano de Acosta. Con el tiempo, la portada se ha convertido en el monumento emblemático de la ciudad. Otra portada de ciudad proyectada por un ingeniero militar es la Puerta Nueva o de San Fernando de Sevilla, construida en 1760 por van der Borch. Se situó al comienzo de la nueva calle San Fernando, ubicada entre la Fábrica de Tabacos y la muralla de la ciudad, al sudeste. Aquí se eliminó la decoración rocalla y se empleó un tipo de pilastras inspiradas en Serlio. La puerta se derribó en 1868.²¹

De los diversos edificios singulares de Cádiz en esta época destacaremos también el hasta ahora destinado a Gobierno militar. Fue proyectado por el ingeniero Silvestre Abarca y construido entre 1758 y 1759, como Pabellón de Ingenieros Militares. Abarca era teniente general e inspector general de ingenieros, con plaza en el Consejo de Guerra.²² Se trata de un edificio de planta rectangular, que mide aproximadamente 21 x 37 m, con cuatro pisos en la fachada principal. Para contrarrestar el predominio de la horizontalidad, sus vanos se enmarcan con pilastras toscanas, de piedra ostionera. En el proyecto figuraba un balcón corrido en la segunda y tercera planta, que debió desaparecer en la remodelación del XIX. El antepecho de la terraza se remataba originariamente con molduras de perfil mixtilíneo, una de las excepcionales notas barroquizantes en un edificio desornamentado. Fueron sustituidas en 1836, en la reforma llevada a cabo por Joaquín Boscasa y Antonio Ruiz Hurtado; entonces se sustituyó por un antepecho almenado, un tanto mal dimensionado. La portada, adintelada, muestra un despiece almohadillado, que deriva de modelos de Serlio y Viñola. El pabellón se organiza en torno a un patio central, cuadrado, con columnas de acusado éntasis en planta baja y pilastras en las superiores. La escalera principal se halla en la última crujía, a eje con la puerta de acceso. En esta crujía se eleva la torre mirador, de tipo de terraza, que se construyó en 1806. El inmueble es en la actualidad Centro de Cultura Municipal «Reina Sofía».

²⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Torcuato Benjumeda...*, lám. VIII; CALDERÓN QUIJANO *et alii.*, *Cartografía militar y marítima de Cádiz (1513-1878)*. I, n.º Catálogo 426-427, Sevilla, 1978; MORALES SÁNCHEZ, J., *La Real Fábrica de Tabacos...*, pp. 275 y 279.

²¹ SUÁREZ GARMENDIA, J. M., «La Puerta Nueva de San Fernando», *Laboratorio de Arte*, n.º 2, Sevilla, 1989, pp. 173-182.



Silvestre Abarca, Antiguo Pabellón de Ingenieros (1758-59), Cádiz.

Otro edificio gaditano, casi desconocido en la bibliografía artística y de porte monumental es el antiguo Hospicio, ubicado frente a la Caleta y al castillo de Santa Catalina. Fue proyectado en 1763 por Torcuato Cayón, el entonces maestro mayor de la catedral, quien marca la transición de la arquitectura barroca a la neoclásica en Cádiz. Es un edificio exento, de planta rectangular, que mide 85 m de frente, 68 de fondo y 22 de alto. Es de tres plantas, decoradas con pilastras con superposición de órdenes. Tiene una portada de mármol, enmarcada con columnas dórico-toscanas. Al exterior la única nota de ribetes barrocos son las ventanas de baquetones mixtilíneos, que se relacionan con las de la catedral. A eje con la puerta hay una organización que recuerda la de El Escorial, con un patio y detrás la iglesia. La fachada de la iglesia, ya neoclásica, muestra un orden gigante de pilastras jónicas, en cuyos intercolumnios hay balcones con alternancia de frontones, triangulares y semicirculares rebajados. El templo también tiene nártex o vestíbulo. El edificio experimentó una remodelación en la década de 1860, y con posterioridad, en la década de 1960 para albergar una institución docente (Rodríguez Valcárcel). En la actualidad está previsto rehabilitarlo como hotel.²³

²² CALDERÓN QUIJANO *et alii.*, *Cartografía militar...*, figs. 368-373. FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Bahía de Cádiz en tiempos de Carlos III*, cat. exp., Cádiz, 1988, p. 23.

²³ CALDERÓN QUIJANO *et alii.*, *Cartografía militar...*; ROSETTY, J., *Guía de Cádiz*, Cádiz, 1876; JIMÉNEZ MATA, J. y MALO DE MOLINA, J., *Guía de Arquitectura de Cádiz*, Cádiz, 1975.

ARQUITECTURA CIVIL

PLAZAS MAYORES

El modelo de plaza mayor cerrada y uniforme, que prosperó en Castilla a lo largo de los siglos XVII y XVIII, tuvo menor fortuna en Andalucía, en donde predominaron en la segunda mitad del siglo XVIII y primer tercio del XIX, siendo estos últimos de estética neoclásica. Surgieron en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, en época de Carlos III, a partir de 1768, bajo la supervisión del superintendente Pablo de Olavide (1725-1803). Estas poblaciones se erigieron a lo largo de la carretera Madrid-Cádiz, proyectada por el ingeniero francés Carlos La Maur. Las nuevas poblaciones, trazadas en damero, tales como La Carolina, la Luisiana, la Carlota (que fue la capital) y Santa Elena, entre otras muchas, tuvieron plazas de diversos trazados, entre las que predominaron las de forma circular, rectangular y ochavada. En su construcción intervinieron arquitectos e ingenieros extranjeros, junto a maestros de obras locales. Entre los primeros figuran Juan Bautista Nebroni, Casimiro Isaba y Simón Desnau.²⁴

De todas ellas tal vez el modelo más representativo es el plano ortogonal de La Carolina (Jaén), en forma de largo rectángulo. La calle mayor, teóricamente orientada de norte a sur, se organiza en base a un eje axial, con efectos de perspectiva. Se inicia al norte con una ancha plaza de perfil mixtilíneo. La entrada a la plaza elíptica (de la Aduana), proyectada en 1767, está precedida por dos torres de caña cuadrada, con un alto cuerpo, emulando el de campanas y chapitel piramidal de pizarra, de perfil bulboso. A continuación hay otra plaza, hexagonal (de los Jardinillos), que se convirtió en arquetipo de otras posteriores, tanto en Sierra Morena, como en el resto de Andalucía. Finalmente se encuentra la plaza mayor, rectangular, a un costado del eje que sirve de perspectiva. En ella se ubica la iglesia de la Inmaculada Concepción y el Palacio del Intendente.²⁵ Entre otros ejemplos de las Nuevas Poblaciones, diremos que la plaza mayor de las Navas (Jaén) es ochavada.

La plaza mayor de Archidona (Málaga) es, sin duda, la más espectacular de esta época. Se construyó entre 1780-86 por iniciativa municipal, dentro de una política de mejoras higiénicas-sanitarias, ya



Francisco de Astorga y Antonio González, Plaza Mayor (1780-86), Archidona (Málaga).

²⁴ AVILÉS, M. y SENA, G. (eds.), *Carlos III y las Nuevas Poblaciones*, Córdoba, 1988, 3 tomos.

²⁵ CHUECA GOITIA, F., «La época de los Borbones», *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid, 1968.

que se ubicó en un espacio donde existía un muladar. Fue edificada por los alarifes locales Francisco de Astorga Frías y Antonio González Sevillano.²⁶ Es de planta octogonal, con lados desiguales, con acceso a través de tres arcos. Se construyó con ladrillo, enluciendo sus muros con cal, dejando visto elementos constructivos, tales como arcos, pilastras, frontones y cornisas. Es de tres plantas y se cubre con tejado. En sus alzados muestra una planta noble, con balcones corridos de hierro, pilastras toscanas y frontones, que alternan los triangulares con los rotos y curvos, con un penacho central, cuyo modelo deriva del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás.²⁷ Es una de las escasas notas barroquizantes. En este gran espacio, pulmón de la población, se celebraban corridas de toros. El último eslabón de plaza ochavada es la de San José, en Aguilar de la Frontera (Córdoba), diseñada por el arquitecto y pintor Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca. Se construyó entre 1806 y 1810 por el maestro local Francisco de Paula Ruiz, según consta en una inscripción. Este arquitecto fue asimismo el artífice de la Torre del Reloj, exenta, fechada en 1774.²⁸ La plaza está encalada, con paramentos desornamentados.

La Plaza del Arenal de Jerez, situada en el centro neurálgico de la ciudad, se regularizó en 1683. Sin embargo se transformó en 1768, en tiempos de Carlos III, bajo la dirección del maestro mayor de la ciudad, Pedro de Cos. En 1773 se colocó en el centro una fuente, diseñada por el arquitecto Juan de Vargas. El resultado fue un espacio cuadrangular, con balcones en sus tres pisos, que se convertían en palcos durante las celebraciones de las corridas de toros. A ella concurren siete calles, sin llegar a cerrarse el polígono. Ocasionalmente quedaba cerrada con gradas de madera durante algunos festejos taurinos, como el que hubo por la visita de Carlos IV en 1796. Solo se conserva original el frente de Poniente, con las tres plantas sobre una galería porticada. Los arcos semicirculares apean sobre pilares achaflanados y las enjutas tienen decoración de discos moldurados.²⁹ Entre otras plazas mayores dignas de mención destacaremos finalmente la de Almería, de planta trapezoidal, que no llega a cerrar del todo su polígono. Es de galería porticada y en su frente principal preside el Ayuntamiento. Chueca la relacionó con las plazas mayores del País Vasco.

Pedro de Cos, Plaza del Arenal (1768), Jerez de la Frontera (Cádiz).

²⁶ AGUILAR GARCÍA, M. D., «La plaza ochavada de Archidona», *Jábega*, nº 1, Málaga, 1973.

²⁷ *Arte y uso de Arquitectura*, 1ª ed., Madrid, 1633.

²⁸ BANDA y VARGAS, A. de la, «De la Ilustración...», p. 79; VILLAR MOVELLÁN, A., *Guía artística de la provincia de Córdoba*, pp. 407-408.

²⁹ FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Arquitectura barroca en Jerez*, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez, 1993; AROCA VICENTE, F., *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, Jerez, 2002.





Tomás Botani, Ayuntamiento (c. 1780), Moguer (Huelva).



Torcuato Cayón, Ayuntamiento (c. 1780), San Fernando (Cádiz).

AYUNTAMIENTOS

En la arquitectura civil desempeñaron un importante papel las casas consistoriales, además de pósitos y cillas. Las primeras, que coinciden con la política de ordenación del territorio emprendida por Carlos III, fueron generalmente unos edificios de planta rectangular, de traza uniforme, con crujía de fachada hacia la plaza mayor o principal de la población. Solían integrar en el mismo edificio al ayuntamiento, la cárcel y el pósito, entre otras dependencias. Lo más interesante de estos edificios son sus fachadas a la plaza, en donde se ofrece el cambio estético del Barroco al Neoclásico en la segunda mitad del siglo XVIII, a partir del terremoto de 1755. Las Casas Consistoriales de La Carlota (Córdoba), se ubican en el antiguo palacio del Intendente, de cuando esta localidad fue la capital de las Nuevas Poblaciones, en tiempos de Carlos III. Aunque el planteamiento urbanístico se llevó a cabo por ingenieros franceses, en la construcción de este edificio debieron intervenir maestros mayores y alarifes sevillanos, tal vez de Écija, como ya puso de manifiesto Bonet. Se trata de un inmueble con crujía de fachada apaisada, de dos plantas, construido con ladrillo visto. En el centro se sitúa la puerta, adintelada, enmarcada entre pilastras y traspilastras dórico-toscanas, y sobre ella el balcón principal. La portada se halla retranqueada bajo un gran arco. La fachada se remata en un carrillón del reloj, con molduras mixtilíneas y pinjantes, lo que constituye una de las pocas notas barrocas. El edificio tiene en su coronamiento arquitecónico, friso, cornisa con dentellones y unos pináculos, situados a eje de las pilastras que molduran la fachada. En las dos plantas se abren ventanas y balcones, y a eje con la puerta se sitúa el patio.³⁰

El Ayuntamiento de Moguer es uno de los más bellos de la provincia de Huelva. La fachada principal se articula mediante una superposición de pilastras dórico-toscanas y jónicas en sus dos plantas. En la parte central se organiza con cinco arquerías sobre columnas, friso dórico, y con decoración de pinjantes en las enjutas de los arcos superiores. Las pilastras y pinjantes responden a un modelo divulgado por el arquitecto diocesano de Sevilla, Pedro de Silva. El interior del inmueble, remodelado en el siglo XX, se organiza en torno a un patio, con pilares cruciformes, en cuyos alzados figuran pinjantes. Las columnas de la fachada y del Salón de Actos son de mármol blanco, labradas en talleres genoveses, procedentes sin duda del edificio anterior. Este ayuntamiento fue proyectado por Tomás Botani, un arquitecto italiano activo en las décadas de 1770-80 en la diócesis de Sevilla, con especial intervención en poblaciones onubenses. En su examen de maestro alarife de albañilería, celebrado en Sevilla en 1771, consta que era natural de Agra (Lombardía). Afirma tener entonces 58 años, por lo que debió nacer hacia 1713. En el acta se le describe como «alto de cuerpo, rehecho pelo rubio, ojos azules y de abultada cara». Trabajó inicialmente a las órdenes de Pedro de Silva, en iglesias de Huelva, Trigueros y Valverde del Camino. En 1776 presentó un informe para la restauración de la Iglesia del Sagrario de Sevilla. Llegó a ser nombrado arquitecto por la Academia de San Fernando de Madrid. Tuvo como discípulo a Santiago de la Llosa, el último maestro mayor de la diócesis de Sevilla, según consta en su acta de examen como maestro alarife, fechada en 1789.³¹

³⁰ BONET CORREA, A., *Andalucía barroca...*, pp. 313 y 317; FERNÁNDEZ RUÍZ, R. (dir.), *La Carlota. Informe-diagnóstico del conjunto histórico*, Sevilla, 1988.

³¹ FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*,

Sevilla, 1977; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Documentos para el estudio de la arquitectura onubense*, Huelva, 1977; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Pedro de Silva», *Arte Hispalense*, nº 23, Sevilla, 1979, pp. 64-65; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Arquitectura en la Baja Andalucía*, p. 364.



Antonio Ramos, Palacio episcopal (c. 1762), Málaga.

El Ayuntamiento de San Fernando es el más monumental de Andalucía y uno de los de mayores dimensiones del país. La historia de su dilatado proceso constructivo se inició en 1773, cuando se solicitó en el Consejo de Castilla la construcción de un edificio que albergara a las Casas Capitulares, Cárcel, Pescadería, Carnicería, Matadero, Panadería y oficinas públicas. Por una Real Provisión de 7 de septiembre de 1778 se autorizó su construcción. Los planos fueron realizados por Torcuato Cayón de la Vega. El arquitecto mayor de Madrid, Ventura Rodríguez, yerno de Cayón, colaboró en la agilización de las gestiones burocráticas. Las obras se iniciaron el 26 de septiembre de ese año. Según la memoria de obras del arquitecto, no hubo necesidad de hacer cimientos, ya que se edificó sobre suelo rocoso. Al poco de iniciarse las obras se paralizaron por problemas burocráticos, a lo que hay que sumar el fallecimiento del arquitecto, lo que tuvo lugar el 11 de enero de 1783. Le sustituyó Pedro Ángel Albisu, quien presentó un proyecto reformado por el que se ampliaba el edificio y se hacían modificaciones en las Salas Capitulares, escaleras y tránsitos.

Las obras prosiguieron lentamente, hasta que se paralizaron de nuevo al denunciarse que los fondos previstos de Propios se habían invertido en otros menesteres. A partir de 1802 asumió la dirección de las obras Torcuato Benjumeda, a causa de las frecuentes ausencias de Albisu, que dirigía la construcción de pantanos en Lorca y la Colegiata de Jerez, entre otros edificios. Este arquitecto concluyó el edificio, pero en él se hicieron con posterioridad algunas reformas en la segunda mitad del siglo XIX. Fueron llevadas a cabo por Amadeo Rodríguez, arquitecto titulado en 1866. Si en su obra

inicial participó de la estética isabelina, pasó luego al eclecticismo. Fue arquitecto provincial de Cádiz. El resultado fue un monumental edificio de cantería, de tres plantas, que se elevan sobre un zócalo. Su estética es neoclásica. En el cuerpo central se abre una arquería y en la planta noble hay un balcón corrido, con vanos rematados en frontones semicirculares rebajados. Entre la segunda y tercera planta hay un orden gigante de pilastras corintias. El conjunto se remata en una balaustrada. También ostenta un blasón de la ciudad, flanqueado por las tallas de la Fama y la Abundancia. La nota decorativa del eclecticismo se aprecia en las guirnaldas en relieve y en las carátulas que hay bajo el balcón. El inmueble ha sido declarado B.I.C en 10 de julio de 2007.³²

CASAS-PALACIO

No existe, como es lógico, un modelo único de viviendas de casa acomodada en la región. En ocasiones, como en tiempos anteriores, las grandes mansiones se organizan en células básicas que son los patios, con diversos usos, con un sentido aditivo a un núcleo preexistente. En los edificios de nueva planta, la vivienda abandona del todo su introspección, asomándose más a la crujía de fachada, con una puerta centrada sobre la que se halla el balcón de la planta noble. En la portada o en el balcón suele ostentar el blasón nobiliario familiar. La planta superior suele estar destinada para el servicio. Ahora desaparece el apeadero, sustituido por el zaguán o portal, del que se pasa directamente al patio, centrado con él. La escalera suele situarse a eje con la puerta. En el lugar más alejado de la puerta suele haber un jardín. Destacaremos algunos ejemplos representativos.

³² FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Torcuato Benjumeda...*, pp. 79-70.



Pedro de Cos, Palacio del marqués de Montaña (Domecq) (c. 1775), Jerez de la Frontera (Cádiz).

El Palacio episcopal de Málaga es un conjunto de edificios, de diversas épocas, que ocupan una amplia manzana, con fachada a cinco calles. El núcleo de mayor interés, que corresponde a la época que analizamos, es el que se abre hacia la Plaza del Obispo, delante de la catedral. Su construcción se debió a la iniciativa del obispo José Franquis Lasso de Castilla (1756-1776). Las obras comenzaron en 1762, bajo la dirección de Antonio Ramos, maestro mayor de la catedral. La fachada principal, hacia la plaza, consta de tres pisos. Sus vanos se enmarcan en pilastras cajeadas, de las que penden pinjantes. En el centro se halla la portada-retablo, realizada con mármoles policromos, en el que ostenta un grupo escultórico en piedra de la Virgen de las Angustias. Su talla fue iniciada por el escultor Fernando Ortiz, culminándola Manuel Agustín Valero. La fachada se remata en un antepecho de balaustres de mármol blanco, culminado por pirámides. Las obras de este edificio fueron finalizadas por José Martín de Aldehuela entre 1783 y 1784. A él se atribuye la escalera principal y las dependencias del prelado, con el Jardín Privado.³³

El Palacio del Marqués de Montana (Domecq) de Jerez, es uno de los más representativos de esa ciudad en la segunda mitad de siglo. Su construcción se inició en 1774 por iniciativa de Antonio Cabezas de Aranda y Guzmán, quien era un potentado bodeguero que al año siguiente recibió el marquesado. La construcción del edificio, de cantería, se llevó entonces a cabo en los Llanos de Santo Domingo, a extramuros, a la entrada de la ciudad desde Sevilla. El proyecto fue realizado por Pedro de Cos, maestro mayor de la ciudad. Su planta es teóricamente cuadrada, con un ligero esviaje hacia la calle Sevilla. Es una construcción exenta, de tres pisos. La fachada principal se halla orientada hacia el casco antiguo. Ostenta una monumental portada, de planta movida, con mármoles de dos colores, blanco y rosa. Está flanqueada en el cuerpo bajo por columnas salomónicas y traspilastras, sobre plintos. La puerta de ingreso tiene el dintel de perfil mixtilíneo. El balcón, de líneas muy movidas y antepecho de forja de hierro, se apoya en una taza cónica. Las jambas del balcón están decoradas con grandes ménsulas en chaflán, sobre las que se asientan sendas figuras femeninas. El conjunto se corona con el blasón nobiliario. Los vanos de la planta noble tienen tejazoz, elemento común en la arquitectura sevillana y jerezana en las décadas de 1770-80. El edificio se organiza en torno al patio situado a eje con la puerta. La planta baja tiene columnas toscanas de mármol rojizo, peraltadas sobre un plinto. Sobre ellas se voltean arcos semicirculares, ricamente decorados con yeserías, con molduras mixtilíneas y carátulas sobre las claves de los arcos. Se trata de una

versión del siglo XVIII de una galería de personajes ilustres, común en las casas-palacio sevillanas del siglo XVI.³⁴ El intradós de los arcos del patio, con decoración acanalada, tiene la particularidad de que sus molduras se enroscan sobre el cimacio, produciendo una nota de aspecto jónico en un marco dórico. La galería alta estaba abierta con arquerías, habiéndose cegado con posterioridad. La escalera se halla a eje con el patio y la portada. Es de tipo imperial, de doble tiro, dejando en el centro un acceso al jardín.³⁵

De las casas-palacio sevillanas de esta época destacaremos la de la calle San José nº 13, ubicada frente al Convento de Madre de Dios. En la actualidad es una de las sedes de la Consejería de Cultura. Hasta hace unos años estuvo aquí establecida la oficina principal del Monte de Piedad. El inmueble fue mandado construir por don Benito José del Campo Rodríguez de las Varillas Salamanca y Solís. Era hijo de don Nicolás del Campo y la Cuesta, I marqués de Loreto, y de doña Josefa Rodríguez de Salamanca, que fueron patronos de la capilla mayor de la Iglesia de San Nicolás, donde se enterraron los miembros de la familia. Benito nació en 1735, siendo bautizado en la Iglesia de San Nicolás el 22 de marzo de ese año. Se casó en 25 de febrero de 1775, en el oratorio de esta casa, con doña María de la Soledad Linden Colarte, hija de los marqueses de Tablantes.

Para la construcción de este edificio adquirió varias casas y una callejuela sin salida, situada frente a la iglesia del convento de dominicas. La callejuela figura en el plano de la ciudad realizado en 1771, en tiempos de Olavide. En la escritura se especifica que una de las fincas incorporadas a este solar era una casa en la calle Levías, que pertenecía a la Sociedad Médica. Asimismo adquirió y permutó otras fincas para ampliar el terreno. El proyecto de la casa fue realizado en 1771 por José Álvarez, maestro mayor de casas del Cabildo eclesiástico, quien con posterioridad sería maestro mayor de la catedral y del arzobispado. El arquitecto construyó la fachada hacia la calle Real (San José). La casa debió estar concluida en 1775, cuando se casaron los propietarios. Consta de dos plantas, de ladrillo avitolado, con un alto zócalo, sobre el que se elevan pilastras. En el extremo de la izquierda se abre la portada, de cantería, flanqueada por pilastras toscanas. Tiene un friso dórico y las metopas se decoran con estrellas, rosetas, flores de cuatro pétalos y veneras. Sobre el balcón hay un guardapolvo de pizarra con cuatro cartabones, que cobija el blasón familiar cuartelado. En él figura el *chevrón* de oro en campo negro de la familia del Campo y las armas de Rodríguez de Salamanca: cuatro palos de oro en campo negro. El edificio ocupa en planta baja 1.474 m², con una superficie total construida de 2.574 m².³⁶

³³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca...*, Málaga, 1981; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Guía artística de Málaga*, Málaga, 1992.

³⁴ FALCÓN MÁRQUEZ, T., *El palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*, Sevilla, 2003; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La casa de Jerónimo Pinelo...*

³⁵ SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Arquitectura barroca...*; AROCA

VICENTE. F., *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, Jerez, 2002.

³⁶ FALCÓN MÁRQUEZ, T., «El patrimonio artístico del I marqués de Loreto (1687-1772) y de la familia del Campo», *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006; Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Leg. 744, fs. 1350-1365v.; COLLANTES DE TERÁN, F. y GÓMEZ ESTERN, L., *Arquitectura civil sevillana*, Sevilla, 1976, p. 367; VÁZQUEZ CONSUEGRA, G., *Sevilla. Cien edificios*, Sevilla, 1988, pp. 218-219.



Plaza de Toros de la Maestranza (iniciada en 1761), Sevilla.



PLAZAS DE TOROS

Aunque son numerosos los cosos taurinos en Andalucía, de la época que estudiamos los más notables son los de Sevilla y Ronda. Ambos pertenecen a las respectivas Reales Maestranzas de Caballería. Sus orígenes se deben a decretos y privilegios dados por Felipe V († 1746), sin embargo su ejecución material se realizó en tiempos de Fernando VI († 1759) y de Carlos III († 1788). Ambas construcciones experimentaron a lo largo de su proceso constructivo importantes transformaciones, a causa del cambio que hubo en la lidia de los toros, que fue inicialmente a caballo, por jinetes de linaje, siendo sustituido en el siglo XIX por el toreo a pie, por plebeyos asalariados. Este hecho planteó la transformación de las plazas, que eran inicialmente poligonales, por el ruedo circular.

La Plaza de Toros de Sevilla ha sido catalogada por José María Cossío como la más bella y sugestiva de las plazas españolas, por su clásica y noble arquitectura y por sus proporciones armónicas. La primera fase se llevó a cabo entre 1761-62, según proyecto de Francisco Sánchez de Aragón, maestro mayor de la Real Audiencia. Las obras comenzaron por «ochavas» por el tendido nº 1, a la izquierda de la puerta principal (del Príncipe), hacia el río. En ella participó Pedro de San Martín, maestro mayor de la ciudad, quien contó con la colaboración de su hijo Vicente. La segunda fase se realizó entre 1763-66, con la ejecución de la Puerta del Príncipe.³⁷ Está flanqueada por columnas toscanas sobre plintos. Sobre ella hay un balcón, idéntico al de la Presidencia. Le flanquean dos portadas laterales que ostentan las cadenas que fueron concedidas en 1796 por Carlos IV, cuando presidió un festejo. Ya hemos dicho en otra ocasión que las trazas del balcón del Príncipe debieron ser realizadas por el ingeniero militar Sebastián van der Borch, con la decoración escultórica de Cayetano de Acosta.³⁸ Ambos trabajaron en la portada de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, con cuyo balcón tiene evidentes paralelismos éste, y en la portada de la Real Casa de la Moneda. En el frontón roto de este palco figuran recostadas las esculturas antropomórficas de sendos ríos hermanados, el Guadalquivir y el Po, en alusión al lugar de nacimiento del infante don Felipe, duque de Parma, hermano mayor de esta Maestranza.³⁹ El tendido nº 2, a la derecha de la Puerta del Príncipe, se construyó entre 1763-66. El 3º y 4º se edificaron, respectivamente, entre 1781-82 y 1783-85.

En el Archivo General de Simancas se conserva un proyecto de esta plaza firmado por Vicente San Martín, que debió ser realizado hacia 1770. En él se advierte cómo su planta tiene 28 lados al exterior, en lugar de los 30 que tiene en la actualidad. A partir de entonces las obras de cantería se paralizaron hasta la segunda mitad del siglo XIX, que es cuando se cerró el anillo. Hasta ese momento las corridas a pie se venían realizando, con los tendidos de sol sin construir, ofreciendo

una bella panorámica con la catedral y la Giralda al fondo, como puede apreciarse en diversos lienzos realizados por Richard Ford (1832), David Roberts (h. 1835), Pharamond Blanchard (h. 1850), Joaquín Domínguez Bécquer (1855) y Eugène Ginain (1852), entre otros.⁴⁰ Las localidades que ocupan el público se hallan divididas en tres grupos fundamentales: barrera, tendido y grada alta, situada tras 117 arcos, más el del Príncipe. Se trata de arcos semicirculares sobre columnas dórico-toscanas, con cimacios, que presentan pequeñas variantes al realizarse en diversas etapas. Hoy es una plaza de polígono irregular, resultado de las diversas fases constructivas a lo largo de los siglos XVIII y XIX y remodelaciones en el XX, pero sobre todo, por el cambio del toreo originariamente a caballo y luego a pie. El diámetro mayor del anillo mide unos 63 m y el menor 57. El aforo es en la actualidad de unos 13.500 espectadores.

Sobre la Plaza de Toros de Ronda se suele manifestar que es la más antigua de España y que fue proyectada en 1785 por Martín de Aldehuela. Lo cierto es que su construcción se inició en 1780 a expensas de los maestrantes rondeños. Las trazas originales y los comienzos de las obras debieron correr a cargo de maestros alarifes locales, entre los que debieron figurar Jerónimo Ruiz, Juan de Lara y José del Castillo, quienes constan en diversos informes. En 1782 las supervisaba Salvador del Río, maestro de Cádiz y Juan de Lara, de Ronda. Al año siguiente informó el maestro mayor de la catedral de Málaga, José Martín de Aldehuela (1717-1802) y un ingeniero de Cádiz, que debió ser Antonio Hurtado. Ambos notificaron que la construcción era sólida. Entonces se había realizado la arquería baja y se iniciaba la segunda. En mayo de 1784 se quiso inaugurar prematuramente la plaza, que ya era circular, arruinándose parcialmente, según informaron los alarifes Jerónimo Ruiz, Juan de Lara y José del Castillo. A partir de entonces se reanudaron las obras, bajo la dirección de Martín de Aldehuela, el arquitecto del Puente Nuevo, inaugurándose el coso en mayo de 1785.

El perímetro del ruedo mide 180 m y tiene 66 m de diámetro, con una capacidad aproximada de 6.000 espectadores. Las gradas se organizan con una doble arquería, con arcos rebajados sostenidos por columnas toscanas sobre plintos. Excepto las dos que enmarcan el palco principal, que son de tambores estriados, separados por finas molduras y cuyo arco también está profusamente decorado con motivos florales. El palco principal, destinado al hermano mayor, se hallaba a eje con la puerta principal, que se trasladó en el siglo XIX a un lateral, a la calle Virgen de la Paz. Data de 1788 y se enmarca entre columnas toscanas de orden gigante. Entre sus motivos ornamentales figura el blasón de la Real Maestranza y cabezas de toros, a través de la versión clásica de los bucráneos.⁴¹

³⁷ GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. V., *La Plaza de Toros de Sevilla*, Huelva, 1999.

³⁸ FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Arquitectura en la Baja...», p. 337.

³⁹ HALCÓN MÁRQUEZ, F., *La Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla*, Madrid, 1990.

⁴⁰ AA.VV., *Iconografía de Sevilla (1790-1868)*, Madrid, 1991; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Sevilla en fiestas*, cat. exp., Sevilla, 1997.

⁴¹ MIRÓ, A., *Ronda, arquitectura y urbanismo*, Málaga, 1987, p. 290.



José Martín de Aldehuela, Plaza de Toros (1785), Ronda (Málaga).

ARQUITECTURA RELIGIOSA

Las iglesias de esta época, como todo el patrimonio monumental, responden a dos corrientes paralelas. Por un lado los maestros mayores y alarifes siguieron aferrados a fórmulas tradicionales, manteniendo rasgos barroquizantes, en algunos casos, hasta comienzos del siglo XIX. De otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se advierte una paulatina transformación en los templos, que no solo se debe a cambios estéticos, sino a una nueva sensibilidad religiosa, a la que contribuyeron las ideas jansenistas en tiempos de Carlos III. Fruto de ello fue la Real Orden que el monarca envió el 25 de noviembre de 1777, a través del Conde de Floridablanca (a instancias de la Academia de San Fernando y a propuesta de don Antonio Ponz), dirigida a los prelados, priores y generales de las órdenes religiosas, mediante la cual se ordena que en adelante se remitiesen a la Academia todos los diseños de las fábricas de los templos, retablos, altares y mobiliario litúrgico, para que arquitectos titulados y competentes los corrigiesen o lo sustituyesen por otro. Con ello se

quiso desterrar la excesiva ornamentación barroca de retablos y yeserías. Se debería emplear en ellos el mármol, jaspe y bronce. Si no hubiera recursos de cantería, los retablos podrían hacerse de estuco, simulando la piedra, mármoles y jaspes veteados. Con las órdenes de Carlos III no solo se intentó frenar los delirios decorativos de la arquitectura de los templos y retablos, sino de las sillerías de coro y del facistol. Obviamente todo ello favoreció la implantación del Neoclasicismo.⁴² Como venimos diciendo, la presencia de este estilo en Andalucía fue muy desigual, dependiendo en mayor o menor medida de la existencia o no de arquitectos de mérito en las poblaciones. Entre los casos excepcionales hay que destacar en Cádiz y su Bahía la obra de Torcuato Cayón, Torcuato Benjumeda y Pedro Ángel Albisu, quienes diseñaron importantes iglesias y retablos neoclásicos en los templos de San José, Santa Cueva y San Agustín, en Cádiz, y San Juan Bautista de Chiclana. En el resto de las poblaciones, hubo algunos proyectos aislados, enviados por algún arquitecto neoclásico de la Corte, como es el caso del Sagrario de la Catedral de Jaén, la Iglesia del Colegio de

⁴² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III», *Fragmentos*, nº 12-13-14, Madrid, junio de 1988.

Santa Victoria (Córdoba) o la Colegiata de Santa Fe (Granada). En contrapartida, el panorama que se ofrece en la mayoría de los templos es una tendencia hacia la desornamentación. Expondremos algunos de los ejemplos más representativos.

El antiguo convento de la Merced de Huelva (catedral) es el edificio más monumental de esta ciudad, el más representativo del siglo XVIII y el primero catalogado como monumento histórico-artístico de la capital (1970). El conjunto se halla desglosado en la actualidad en dos usos: la iglesia como catedral y el convento como sede central de la Universidad. Aunque la fundación de este cenobio mercedario data de 1605, con proyecto –al parecer– de Alonso de Vandelvira, el edificio actual es el resultado de la reconstrucción que se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII, tras el terremoto de 1755. Su esquema planimétrico era un rectángulo de proporción sesquiáltera, de unos 53 x 34 m, que ha experimentado una serie de ampliaciones en la fachada posterior y lateral por el oeste, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. En 1957 se adicionó la planta alta, eliminándose la cubierta de tejas.

La construcción del siglo XVIII tuvo dos etapas muy definidas e ininterrumpidas. La primera se debió iniciar hacia 1758 y prosiguió hasta 1782. Esta fase, que abarca el proyecto, cimentación y construcción de gran parte del templo y del convento, debió ser llevada a cabo bajo la dirección del arquitecto diocesano de Sevilla, Pedro de Silva, hasta su jubilación, según hemos acreditado en otras publicaciones. La segunda etapa se inició en 1783 y perduró hasta fines de ese siglo. Fue ejecutada asimismo por el alarife Francisco Díaz Pinto, ahora bajo la dirección de Antonio Figueroa. Díaz Pinto fue encarcelado en 1785, a causa de que en el transcurso de las obras fallecieron tres operarios. En 1796 figura como maestro arquitecto y agrimensor. La iglesia es de planta de salón, de tres naves y testero plano. Se trata de un modelo repetido por Silva en la iglesia de San Roque de Sevilla, en Las Cabezas de San Juan y Santa María de Écija, además de Alájar, Jabugo y Moguer (Huelva), entre otros templos. En alzado presenta una disposición basilical abovedada, en la que se destaca notablemente la central. Sobre las naves laterales hay tribunas, con balcones. Los soportes son pilares cruciformes, con aristas redondeadas, como en Alájar y en La Palma del Condado. La cúpula se inspira en un modelo propuesto por fray Lorenzo de San Nicolás, con tambor cilíndrico por el interior y poligonal al exterior. El prototipo de linterna y de óculos en el tambor es el mismo que empleó Silva en La Palma, coincidiendo con el orden compuesto de las pilastras. Hay además en este templo una serie de motivos ornamentales que proceden de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, hoy sede central de la Universidad, en donde Silva trabajó como aparejador mayor. Los *culps de lampe* que penden del coro de la Merced son análogos a los de las escaleras de la antigua Fábrica de Tabacos, así como los antepechos en relieve de la fachada. Ésta se organiza en tres calles, con pilastras con superposición de órdenes,

⁴³ FALCÓN MÁRQUEZ, T., «El antiguo convento de la Merced de Huelva», *Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América*, Huelva, 1993, t. II; CRUZ ISIDORO, F., «Un mapa topográfico del Coto de Doñana, de 1789, del arquitecto Francisco Díaz Pinto», *Laboratorio de Arte*, nº 17, Sevilla, 2004, pp. 501-508.

con ladrillos avitolados y enfoscados. Quedó sin rematarse las dos torres, cuyos vanos se acusan al exterior. En su lugar se construyeron entre 1976-77 sendas espadañas.⁴³

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada de Moguer (Huelva) es un templo monumental, de planta de salón y cinco naves, con arquerías sobre pilares. Se cubre con unas curiosas bóvedas de arista, tanto en la nave central como en las extremas, del mismo tipo que las de la Iglesia de Alájar. Las naves colaterales se cubren con bóvedas vaídas. La decoración interior es a base de pilastras cajeadas de orden corintio. En el teórico crucero se eleva una cúpula semiesférica sobre pechinas, cilíndrica interiormente y poligonal al exterior, con escaso volumen. El templo es el resultado de la reconstrucción y ampliación llevada a cabo tras el terremoto de 1755, inicialmente según proyecto de Pedro de Silva, para luego ser ultimado en la década de 1770 bajo la dirección del arquitecto diocesano José Álvarez. A éste se deben especialmente los exteriores, con unas interesantes portadas de ladrillo en limpio, cuya estética se halla más próxima al Neoclasicismo. Guardan relación con las que diseñó el mismo arquitecto en la iglesia sevillana de San Bernardo. La torre, ubicada a los pies, lado del Evangelio, es de caña de planta cuadrada. Se construyó bajo la dirección de Pedro de Silva entre los años de 1758-60. Es uno de los campanarios más bellos de la provincia de Huelva, que como tantos otros de la época emulan a la Giralda, en el esquema compositivo de los cuerpos superiores, en la alternancia serliana-palladiana del cuerpo de campanas, en el arco de triple inflexión con carátula masculina, jarras de azucenas y veleta con la imagen de la Fe. Como efecto ilusionista, propio del Barroco, las campanas son fingidas, ya que están pintadas.⁴⁴

Otro testimonio de la influencia de la Giralda en una torre del siglo XVIII lo encontramos en la de la Iglesia de San Pedro de Carmona (Sevilla). En 1777 presentó un informe Antonio Matías de Figueroa para que se hiciera un nuevo Cuerpo de Campanas, arruinado por el terremoto de Lisboa. La ejecución material la llevó a cabo el maestro de albañilería Andrés de Acevedo, finalizándose las obras en 1783. La terraza de las azucenas tiene remates piramidales de piedra, que culminan en azucenas, las cuales han sido sustituidas recientemente por el orfebre Fernando Marmolejo, quien también renovó las de la Giralda. La primitiva veleta de bronce fue realizada por Francisco de Acosta, siendo dorada por José Valdés. Se colocó en 1785, pero habiéndose caído la estatua de la Fe por efectos de un vendaval, ha sido sustituida por otra en 1990.⁴⁵

La Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de La Carlota (Córdoba) fue construida entre 1769 y 1779 al fondo de una gran plaza rectangular, cuando esta población se erigió en capital de la zona sur y cabecera administrativa de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena. Aunque el trazado urbanístico fue proyectado por ingenieros franceses, el templo debió ser construido por alarifes de Écija.

⁴⁴ FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Pedro de Silva», pp. 40 y 88-89; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Arquitectura en la Baja...», pp. 358-359.

⁴⁵ FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Las otras Giraldas», *VIII Centenario de la Giralda (1198-1998)*, Córdoba, 1998, p. 173.



Iglesia de San Pedro, Carmona (Sevilla).

En él se advierten soluciones muy conservadoras, no acordes con los nuevos tiempos. Es de planta rectangular, de tres naves, de tipo columnario, con soportes dórico-toscános, sobre los que se elevan altos cimacios. Se trata del mismo modelo de soporte empleado en la iglesia parroquial de La Luisiana (Sevilla). Todavía más arcaizante es la solución de la fachada, de triple arco y pórtico o nártex, más propio del protobarroco. Bonet ha querido justificar este hecho porque antes de la fundación de este núcleo urbano hubo aquí un convento de carmelitas descalzas, fundado por San Juan de la Cruz. Lo cierto

es que este tipo de arquería también tiene la iglesia de las Navas de Tolosa (Jaén) y la de Santa María de Guadalupe de Algar (Cádiz), población que se debe a la iniciativa de Domingo López Carvajal, un gallego enriquecido en Méjico, quien obtuvo licencia de Carlos III en 1773 para fundar esta nueva población. Todo ello evidencia la presencia de cuadrillas volantes en los nuevos núcleos de población. Sobre el pórtico de la iglesia de La Carlota se elevan dos torres gemelas, de dos cuerpos y remates bulbosos, cuya decoración de pilastras recuerdan algunas de las torres de Écija.⁴⁶

⁴⁶ BONET, A., *Andalucía barroca...*, p. 317; FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Iglesias de la Sierra de Cádiz*, p. 12; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Arquitectura en la Baja...»; VILLAR MOVELLÁN, A., *Guía artística...*, p. 337.

Por su singularidad destacaremos finalmente la iglesia parroquial de San Felipe Neri (Málaga), que es el resultado de la adición de varios volúmenes y la sucesión en su proceso constructivo de varios arquitectos. En su origen fue una capilla que el conde de Buenavista edificó entre 1720-30, al lado de su casa-palacio. Constaba de una iglesia baja, que cedió a la Congregación de la Escuela de Cristo, quedando la superior como capilla aneja a la casa, cediéndola en 1739 a los filipenses. Tiene planta octogonal, con linterna. Con

posterioridad se decidió ampliarla, anexionándole un cuerpo elíptico, con atrio. El proyecto se hizo en 1755 por los arquitectos de la catedral José Bada y Antonio Ramos. Su fase final, ya en 1778, cuando solo faltaba cubrirla, se debe a la intervención de la Academia de San Fernando, enviando un proyecto de Ventura Rodríguez, que fue ejecutado por Martín de Aldehuela, quien infundió una decoración rococó al templo que era de estética neoclásica. Se abrió al culto en 1785.⁴⁷



Iglesia de San Felipe Neri, Málaga.

⁴⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca...*, pp. 242-249; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Guía histórico-artística...*, pp. 286-288.



LA ARQUITECTURA EN PIEDRA

Tradición y acomodo a los nuevos gustos en Andalucía

Pedro Andreu Galera
Universidad de Jaén

El interés mostrado por el Barroco hacia las formas en movimiento y la seducción por el ornamento y en particular por el amplio recubrimiento de las superficies murarias, pueden inducir a pensar que la sólida tradición de la construcción estructural en piedra había pasado a un segundo término a favor de las técnicas de la albañilería, más propicias a la animación parietal en cuanto que soporte favorable a pictografías y labores decorativas con otros materiales, aparte de un menor coste sobre el que se ha insistido quizá en exceso en razón de una mala coyuntura económica, que en realidad se circunscribe al siglo XVII y dentro de él a sus dos primeros tercios fundamentalmente. Sin embargo una mirada atenta basta para comprobar que todos los edificios significativos, tanto religiosos como civiles, en Andalucía se siguieron construyendo en piedra, atentos al dominio exclusivo de la estereotomía. Con esta perseverancia no sólo se mantenía una técnica tradicional de cortes de piedras necesaria para asegurar una estructura de esas características materiales, sino también la disposición a adaptarse a las exigencias formales introducidas por el nuevo gusto en el movimiento de planta y alzado que se acusa a partir sobre todo del siglo XVIII. La situación diríamos que generalizada, justo al comienzo de este siglo, creo que puede ser la representada por el arquitecto y maestro mayor de la Catedral de Jaén, Blas Antonio Delgado, en quien recae el encargo de poner en continuidad definitiva la Catedral de Guadix en 1714. El maestro jiennense, quien ya había expresado su concepto de arquitectura en un informe para la Catedral de Jaén en 1686, según el cual la arquitectura estribaba en la solidez estructural asegurada por el dominio estereotómico del arquitecto,

variando en el tiempo el adorno conforme al gusto del momento,¹ no dudó en repetir su idea en el caso del templo accitano y después de dejar proyectada la continuación de la catedral, pedido su parecer sobre quien podría ser el maestro idóneo para llevarla a cabo, tampoco tuvo duda en proponer a Vicente Acero, frente al maestro de la Catedral de Córdoba,² porque era más «cortista». Recordemos también que setenta años atrás Juan Gómez de Mora cuestionaba, de forma más tajante, la capacidad de Alonso Cano como arquitecto en su pretensión a la Maestría del Alcázar de Toledo (1643) por ser, sí, un «gran pintor» capaz de trazar «todo género de retablos y otras cosas de ensamblaje con gran primor», pero sin experiencia en la construcción, en el corte de piedras, como el Alcázar necesitaba.³

Dada la trascendencia de esta propuesta, su nombramiento, y la posterior proyección de Acero en la arquitectura del Dieciocho en Andalucía y el resto del país, pienso que el concepto que Delgado tenía de la arquitectura en piedra como dominio del corte o cortes de este material era ampliamente compartido dentro del ámbito profesional como el «arte» por antonomasia de la arquitectura. Un arte identificado con una habilidad y conocimiento de carácter tradicional, elaborado y transmitido por generaciones anteriores. Algunos años después al informe de Delgado para la Catedral jiennense y por las mismas fechas de su presencia en Guadix, otro conocido maestro andaluz, el lucense José de Bada, a propósito del fallo de un pilar durante la construcción del Sagrario de la Catedral de Granada, coincidía en esta idea ...Y no teniendo la Arquitectura principios que puedan dar noticia cierta y evidente –escribía en 1738– que como a ciencia podamos creer, porque solo es arte, recurrimos a las demás ciencias para cualquier demostración que se ofrezca formar a lo que nos suviene más la Filosofía y Matemática».⁴

Este deslindar por parte de Bada la arquitectura de las ciencias especulativas, relega a aquella en el contexto del Barroco pleno a una práctica constructiva, circunscrita a un saber meramente empírico centrado básicamente en el principio de la *firmitas* vitruviana.

¹ GALERA ANDREU, P. A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1979, p. 189.

² Este innominado maestro, del que dice que había trabajado en el camarín de la Virgen de las Angustias de Granada, no puede ser otro que Francisco Hurtado, aunque su enjuiciamiento, en exceso ornamentista (...«El de Córdoba para el pulimento y flores es más aseado»), pudiera en principio hacer pensar en Juan del Río, el inmediato sucesor de Hurtado como maestro mayor de la catedral. Archivo de la Catedral de Granada (A.C.G.). *Actas Capitulares*. Lib. 25, f. 552r.

³ LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829, IV, p. 42; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», *Archivo Español de Arte*, nº 122, 1958, pp. 125-142; MARIAS FRANCO, F., «Alonso Cano y la columna salomónica», en VV.AA., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 291-321, en especial pp. 292-293; GALERA ANDREU, P. A., «La arquitectura en la obra de Alonso Cano», en SANCHEZ-MESA MARTÍN, D. (com.), *Alonso Cano. Arte e iconografía*, cat. exp., Granada, 2002, pp. 95-112. En un plano más reivindicativo del papel de Cano arquitecto: RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Alonso Cano y la arquitectura», en HENARES CUÉLLAR, I. (dir.), *Alonso Cano IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Madrid, 2001, pp. 289-302; BLANCO ESQUIVIAS, B., «Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto», *Anales de Historia del Arte*, nº 15, 2005, pp. 127-150, en especial pp. 141 y ss., y con anterioridad, de la misma autora, «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, nº 4, 1991, pp. 159-193.

Lo reafirma y aclara el mismo arquitecto en otro informe anterior (1736) sobre la prosecución de la obra de la Catedral de Málaga, de la que fue maestro mayor «Por lo que toca al particular modo de cómo se ha de seguir la obra, será siempre conveniente seguirla tanvién según arte, que es seguir aquellas partes principales que son las que sostienen las bóvedas y arcos internos, que es la seguridad que debe mirar o atender el archirecto».⁵

Si el conocimiento y dominio de la estereotomía era condición imprescindible e incluso sinónimo de la buena arquitectura, al menos de las grandes fábricas constructivas de relevancia, las cuales eran impensables sin ser realizadas en piedra, no puede desdeñarse la importancia del ornato en el gusto barroco. La misma referencia de Blas A. Delgado a éste como accidente temporal en su fijación adventicia con respecto al arte de construir, no por ello deja de traslucir la atracción y estima que jugaba ya en la segunda mitad del Seiscientos. No es ajena a esta cuestión la prevención presentada por fray Lorenzo de San Nicolás, acaso el teórico más considerado del siglo, respecto a la intromisión de pintores y diseñadores en general en el campo de la arquitectura. Ni tampoco el aprecio de las labores de yesería iniciada a comienzos de la centuria con la introducción de repertorios formales flamencos e italianos de corte manierista en Sevilla y Granada y su esplendoroso desarrollo a mediados del siglo en la capital hispalense, sobre todo con los hermanos Borja, cuya alta valoración frente al coste de la construcción en piedra ha sido puesta de manifiesto recientemente.⁶

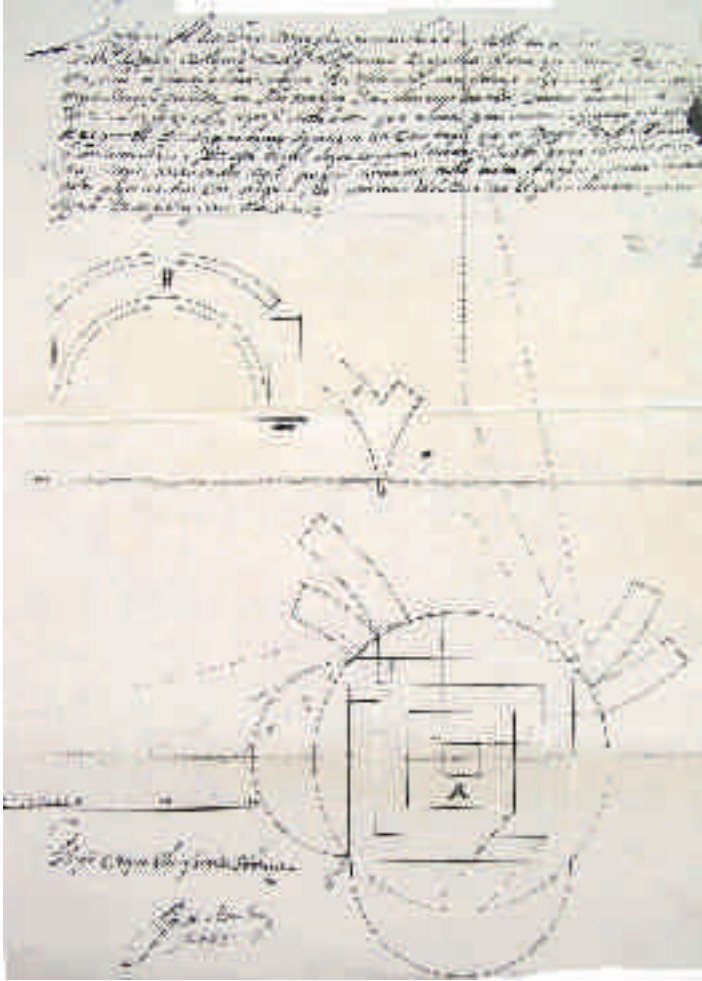
Aprecio, que bien puede indicar un atractivo popular hacia aspectos decorativos, enmascaradores en un sentido literal de la «verdadera» arquitectura, ese arte constructivo de base estereotómica, que sin duda enojara a fray Lorenzo, pero que en el ambiente cultural de ese momento podía ya verse como un planteamiento en falso entre modernos y tradicionales. Al menos así he querido verlo en el episodio del proyecto de reforma de la Iglesia parroquial de Santa María del Puerto de Santa María (Cádiz) tras el derrumbe de una parte de su nave central.⁷ El trágico suceso, saldado con la muerte de varias

⁴ ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, 1977, p. 528 (el subrayado es nuestro).

⁵ ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas...*, p. 524 (el subrayado es nuestro).

⁶ Así, Pedro Borja cobró por las labores de yesería en la sacristía del Sagrario de Sevilla el doble de lo que le supuso semejante labor en piedra para las bóvedas de la misma iglesia, siendo aquel espacio menor. Véase RECIO MIR, A., «Génesis del ornato barroco sevillano: causas y significación», en ARANDA, A., GUTIERREZ, R., MORENO, A. y QUILES, F., (eds.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, II, p. 955.

⁷ GALERA ANDREU, P. A., «Un epígono del Clasicismo en la Baja Andalucía: Juan de Aranda Salazar», *Atrio*, nº 10-11, 2005, pp. 17-26. Sobre la Iglesia de Santa María y este episodio, véase además SANCHO DE SOPRANIS, H., «La iglesia parroquial del Puerto de Santa María», *Guión*, Jérez, 1936, pp. 5-7; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Un edificio gótico fuera de la época. La Prioral del Puerto de Santa María», *Laboratorio de Arte*, 1992, pp. 205-222; GARCÍA PEÑA, C., «Algunas intervenciones del siglo XVII en la iglesia Prioral del Puerto de Santa María», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, 1995, pp. 65-76; TORIBIO GARCÍA, M., «Guindos, arquitecto portuense del siglo XVII», *D'Aquí y de Antes. Revista de Historia del Puerto*, Puerto de Santa María, 1988, pp. 43-54; POMAR, P., «Arquitectura barroca de progenie gótica en España e Hispanoamérica. De la catedral de Jerez de la Frontera a la Casa profesa de la Compañía de Jesús en México», en ARANDA, A., GUTIERREZ, R., MORENO, A. y QUILES, F., (eds.), *Barroco Iberoamericano...*, II, pp.1109-1122. En referencia al debate entre «modernos y «tradicionales», véase nota 3.



Juan de Aranda. Planta y corte de bóveda para la Iglesia prioral del Puerto de Santa María (Cádiz). Arc. Munic. Puerto de Santa María (Cádiz).

personas, motivó la correspondiente reconstrucción, que le fue encargada al maestro Antón Martín de Calafate, vecino de Jerez, en 1647. La solución adoptada por este arquitecto de cerrar la nave con cañón, primero, y con bóvedas baídas después, separadas por arcos torales de piedra, al igual que los pilares, derivaron en nuevos temores y desconfianza por parte de los responsables civiles –más que los religiosos– de la obra, quienes apelan al parecer de Juan de Aranda Salazar, maestro mayor de la Catedral de Jaén.

Este arquitecto, descendiente de una larga y sólida familia de maestros canteros de Baeza, su tío y formador fue Ginés Martínez de Aranda, maestro mayor en las Catedrales de Cádiz y Santiago de Compostela y autor de uno de los más completos manuscritos de *Cortes de Piedra*,⁸ demuestra en los informes acompañados de sus correspondientes dibujos, por contraste con los realizados por Martín Calafate, la manifiesta diferencia en el conocimiento de la estereotomía de ambos maestros, remachada por la fuerte descalificación de Aranda hacia

⁸ MARTÍNEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y Trazas de Montea*, MAÑAS MARTÍNEZ, J. (ed.), Madrid, 1986.

⁹ VANDELVIRA, A., *Libro de cortes de piedra*, BARBÉ COQUELIN DE LISLE, G. (ed.), Albacete, 1972, f. 23v.

el gaditano, quien en realidad fue sometido a examen. El problema a resolver sería el de la construcción de las bóvedas y sus correspondientes lunetos, realizado todo por procedimiento estereotómico. La crítica principal de Aranda se centró en la traza presentada por Calafate para los lunetos en razón de los errores técnicos tocantes al número de hiladas de piedra (catorce), cuando ha de ser siempre en número impar, así como por la talla de la dovela en sí (los denominados «robos» en la jerga canteril) no realizada de forma apropiada ni desde el punto de vista de la tectónica ni tampoco del de la estética, de manera que no podía resultar la luneta «más fuerte y más graciosa» –como sostenía Calafate– dado que le saldría, siempre según el juicio de Aranda, una luneta de ángulo muy abierto para disimular la concavidad a base de una mayor planitud, pero que repercutiría en un desplazamiento de la carga de la bóveda sobre los pilares, cuya debilidad ya había sido la causa del derrumbe. Aranda viene a demostrar, por tanto, que en la tectónica de los cerramientos en piedra no caben formas imprecisas, sino sólo mediante una proyección muy medida de cada una de las piezas en la que junto a la pericia técnica ha de unirse un conocimiento matemático y geométrico previo, aspecto este último que desde el Renacimiento venía pesando cada vez más en la estereotomía.

Ambas condiciones se daban en Juan de Aranda, tal y como demuestran los dibujos presentados por él, ajustados a escala, y en los que combina la planta y la montea de un luneto con detalle incluso del ornamento que ha de llevar. Lo avalaba además en este caso con el resultado de los lunetos que acababa de realizar para la Catedral de Jaén, de los que se sentía muy satisfecho por la «mucha bizarría» que presentaban. Adjetivación que indica tanto la valentía en cuanto suponía de desafío técnico, dada la amplitud de luz de los ventanales del templo jiennense, como por la galanura de adorno en la molduración que llevan. Se trata del luneto «a regla», el de forma más común, de aguda flecha, pero que técnicamente representa una de las dos opciones ofrecidas los libros de *Cortes...*, en concreto el de Alonso de Vandelvira, para resolver el problema de «açer alguna ventana que por la parte de adentro guarde alguna bóveda».⁹ La otra opción era «a cercha», utilizada por Andrés de Vandelvira en la cripta de la Catedral de Jaén, lo mismo que las había empleado Philibert de L'Orme en el cripto-pórtico del Castillo de Anet. Una y otra solución, ofrecidas por Alonso de Vandelvira como variantes de «arco avanzado». En el planteamiento y realización de Aranda el luneto a regla se levanta un pie por encima de los arcos torales de la nave, inevitablemente para alojar con desahogo a la ventana, pero también para marcar con nitidez la concavidad de bóveda que a fin de cuenta es, o sea, un cañón menor que corta a otro mayor de diferente altura, tal y como quedara ya definido en la estereotomía moderna por Benito Bails, por ejemplo.¹⁰

Junto al tema de los lunetos las bóvedas baídas centran el tema de su intervención en la Iglesia de El Puerto de Santa María. Aquí la familiaridad con la arquitectura vandelviriana y de sus parientes, los Martínez de Aranda, le permite el desarrollo de un modelo pensado para las

¹⁰ BAILS, B., *De la arquitectura civil*, NAVASCUÉS PALACIOS, P. (ed.), Murcia, 1983, II, pp. 490-491; también TOSCA, V., *Compendio Matemático*, TABERNER, F., FERNÁNDEZ, M. y ARANDA, F. (eds.), Valencia, 2000, XIV-XV, pp. 233-235.

naves laterales, de base rectangular; es decir, una bóveda o «capilla perlongada», que diría Alonso de Vandelvira, resuelta por hiladas cuadradas concéntricas y decrecientes hacia el centro con grosor de las dovelas igualmente decreciente, todo ello demostrado por un dibujo del corte vertical de la bóveda así como del inglete o dovela angular, que condiciona el desarrollo del resto.

Los cerramientos de las fábricas en piedra son realmente el test de la obra de estereotomía. Ahí reside ese «arte» que probaba como ningún otro ejercicio la maestría de construir desafiando a las leyes físicas de la tectónica y que tanta admiración causara al deán de la Catedral de Jaén, José de Mazas, al ver ya cerradas las naves de su iglesia: «Cuando me veo dentro de este magnífico templo –escribe en 1794– y dirijo la vista hacia sus arcos y bóvedas sobre el aire, me pasmo y admiro de ver el sosiego con que están debajo tantas gentes, teniendo millones de arrobos sobre sus cabezas. Qué arte será este que así enseña a voltear sobre unas columnas veladas tantos ramos de piedras de mil piezas y labores sin que alguna se disloque, ni separe de su lugar, formando con ellas unas palabras delicadísimas.»¹¹ Por esta razón Aranda sería requerido también para otro templo importante de la Baja Andalucía poco después: el Sagrario de la Catedral de Sevilla, iglesia en piedra que se había iniciado a principios del siglo con sello jiennense por los maestros que se ocuparon de ella (Alonso de Vandelvira, Cristóbal de Rojas y Miguel de Zumárraga), pero que aún seguía sin terminar a mediados del siglo. En 1650 y a raíz de un hundimiento en uno de sus ángulos, ya se llama a un maestro de Jaén, que sin duda es Juan de Aranda, el que explícitamente se cita en otra visita dos años más tarde «para que se case con el maestro de acá y hagan demostraciones de su ciencia en razón de lo que más convenga para la prosecución de la obra...».¹² Una situación idéntica a la surgida en la Iglesia de El Puerto de Santa María, aunque sin las críticas hacia el maestro de la obra en ese momento, Pedro Sánchez Falconete. Aunque lo dado a conocer documentalmente hasta ahora por la historiografía sevillana no haya pasado de esta presencia consultiva, resaltándose incluso la habilidad de Falconete en la difícil estereotomía de las cuatro bóvedas baídas, sin embargo no debe pasarse a la ligera la intervención de Aranda, quien, por otra documentación, sabemos tenía contactos anteriores con la Iglesia de Sevilla y en concreto con el Sagrario, donde ejerció de aparejador su yerno, Juan Roldán, desaparecido junto con la mujer de Aranda y parte de sus hijos en la peste que asoló la ciudad en 1649.¹³

No sería tampoco la última ocasión en la que la experiencia canteril de los maestros de Andalucía oriental, y de Jaén en particular, se volviera a manifestar en Sevilla. La construcción de la Colegiata de El Salvador, templo de dimensiones y fuste catedralicios, se enfrentaba en la década de 1670 a arduos problemas de índole estereotómico después

¹¹ MARTÍNEZ DE MAZAS, J., *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*, 1794, RODRÍGUEZ MOLINA, J. (ed.), Barcelona, 1978, pp. 203-204.

¹² FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977, p. 49; CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*, Sevilla, 1997, p. 92; ARENILLAS, J. A., *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2005, p. 133.

¹³ GALERA ANDREU, P. A., *Arquitectura...*, p. 110.

¹⁴ KUBLER, G., *Arquitectura Española de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispaniae*, tomo XIV, Madrid, 1957, p. 124. Este papel de tracista asignado a L. de Rojas lo había defendido AMADOR DE LOS RIOS, J., *Sevilla pintoresca*, Sevilla,

de derrumbarse por dos veces la obra iniciada por los maestros locales, Esteban García, primero, y Pedro Romero a continuación, por lo que es llamado Eufasio López de Rojas, maestro mayor de la Catedral de Jaén, discípulo que había sido de Juan de Aranda, en 1677, quien daría nueva traza de planta e incluso de alzado, aunque para este aspecto se prefiriera el suministrado por José Granados de la Barrera, maestro mayor de la Catedral de Granada, en 1682.¹⁴ Eufasio L. de Rojas representa la continuidad de esa tradición de la cantería tan brillante, heredada del Quinientos, cuya capacidad había sido sometida a examen superándolo con éxito, primero en la maestría a la Catedral de Granada en 1667 y posteriormente, en el mismo año, a la de Jaén. Tampoco sería su presencia en la basílica de El Salvador la única asistencia en tierras sevillanas. En 1684 sabemos que realiza un viaje a Marchena para consulta sobre una obra sin especificar, pero que casi con seguridad ha de ser la iglesia del convento de los Agustinos.¹⁵ Esta obra, así como toda la renovación de la escena pública de la villa emprendida por el Duque de Arcos, suponía una impronta un tanto exótica para la región en la medida que imponía un sello cortesano muy castellano, de tradición herreriana, en la campiña sevillana, ya en pleno Barroco, asegurada a través de un maestro de Toledo, Bartolomé Zumbigo o Sombigo, quien conocía personalmente a López de Rojas, pues había sido llamado por el Cabildo de la Catedral de Jaén para confrontar con él su proyecto nuevo de fachada para el templo catedralicio, aprobado y ejecutado con algunos retoques ornamentales de mano de Zumbigo. En cualquier caso, un refuerzo para la consideración del valor de la estereotomía arquitectónica en proyectos áulicos o de cierta singularización pública.

En cuanto a José Granados, arquitecto que fue del Duque de Sesa, sucedió como maestro mayor de la Catedral de Granada en 1668 a Eufasio L. de Rojas con un informe favorable, precisamente, de Bartolomé Zumbigo. Vinculado desde sus inicios a las canteras de mármol de Cabra, en los dominios del Duque de Sesa, se puede decir que con él se recupera en Granada el protagonismo de los «cortistas» tras el paréntesis de Alonso Cano al frente de las obras de la catedral, cuya aportación al campo de la arquitectura, aparte de su brillante diseño de la fachada para la catedral granadina y las trazas de retablos, fuentes y otros elementos arquitectónicos de indiscutible valor de inventiva formal, sin embargo arroja sombras en el control de la estructura arquitectónica, puesto de manifiesto con el quebrantamiento de un arco toral en la capilla mayor de la Iglesia del convento del Ángel Custodio de Granada, por él trazada, sin que pudiera solucionarlo ni el autor ni ningún otro maestro de la ciudad, lo que da idea de la crisis del arte de la cantería en Granada hacia la mitad del siglo, y de paso venía a confirmar el juicio que le merecía el famoso Racionero a Juan Gómez de Mora.

1844, p. 285, quien afirma que se siguió «en todo el dictamen del mencionado Rojas». Ese protagonismo se disipa ya en SCHUBERT, O., *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, p. 235, y en SANCHO CORBACHO, A., «Leonardo de Figueroa y el patio de San Acasio de Sevilla», *Archivo Español de Arte*, nº 88, 1949, pp. 341-352. Además, la monografía sobre la Colegiata de GÓMEZ PIÑOL, E., *La iglesia Colegial de El Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XVI al XIX)*, Sevilla, 2000.

¹⁵ RAVÉ PRIETO, J. L., «La obra seiscentista de San Agustín de Marchena», *Actas III Jornadas sobre Historia de Marchena*, Marchena, 1997, pp. 255-327, y «Arquitectura de ida y vuelta o un enclave cortesano en la campiña sevillana», *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*.

La presencia de Granados de la Barrera en Granada marcaría así esa recuperación del peso específico de la estereotomía, sirviendo de puente entre Cano y el más genuinamente «cortista», Melchor de Aguirre, –como apuntó R. Taylor–¹⁶ sucesor del anterior en la maestría de la catedral y activo tanto en la ciudad de los Cármenes, donde ha dejado la iglesia más sólidamente construida en piedra, la del Oratorio de San Felipe Neri (hoy Perpetuo Socorro), como en Antequera, donde dejó asimismo una impronta a través de un modelo de portada a partir de la del hospital de San Juan de Dios, caracterizado por la esbeltez de las proporciones con empleo de un orden gigante apilastrado y profusión de huecos. Sin entrar en la consideración de si Aguirre fue el más importante maestro durante el último cuarto de siglo en la región, como sostiene R. Taylor, si hay que resaltar el brío que vuelve a tener la cantería en la parte más meridional de la Andalucía oriental de procedencia norteña, aun cuando formalmente represente una cierta aspereza para el gusto que se va perfilando ya en la segunda mitad del siglo en la región. No obstante, en su virtuosismo canteril creo que el vasco se complace en el desafío de las proporciones alargadas en el que sin duda es el templo de mayor interés construido por él, el de San Felipe Neri, donde introduce la bóveda de nervadura, influido tal vez por lo que veía y trabajaba en la catedral, pero también de inequívoca tentación por las experiencias de la cantería medieval, familiar para él, aunque igualmente para otros arquitectos de generaciones siguientes, como tendremos oportunidad de ver.

Volviendo a Granados, hay otra cuestión importante en su contribución al arte de la estereotomía y es el de su conocimiento y especialidad en el corte de mármoles, que enseguida se revelará como capítulo destacado de la arquitectura del Barroco en Andalucía al aplicarse a estructuras menores,¹⁷ pero de gran suntuosidad y relevancia, como son los tabernáculos, púlpitos o portadas, donde a la policromía del material se une la variedad y complejidad de cortes del mismo, que indudablemente no pueden disociarse de las labores de carpintería o de las de los estucadores, pero creo que sin precipitarnos en la idea de un seguimiento de los canteros hacia los ornamentistas de la madera y el yeso. La tridimensionalidad de algunas de estas obras genera espacios y volúmenes con grados de complejidad diferentes, pero en los que el corte será decisivo jugando siempre además con la policromía de los mármoles. Los tabernáculos serán quizás de los mejores y más tempranos ejemplos. No conocemos sino parcialmente el que Granados hiciera para los Trinitarios de Gracia, en Granada, mediada la década de los setenta, aunque ya ofrece la novedad del uso de columnas torsas, que dispone adelantadas en busca de un movimiento, preludio de lo que vendría enseguida con el apogeo de los planos oblicuos tan frecuentes en la centuria siguiente. El tabernáculo de la Iglesia de Santo Domingo, en la misma ciudad, obra de Melchor de Aguirre veinte años después, de planta octogonal con columnas torsas igualmente adelantadas en todo su derredor y cúpula horadada, es como un ensayo reducido de un «templum» clásico barroquizado y al que hay que ponerlo visual y espacialmente en conexión con la gran cúpula del cruceiro trazada por él e igualmente en piedra.

¹⁶ TAYLOR, R., «El arquitecto José Granados de la Barrera», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII/23, 1975, p. 15.

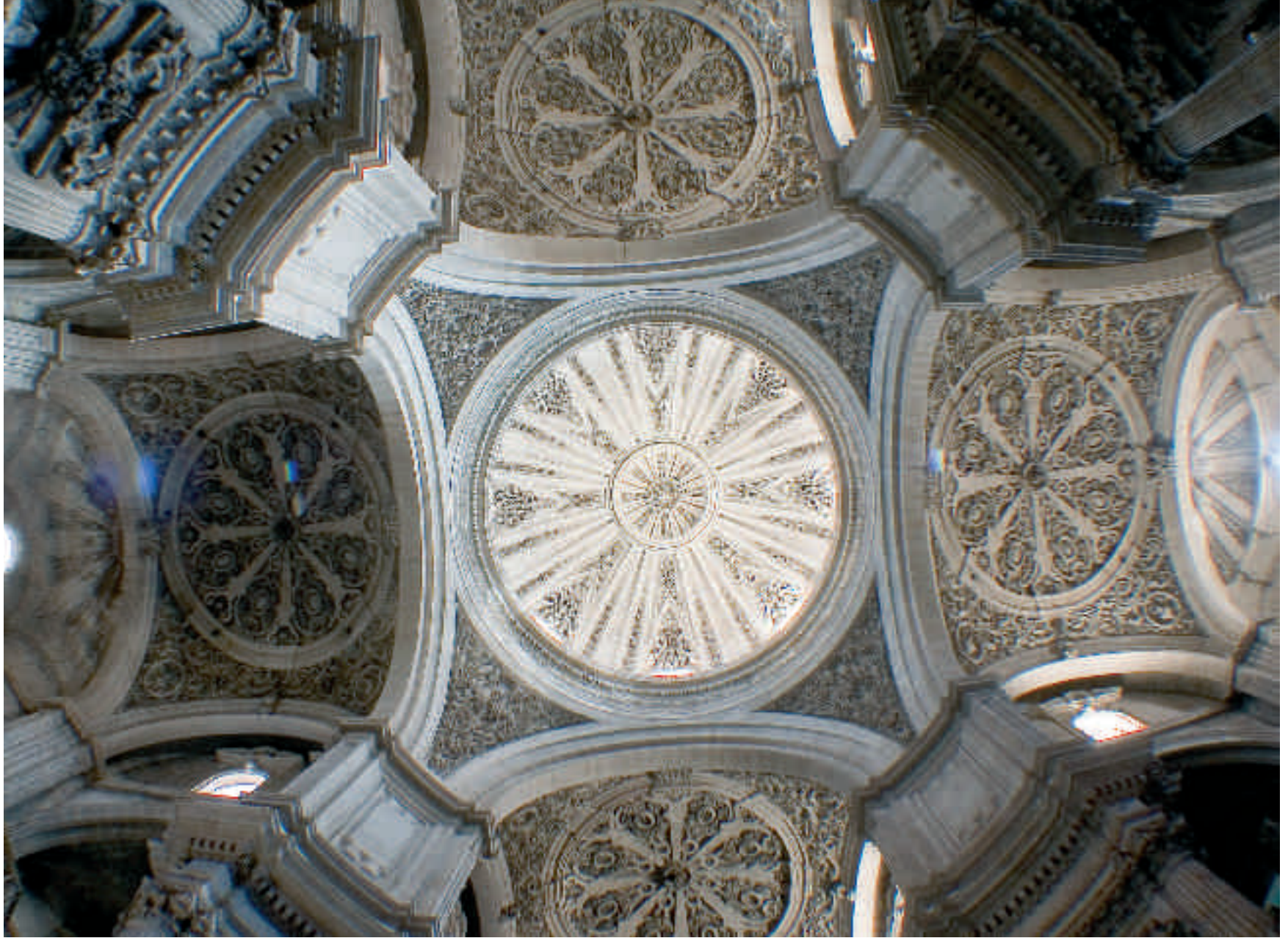
¹⁷ Véase al respecto, RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, 1990.



Melchor de Aguirre, encuentro de arco formero en el sotocoro. Iglesia de San Felipe Neri, Granada.

Melchor de Aguirre, Tabernáculo. Iglesia de Santo Domingo, Granada.





Francisco Hurtado Izquierdo, bóvedas. Iglesia del Sagrario, Granada.

De este ambiente de la comarca del subbético cordobés (Priego, Lucena, Cabra...) con la riqueza de sus canteras y talleres de cortistas especializados con el mármol, surgiría una figura trascendente para la arquitectura andaluza de la primera mitad del Dieciocho: Francisco Hurtado (1656-1725) y uno de los nombres señeros en la historia de la arquitectura española de este periodo. Con conocimientos de ingeniería militar y también de la arquitectura fuera de las fronteras peninsulares, no sabemos con certeza si de forma directa o por información de estampas y libros, lo cierto es que sabe combinar su ingenio, tan importante para la mentalidad barroca, con su respeto y adhesión al arte de la cantería y asimismo muy atento a experiencias y manifestaciones estéticas del pasado histórico de la región, desde la arquitectura medieval, cristiana e islámica, hasta la más inmediata renacentista. Acaso su obra más significativa, sobre todo desde el punto de vista que nos interesa aquí, está fuera del territorio andaluz: el

Sagrario de la Cartuja del Paular (Segovia), pero hoy no se discute que se trata de un implante del sur inexplicable sin el conocimiento del desarrollo de su obra y de su taller en Andalucía. La compleja disposición de muros y soportes en una planta centralizada de inspiración francesa,¹⁸ representa el triunfo de la oblicuidad alentada por Caramuel en su tratado, lo que implica un habilidoso manejo del corte de la piedra para alcanzar el movimiento y juegos de transparencias conducentes a lograr el espacio místico y sobrenatural requerido por los patronos. Una obra de la que orgullosamente decía su autor que «...En la Uropa (sic) no ai cosa como ella».¹⁹ Solución más sencilla, pero precioso y decisivo antecedente, es el Sagrario de la Cartuja de Granada. En este espacio, paradigma de la integración barroca de las artes plásticas con la arquitectura dentro de la tradición hispana de la capilla destacada en la cabecera del templo, el tabernáculo concentra toda la atención por la vistosidad de los mármoles polícromos y el

¹⁸ La influencia de los Inválidos de París, de J. Hardouin Mansard, fue puesta de manifiesto por RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «La influencia de la arquitectura grabada en la real y construida del Barroco español», *Ephialte*, IV, 1994, pp. 81-93; también MARÍAS FRANCO, F., «Elocuencia y laconismo:

la arquitectura barroca española y sus Historias», en VV.AA., *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999, p. 108.

¹⁹ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado and his school», *The Art Bulletin*, nº 19, 1950, p. 35 y apéndice II, nº 13.

virtuosismo de sus inverosímiles cortes que hacen de la piedra una materia casi dúctil, jugando con la forma de macla tallada, eco de la carpintería tradicional, y las sensuales oquedades de los laterales, vinculados al barroco romano.

Italianismo de mayor trascendencia viene a mostrar, sin embargo, en una obra capital que centra su actividad en Granada y cuya construcción será referente durante la primera mitad del siglo: el Sagrario de la catedral. Anexo al templo metropolitano, como parroquia suya que ha sido hasta fechas recientes, se proyecta en los primeros años del siglo con una planta centralizada, cuya evocación de San Pedro de Roma ha sido puesta de manifiesto con frecuencia. La capitalización del espacio por la cúpula apoyada sobre cuatro grandes pilares de planta triangular y alabeados por su cara interior, rinden homenaje a Miguel Ángel al adoptar explícitamente la referencia modélica de la basílica romana, cita que no obstante era frecuente ya en el siglo anterior, si bien de forma parcial y retórica, recordemos al respecto la fachada de la Catedral de Jaén y otras alusiones documentales expresas por Juan de Aranda Salazar.²⁰

Ahora bien, el Sagrario granadino, encerrado en su caja pétreo que no trasluce nada de su organismo interno, sella en su fábrica estereotómica de soportes y bóvedas heredados de la arquitectura renacentista más próxima, la misma Catedral de Granada o la de Jaén, una peculiar adaptación del barroco foráneo a la mejor tradición de la arquitectura en piedra en un lugar en ese sentido excepcional, hasta el punto de que, desde una valoración estrictamente constructiva, ya en su época se consideraba superior a la vecina catedral. Así lo expresaba José de Bada, quien con motivo del saneamiento de uno de los cuatro machones hemos visto como tuvo ocasión de expresar a fondo su idea del arte de la arquitectura, a raíz de los resentimientos causados más tarde por el terremoto de Lisboa en la catedral con numerosas quiebras en arcos y bóvedas. Frente al buen comportamiento del Sagrario en este importante «test» que fue el movimiento sísmico para la arquitectura, confirmaba la impresión que previamente tenía del templo de Siloe: «Edificio pensado y ejecutado con mucho descuido del arte y pocas cautelas en las máximas de edificios».²¹

Una vez más las preocupaciones por la firmeza y seguridad avaladas por una buena cantería, primaba sobre la audacia del diseño, interesadamente, claro está, por cuanto Bada se arrogaba la solución del machón rehundido. Sin embargo, la audacia en el aligeramiento de los machones con su concavidad interior, novedosos en el panorama andaluz de esos momentos, aparte de otros elementos menores como el tabernáculo del altar mayor y la portada original del templo, con grandes columnas salomónicas (hoy parcialmente en la fachada del Palacio de Bibataubín, en la misma ciudad), constituyen un banco de prueba para la adaptación de la estereotomía a diseños modernos en el que además del mismo Bada iban a pasar otros maestros decisivos para la arquitectura del siglo como Vicente Acero.

Aunque existe una tendencia en la crítica a considerar al Hurtado ante todo como un innovador en lo ornamental, el Sagrario de Granada

bastaría para considerar su condición de arquitecto esencial, que con dominio moderno de la traza ha proyectado una estructura clásica, sobria en sus líneas (los detalles decorativos de la superficies se deben a José de Bada), en sintonía con la arquitectura vecina de la catedral a la que era obligado respetar, pero a la vez creando un espacio unitario, un espacio realmente estereotómico, en el que todo se centra y dinamiza bajo la luminosa cúpula sostenida por los fuertes y a la vez aiosos pilares centrales. Esta idea de luminosidad y ligereza, que sin duda remiten o conectan con presupuestos estéticos de la arquitectura gótica, creo que condiciona su visión y práctica de la construcción a la vez que la proyectó sobre algunos de sus colaboradores más directos. Veamos unos ejemplos.

Consecuencia de la fama y prestigio que le dieron enseguida tanto la obra del Sagrario granadino, como sus obras de Córdoba, sobre todo bajo el patronazgo del Cardenal Salazar, para el que además de su capilla funeraria en la catedral hizo el hospital de su nombre (actual Facultad de Letras), pronto se convirtió en la autoridad insoslayable para consulta e informes de las tres grandes catedrales en construcción durante el primer cuarto del siglo en Andalucía: Guadix, Jaén y Málaga. Entre 1720 y 1724 se suceden estas visitas del maestro en las que siempre están de fondo problemas constructivos de índole estereotómico. Respetuoso siempre con el proceder de sus colegas al frente de la obra o responsables de las directrices, no por ello deja de introducir su parecer en la línea antes indicada. Así, en Jaén, donde elabora un largo informe en 1724 con motivo de la unión de la obra nueva con la vieja o medieval, alaba lo seguro del proceso, pero lo juzga excesivo en cuanto a la abundancia de pies derechos y cimbras... «porque sobra prevención, y aunque esto no es malo, no es útil, pues con sólo cimbras para dos arcos y dos pies derechos pudieran azerse todos...».²² Y aprovecha la ocasión de que se ha de cerrar el coro, espacio que considera de especial relevancia subrayado por sus bóvedas diferenciadas del resto, para tratar de introducir una cúpula en la vertical del trascoro, ochavada, lo que supondría un nuevo foco de luz, aunque reconociendo su mayor coste se aviene a una bóveda baída, eso sí, siempre más decorada que las restantes del templo.

En Guadix, donde también está en juego la unión de la fábrica antigua y la nueva bajo proyecto de Blas Antonio Delgado, aprueba el proceso seguido sin rechazo al encuentro y convivencia con los restos de goticismo (más crítico se mostrará en ese aspecto Gaspar Cayón, ejecutor de la obra) y tan sólo rectifica a Delgado en el diseño de la media naranja sobre el presbiterio en aras de una decoración más barroca y un agrandamiento de los vanos en la base del domo, como era común en sus diseños cordobeses, rebajando por lo mismo el tambor e igualmente dando forma ochavada al exterior.

Aunque Hurtado se muestra muy interesado siempre en proporcionar diseños de contenido ornamental (en Jaén apunta innovaciones para el alzado lateral del coro y un nuevo trascoro), no olvida tampoco los aspectos relativos a la técnica constructiva, dejando constancia descriptiva de su conocimiento de los tipos de bóvedas baídas en la

²⁰ GALERA ANDREU, P. A., «Un epígono...», p. 18.

²¹ ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas...*, p. 517.

²² GALERA ANDREU, P. A., *Arquitectura...*, p. 470.



Gaspar Cayón, cerramiento de la Capilla de la Inmaculada. Catedral, Guadix (Granada).



Vicente Acero, Gaspar Cayón y Francisco Pachote, fachada principal. Catedral, Guadix (Granada).

²³ Para la historia constructiva de esta catedral, véase ASENJO SEDANO, C., «La catedral de Guadix», *Boletín de Archivos Biblioteca y Museos*, LXX 1-2, 1962, pp. 203-301; *La catedral de Guadix*, Granada, 1977; *Guadix: Guía Histórica y artística*, Granada, 1989, pp. 147-180. GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., «La catedral de Guadix en los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Arte de la*

Catedral de Jaén, que acepta y recomienda para su continuidad, no sin introducir novedades de carácter ingenieril como es un castillete móvil con pescante en alto desde el que poder con una espiral mover y asentar las dovelas en las bóvedas.

Del entorno de Hurtado y alrededor de las catedrales de la Andalucía oriental en construcción surgen los maestros y las soluciones estereotómicas más importantes en la primera mitad del siglo XVIII. Si las catedrales de Jaén y Granada, culminaban proyectos que habían sido definitivamente fijados en la centuria anterior, Guadix, Málaga y sobre todo Cádiz, daban su gran salto adelante tras el triunfo borbónico en la Guerra de Sucesión, cuya adhesión a la causa por parte de las tres ciudades tuvo consecuencias determinantes desde el punto de vista de la financiación de las mismas.

Si Jaén ya tuvo un destacado papel, como se ha reseñado, por medio de los buenos maestros de cantería que tuvo al frente durante el siglo XVII y su irradiación por toda la región, todavía en el Setecientos podía seguir jugando una baza de influencia, ya fuera con el último de los maestros de la vieja tradición de cortistas: Blas Antonio Delgado († 1717) o la venida de otros de procedencia castellana, caso de José Gallego y Oviedo del Portal (1686?-c. 1740), formado en Salamanca en el círculo de Joaquín Churriguera, cuya arquitectura, disonante en el conjunto de la catedral, no deja de mostrar una voluntad estereotómica en pos de un afán innovador en lo realizado bajo su traza y dirección: el coro, con sus muros y cerramientos de bóvedas, en las que alardeará de técnicas rápidas y económicas con «ingenios» para la ocasión, aunque no se vislumbran con el interés del castillejo ideado por Hurtado.

En el proyecto definitivo de la Catedral de Guadix, Blas Antonio Delgado tendrá la responsabilidad de su planeamiento; una obra que apenas tenía configurada la cabecera a principios del siglo y arrastraba una agónica historia constructiva.²³ La idea de casar los restos de una primitiva iglesia gótica con un proyecto siloesco, más esbozado que definido en detalle, con la inclusión de nuevos elementos es el plan fijado por el arquitecto jiennense bajo el rigor absolutamente estereotómico y partiendo de la experiencia de la Catedral de Jaén, que desde sesenta años antes afrontaba un planteamiento similar. Esa experiencia es la que lleva al obispo fray Juan de Montalbán, llegado a la diócesis accitana en 1707 y que anteriormente había residido en Jaén, conocedor tanto de aquella catedral como de su maestro, a no dudar en su propuesta de nombramiento para llevar a cabo este proyecto definitivo en 1714. Idéntico criterio que a su vez seguirá Blas Antonio Delgado para proponer de inmediato a un joven maestro, Vicente Acero, a quien conocía directamente por trabajar o haber trabajado en Jaén además de su empleo de aparejador en el Sagrario de Granada a las órdenes de Hurtado, para ejecutar y dirigir dicho proyecto, dado que él por edad y achaques de salud no estaba en

Universidad de Granada, XVIII, 1987, pp. 107-118; GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. y RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., «Antonio José Prieto Carrasco. Planta y sección longitudinal de la catedral de Guadix. 1781», en VV.AA., *Dibujos arquitectónicos granadinos del Legado Gómez Moreno*, Granada, 2004, pp. 46-55.

disposición de asumir esa tarea.²⁴ El argumento, como vimos, era la condición esencialmente de «cortista» que ofrecía el santanderino. En efecto, la labor desarrollada por Acero en los pocos años que estuvo al frente de esta obra fue en lo fundamental de proyectista. Desde el primer momento pide al cabildo una estancia que estaba encima de la sacristía,²⁵ en la torre, para instalar su estudio-taller y entregarse al parecer a una buena producción de trazas de cortes y monteas, que consulta con Blas Antonio Delgado desplazándose a Jaén, pues como decía Hurtado en su informe de 1720 aprobaba todo lo realizado hasta ese momento por Acero porque «...exacta y acertadamente siguió la traza de don Blas Antonio Delgado...»

Tampoco tendría tiempo suficiente Acero para dejarnos obra realizada, en realidad eso correspondería en su mayor parte a Gaspar Cayón, pero entre esta primera etapa (1714-1718) y otro brevísimo encargo de la maestría en 1738, más una visita esporádica en 1732, Acero proporcionó diseños y trazas decisivas para la fisonomía del templo. Unas, las más llamativas y por las que se le identifica mejor, serán la de la fachada principal y creo que también la lateral de Santiago, pero asimismo entiendo fue fundamental el dar acomodo a la unión de la obra vieja y la nueva con las reformas en planta y alzado que introdujo Delgado y consistentes en dotar de una nave de crucero que separara el presbiterio del coro, con sus correspondientes aperturas al exterior, un eje hasta ese momento inexistente, lo que conllevaba toda una redistribución del espacio y de modo particular a las capillas.

De estas últimas, la actual del Corazón de Jesús, junto a la puerta de Santiago, en el lateral izquierdo, lleva la fecha de 1718, lo que nos da una fiabilidad para ponerla en su haber y además, dada su identidad con el resto de las capillas en lo estructural y en gran parte en su decoración, servirnos de modelo. Aún cuando en los aspectos ornamentales me parece, no obstante, que hay más mano de Cayón, si quiero destacar su cerramiento: un cañón con lunetos muy planos «a regla», que nos conduce de nuevo a la catedral de Jaén, del mismo modo que la capilla frontera a ésta, dedicada actualmente a la Virgen de Fátima, que por su mayor fondo se cierra con bóveda baída. En esta capilla se abre a su lado derecho una puerta de comunicación con la torre y un balcón sobre ella, ambos con un capialzado pronunciado fruto del alabeamiento del plano, que presenta en los extremos del entablamento una anamorfosis recordatoria de la acusada deformación empleada por Andrés de Vandelvira en la portada de la sacristía de El Salvador de Úbeda. Una clara muestra de la fecunda combinación de los diseños inspirados en el Barroco internacional y la tradición estereotómica de la región, por otra parte nada extraño en un arquitecto como Acero, quien haría explícitas referencias a la buena cantería medieval valenciana, por ejemplo,²⁶ y a la autoridad de maestros renacentistas como Siloe, y las mismas



Vicente Acero y Gaspar Cayón, bóveda y cerramiento. Catedral, Cádiz.

muestras que la Catedral de Guadix ofrecía en este campo en piezas destacadas como la capilla de San Torcuato, de planta circular y su espectacular arco de entrada, o elementos menores como la tronera y ventanas exteriores de la torre, que han pasado desapercibidas.

En las restantes capillas desde el crucero a los pies, que creo habría que poner en el haber de Gaspar Cayón, al lado de un mayor barroquismo ornamental con capialzados sobre las puertas más protuberantes y pesadas, que pueden acercarnos a episodios del interior de la Catedral de Cádiz, reviste mayor interés el cerramiento de las mismas, que combina cañones laterales dispuestos en paralelo al eje del templo y bóveda baída en el centro, montada sobre cuatro fragmentos de bóveda a modo de capialzados que enlazan con los cañones.

En cuanto a las portadas, la distancia de los veinte años que median entre la primera maestría y la segunda de Acero se acusa notablemente. De las dos del crucero, dejando la de San Torcuato, muy sencilla, diseño de Gaspar Cayón, la de Santiago entra de pleno en lo trabajado por Acero. Llama la atención en ella, dentro de la disposición clásica de las columnas adelantadas, la solución de los ángulos internos con el complejo juego de columnas y sus respectivas proyecciones sobre el muro, que nos recuerdan también al Vandelvira

²⁴ La presencia de Acero en Jaén, hasta ahora inédita, se desprende de la misma carta-informe de Delgado al Cabildo accitano, cuando al proponerlo para maestro mayor puntualiza: «...El qual rige la del Sagrario de Granada y ahora quedó en Jaén» (A.C.G. Libros de Actas, Lib.25, f. 552r.).

²⁵ En Cabildo de 26 de Abril de 1716, Vicente Acero pide, y se le concede «La sala que está sobre la sacristía para montar». A.C.G. Libros de Actas. Lib. 25. f. 565r.

²⁶ Con motivo de su diatriba con los arquitectos que criticaron su proyecto para la Catedral de Cádiz, alaba la cantería del cimborrio gótico de la Catedral de

Valencia. Véase BERCHEZ, J. y ZARAGOZA, A., *Iglesia catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia*, www.cult.gva.es/gcv/catedral/estudio.htm, p. 9, n.17; RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero», *Anales de Arquitectura*, nº 4, 1998, p. 43, y también MARIAS FRANCO, F., «From Madrid to Cádiz: The Last Baroque cathedral for the New Economic Capital of Spain», en MILLON, H. (ed.), *Circa 1700. Architecture in Europe and Americas*, Yale, 2006, p. 149. Sobre las bóvedas góticas valencianas, además NAVARRO FAJARDO, J. C., *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana. Traza y Monte*, Valencia, 2006.

de la sacristía de la Catedral de Jaén y sin duda una clara muestra del virtuosismo de «cortista» del maestro. La principal, proyectada al compás de la de la Catedral de Cádiz, ofrece el interés de mostrar por primera vez en Andalucía un movimiento acusado del plano de fachada con la disposición de grandes machones de planta triangular y columnas al bies, que nos habla del conocimiento por un lado que tenía Acero de la arquitectura italiana, sobre todo del entorno siciliano (Anunziata de Mesina) y del interés por arquitectos y tratadistas de aquel país, Guarini fundamentalmente (proyecto de la Iglesia de los Padres Somascos de Mesina, por ejemplo),²⁷ pero partiendo de una experiencia inmediata, los grandes machones del Sagrario de Granada, y en general de una fidelidad al principio de solidez y firmeza, expresada de forma muy gráfica con el término de «cepas», como así denominaba a estos elementos, utilizados al describir el proyecto de fachada para la Catedral de Málaga (1723), firmado conjuntamente por Acero, Bada y Diego Antonio Díaz, en que se perfila con este mismo esquema del de Guadix: reducción a dos cuerpos y cuatro «cepas» que señalarían o traducirían al exterior la estructura interna del templo.²⁸

La Catedral de Cádiz supondrá, con todo, el mejor exponente de los principios de «tradición» e «innovación» que rigen, como en su día apuntó Bonet Correa, la originalidad de este gran maestro.²⁹ Pese a los sinsabores que enseguida tuvo que sufrir Acero y que lo llevaron a abandonar su maestría en 1729, tan sólo ocho años después de haber sido aceptado su proyecto, y a las modificaciones posteriores que sufrió, la Catedral de Cádiz sigue siendo, no por ser la última de las catedrales, sino por sus valores arquitectónicos en sí la más importante edificación religiosa del siglo en Andalucía y creo que de todo el ámbito nacional. Solamente la Fábrica de Tabacos de Sevilla, en el terreno de las obras civiles, y en la que por cierto actúa como maestro mayor hasta perderse sus noticias en 1738, aunque no fuera suyo el proyecto, merecería, entiendo, valoración semejante. La monumentalidad por la escala que manejó (torres de cien metros) y cúpula «*ad hoc*», junto a la valentía innovadora en soportes y bóvedas, que lo emparentan con la internacionalidad del Barroco de Guarini expandido sobre todo por Europa central no tienen parangón con el resto de la arquitectura española del momento. Tal irrupción de fuerza y novedad suscitó, primero, los temores –hasta cierto punto lógicos– de los patronos y con ellos un camino para acerbas críticas (no sabemos hasta que punto legítimas) de ilustres colegas de la profesión, como el muy considerable Leonardo de Figueroa, Pedro Ribera o el jesuita Francisco Gómez, y alguno más discutible como José Gallego y Oviedo del Portal. Gracias a estos informes y a la respuesta de un Vicente Acero «probado», conocemos mejor las ideas del maestro y su consecuente apreciación historiográfica.³⁰

Para nuestro propósito sí quiero resaltar la adhesión plena de Acero a la cantería, a la que la denominaba «Contrapunto» (musical), frente al «canto llano» de la albañilería «...por la variedad de la calidad del material que se usa en ellos y por los extraordinarios cortes, que concurren».³¹ Y aunque en esos «extraordinarios cortes» vaya implícito

un conocimiento matemático y geométrico muy ligado a la «Ciencia Nueva» predicada por Caramuel en su *Arquitectura recta y Oblicua*, nuestro arquitecto se asienta sobre el incomparable valor de la *Práctica*, a la que tiene por «sólido fundamento...Que arreglada al objeto de la moderna Arquitectura, se antepone a todas luces a lo que se puede alegar a favor de la antigua»³² ... Arreglada al objeto. He aquí la cuestión clave. Una técnica practicada desde antiguo, a la que conoce de modo práctico en obras medievales y renacentistas (de Valencia, Sevilla o Segovia a Granada y Jaén) y alaba no sin crítica, paradójicamente, por quienes temen por la seguridad del proyecto gaditano, que puede perfectamente «modernizarse» en virtud de esos «extraordinarios cortes» que encierra el conocimiento práctico de la cantería. Desde esa posición se sitúa frente al conservadurismo de sus críticos, apegados a la defensa del «grueso» (el churrigueresco Gallego demostró aquí y en informes contra Bada en el Sagrario de Granada ser el mayor adalid de la firmeza por la robustez), con la apuesta por la «ligereza» y la esbeltez, que ya vimos había defendido Hurtado Izquierdo. Y desde y por el conocimiento de la admirada arquitectura del pasado, medieval y clásica, puede y debe –diría– superarla en la «moderna arquitectura».



Anónimo, Pósito. Dos Torres (Córdoba).

²⁷ GUARINI, G., *Architettura Civile*, Torino, 1737, láms. 29 y 30.

²⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca*, Málaga, 1982, p. 149.

²⁹ BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca*, Barcelona, 1977, p. 131.

³⁰ Sobre el particular véase nota 26.

³¹ RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Tradición e innovación...», p. 41; MARÍAS FRANCO, F., «From Madrid...», p. 143.

³² RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Tradición e innovación...», p. 39.

Distinto es, entiendo, el «goticismo» perceptible en otro foco gaditano centrado en Jerez entre finales del Diecisiete y primera mitad del Dieciocho,³³ cuya obra capital será la actual catedral, entonces colegiata, proyectada hacia 1695 por Diego Moreno Meléndez, maestro cantero que estuvo ligado a la obra de El Salvador de Sevilla, aunque proseguida durante casi cien años (se terminó en 1778), primero con Diego Antonio Díaz y después con Torcuato Cayón. La sistemática cubrición de las naves laterales con bóvedas de crucería, aunque respondan en realidad a bóvedas de arista nervadas, y la ostentosa presencia de arbotantes al exterior, más parece obedecer un «revival» de orden esteticista, que a una lectura reflexiva e investigadora, por tanto, con prurito innovador para la historia de la arquitectura barroca, aun cuando no carezca de interés en sí misma esta apertura a otros momentos históricos, siempre tan fértil para la imagen del Barroco, y que en esta ocasión concreta supone una asimilación del pasado histórico local con un brillante capítulo en su arquitectura medieval y sobre la cual se trabajaba y completaba en el Seiscientos, naturalmente sobre una base estereotómica. Recordemos la fachada de la Iglesia de San Miguel, en la misma ciudad, proyecto de 1670 del mismo Diego Moreno, adaptada al tipo gótico de torrefachada, flanqueada por dos volúmenes poligonales para cajas de sendos caracoles, elementos que también dispone en la Colegiata, aquí cilíndricos, para subrayar asimismo una verticalidad al uso del gótico.

En este denso capítulo de la estereotomía en las catedrales y colegiatas andaluzas, todavía habría que reseñar la obra nueva de la Iglesia de Santa María de Ronda, un voluminoso cuerpo basilical conectado con una iglesia gótica, que se levanta entre fines del siglo XVI y los treinta primeros años del siglo XVIII,³⁴ siguiendo el esquema de influencia renacentista granadina, pero con la novedad de que todas sus capillas son absidiales, dando origen a un interesante juego de bóvedas de cuarto de esfera con que se cierran y su encuentro con las bóvedas de arista de planta rectangular nervadas, además de adaptar las portadas exteriores a la convexidad del muro, arco recto en torre redonda también contemplado en la cantería del Quinientos, para acabar con el trabajo de cerramiento de bóvedas y torres con que se culmina la obra de la Catedral de Málaga, bajo la dirección de Antonio Ramos.

Antonio Ramos Medina (1703-1782), arquitecto de origen jiennense, conocido y hombre de confianza de José de Bada, quien lo hace venir de Jaén en 1723, es un cantero nato,³⁵ responsable de la tarea más callada, pero fundamental, de unir y cerrar la parte nueva con la vieja, a la sombra de Bada, aunque en la práctica llevara la dirección de obra desde bastante antes de 1760 en que es nombrado maestro mayor de la misma. De la experiencia de esta obra surge el manuscrito de su mano que lleva por título: *Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos y sobre el cálculo para la resistencia de éstos*, enviado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1786, aunque no llegara a publicarse, siguiendo la estela de otras importantes obras del género estereotómico en España que no conocieron la imprenta. Como aquellas, el manuscrito de Ramos se estructura en forma de problemas

a resolver con sus pertinentes recetas emanadas desde la posición empírica de un experto constructor. Sin embargo, a diferencias de los ya tradicionales *Libros de cortes de piedra...* ahora se aborda un tema concreto y crucial para una arquitectura renovada y más científica, cual es la Mecánica de los materiales pétreos en la construcción, con la pretensión de superar el espinoso asunto de los grosores o robustez de los pies derechos, resuelto tradicionalmente por tanteo aproximativo, por lo general siempre excedido, pero que la sensibilidad del siglo desechara, como hemos podido comprobar, a favor de un ideal estético a favor de la «ligereza» y la esbeltez. Esta superación del problema de la que no había precedentes, en palabras del autor, se resuelve por planteamientos estrictamente matemáticos y geométrico, lo que efectivamente lo hacía idóneo para un fin didáctico como el que se planteaba en esos momentos la Academia.³⁶

Pese a la poca fortuna del manuscrito y la incompreensión profesional dentro del propio cabildo malagueño, el interés y apoyo de Ventura Rodríguez tanto por su escrito como por su labor realizada en la catedral, avalan a Ramos como brillante epítome de la larga tradición de la cantería de la Alta Andalucía. El encuentro de Ventura Rodríguez con Antonio Ramos tuvo lugar en Málaga en 1764, el año en que don Ventura iniciaba la construcción del Sagrario de la Catedral de Jaén, esa joya del barroco berniniano, resuelta en la más depurada técnica estereotómica, lejos de las fantasías y misticismos guarinianos que habían dominado la primera mitad del siglo, pero igualmente moderno en el modo y manera de ajustar un «barroco clasicista» a la tradición hispana.

En paralelo a la copiosa arquitectura religiosa, la arquitectura civil registra en Andalucía un volumen de obra también muy considerable y de valor arquitectónico nada desdeñable, quizás no suficientemente resaltado, y donde las técnicas y modos estereotómicos adquieren un papel relevante por la importancia que la fortaleza adquiere en edificios destinados a albergar materias primas de especial conservación, como los granos y líquidos, en un contexto de producción agrícola que experimenta una de las mejores coyunturas históricas en el siglo XVIII, o masas humanas laborando, caso de la excepcional Fábrica de Tabacos de Sevilla. O bien por su destino militar: los cuarteles urbanos; docentes, colegios, o de beneficencia, como los hospitales, sin olvidar la arquitectura doméstica de destacado nivel.

En el tipo de edificios de almacenaje, pósitos y cillas, de notable desarrollo desde el siglo XVI, pero que alcanzan su apogeo en el Setecientos por las razones apuntadas,³⁷ encontramos estructuras sorprendentes de aproximación formal a tipos palaciegos (cillas de Cazalla de la Sierra o de Carmona, ambas en Sevilla; Puerto de Santa María, en Cádiz etc...) con vocación de protagonismo urbano a través de magníficas fachadas y portadas, como la Cilla de Morón o las dos de Osuna, ligadas a los hermanos Ruiz Florindo, o excepcionalmente religiosos, como los graneros del Duque de Medinaceli, en Montilla. Los abovedamientos de las plantas bajas, bien sean en cañón corrido

³³ Sobre este fenómeno localizado en torno a Jerez de la Frontera, véase nota 7 y en particular, POMAR, P., «Arquitectura barroca...».

³⁴ Sobre esta iglesia, véase CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga...*, pp. 418-420 y MIRÓ, A., *Ronda. Arquitectura y urbanismo*, Málaga, 1987, pp. 245-251.

³⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *El manuscrito sobre la gravitación de los arcos*

contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos, Málaga, 1992, p. 81.

³⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *El Manuscrito...*, pp. 62-63.

³⁷ Acerca de este rico patrimonio arquitectónico, véase VV.AA., *Pósitos, Tercias y Cillas de Andalucía*, Sevilla, 1991.

o con lunetos y los más soberbios, desde el punto de vista estereotómico, de bóvedas de arista apoyados sobre gruesos machones de piedra, certifican el peso de una larguísima tradición que enlaza con el Mundo Antiguo y justifican la admiración que en ese siglo le dispensaba un Tomasso Temanza, quien la consideraba «la cosa más ingeniosa de la arquitectura», por cuanto una gran superficie a cubrir no necesitaba una gran base en función del equilibrio de las dos bóvedas intersectadas.³⁸ Imagen, esta última, que nos conduce a la Cilla del Cabildo de Sevilla, hoy Museo de Bellas Artes, o a las salas de enfermería del Hospital de la Caridad de Sevilla, las del «Santo Cristo» y la de «la Virgen», de 1673 y 1676,³⁹ apoyadas las bóvedas sobre finas columnas, que por otra parte nos retrotraen a diseños de Leonardo y del gótico final.

Sin encontrar, no obstante, hospitales de la monumentalidad de los de La Sangre, de Sevilla, o del de Santiago de Úbeda, levantados en el siglo XVI, piezas consumadas de arquitectura en piedra, el Barroco dejó páginas destacadas en ellos desde el punto de vista estereotómico. Pienso en las escaleras, tanto en edificios de nueva planta, como el Hospital de mujeres de Cádiz, o introducidas en un edificio anterior, caso del Hospital de San Juan de Dios de Granada. Ambas, de diferente vuelo y resolución, parten de un mismo fin: la unión de dos patios interiores a modo de puente escalonado de cuya meseta arranca un tiro perpendicular que se bifurca en el siguiente rellano para comunicar las crujías altas de ambos patios. Aparte de los precedentes renacentistas de disposición entre dos patios, el más inmediato y no menos brillante es la escalera del Convento de Padres Terceros de Sevilla (1690-1697). La Córdoba del siglo XVIII, es ciudad que cuenta con otros ejemplares de escalera de tipo imperial más convencional, aunque de rica talla de mármoles en pretilos y antepechos (Colegio de los Jesuitas; Convento de la Merced), tipo y modelo exportable a otros centros próximos como el antiguo Colegio de la Compañía de Andújar, obra documentada del hermano Francisco Gómez.

Ahora bien, las escaleras pétreas de mejor factura estereotómica hay que buscarlas en los grandes edificios civiles del Setecientos sevillano. En primer lugar, la escalera principal de la Fábrica de Tabacos, que como en otros elementos de este vasto y monumental edificio, recopila selectos episodios de la arquitectura hispana y en particular de la ciudad de Sevilla, siendo la Lonja, proyectada por Juan de Herrera y la intervención de excelentes maestros canteros, entre ellos Alonso de Vandelvira, una de las principales referencias. El hoy Archivo de Indias, que ya contaba con una rareza estereotómica en el tema de las escaleras con una secundaria del tipo «adulcida a regla», de la que habla Alonso de Vandelvira en su *Libro de cortes de piedra*, y a él atribuida,⁴⁰ cuenta con otra importante aportación del Barroco final, de mano de Lucas Cintora, quien igualmente contribuiría en una fase final a la espectacular escalera del Colegio de San Telmo, en torno a 1780, con

perfectos arcos rampantes de perfil escarzano apoyadas sobre columnas con dados de entablamento. Fórmula que vemos en otras escaleras civiles, como la del Palacio de Montaña, en Jerez, o la del Palacio episcopal de Málaga, de Antonio Ramos.

Si la arquitectura en piedra en Andalucía y en España tuvo en la estereotomía su principal fuente creativa y de admiración, como nos recordaba el deán Mazas, es lógico pensar que sus técnicas y procedimientos fueran asimiladas en obras constructivamente de albañilería. De hecho en muchos maestros concurre la doble faceta de canteros y albañiles (Leonardo de Figueroa o Diego Antonio Díaz, por citar dos casos conspicuos en la Baja Andalucía) y en la misma documentación desde el siglo XVI ambas modalidades constructivas no aparecen claramente deslindadas. Por otra parte, la estereotomía entendida como técnica del «corte de piedras» y de maderas –como la amplía Amadée F. Frézier⁴¹ y generalmente se acepta, no deja de ser una restricción de un concepto que la misma teoría de la arquitectura francesa había establecido con anterioridad: la de ciencia que enseña el corte de sólidos, entendiendo como tales, según Daviler, «los perfiles de arquitectura, los muros, bóvedas y otros sólidos cortados».⁴² Desde esta perspectiva es lícito plantearse una arquitectura estereotómica no exclusivamente basada en el sentido restringido convencional, sino en el más amplio de un espacio *construido* al «modo estereotómico», como planteó W. Müller para la arquitectura de Bernardo Vittone, es decir, una creación artística –estética– inspirada en la estereotomía.⁴³ En ese sentido la arquitectura barroca a partir de Borromini y en especial con Guarini, siente una atracción por los espacios unitarios concatenados en los que las bóvedas se suceden en diversas y complejas intersecciones, que conforman, en íntima articulación con los muros, los característicos espacios expandidos del Barroco dieciochesco, particularmente del norte de Italia y transalpino centroeuropeo.

Esa arquitectura moderna descubridora, en el ambiente italiano, de la estereotomía como vía excelente para su realización, que en Andalucía atisba e introduce Hurtado y la desarrolla plenamente Acero, comprueba pronto la familiaridad y la ventaja que supondrá la larga tradición de la práctica estereotómica. No puede extrañar así, ni ser contradictoria, la admiración de Acero por Siloé a la par que trata de poner en pie un proyecto novedoso como el de la Catedral de Cádiz. Pero también sus críticos no podían sustraerse al influjo o peso de la tradición en obras no concebidas en piedra de innegable actualización barroca: el caso de un Leonardo de Figueroa en la Iglesia de San Luis de Sevilla, donde el volumen de la gran bóveda central se inscribe como un cilindro al que se abren cuatro exedras, cuya apertura configura claramente aquel tipo de arco denominado en la cantería de nuestro Dieciséis «arco en torre cavada», practicado por Diego de Siloé en la capilla mayor de la Catedral de Granada o en la Iglesia de El Salvador de Úbeda.

³⁸ TERMANZA, T., *Architettura: Degli archi e delle volte e Regole Generali dell'Architettura Civile opera* (1733), en LUCHESSI, P. (ed.), Venecia, 1811, XVI, p.108.

³⁹ Véase VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980; ARENILLAS, J. A., *Del Clasicismo...*, pp. 90-91.

⁴⁰ PALACIOS, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 1990, pp. 132-133.

⁴¹ FRÉZIER, A. F., *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et de bois...*, 3 vols., Paris-Strasbourg, 1873-1879.

⁴² DAVILER, CH. A., *Tours d'Architecture, qui comprend les ordres de Vignole*, 2 vols, Paris, 1691-1693 (vol. II, *Dictionnaire d'Architecture*).

⁴³ MÜLLER, W., «vittone e il modo stereotomico», en *Bernardo Vittone. Disputa fra Clasicismo e Barocco nel Settecento*, Torino, 1972, II, p. 82.

Anónimo. Escalera (1690-1697). Convento de Padres Terceros, Sevilla.





Francisco Hurtado Izquierdo (atribución), Sacristía (detalle). Cartuja, Granada.

En el entorno de Hurtado Izquierdo y sus seguidores, el modo estereotómico adquiriría especial prestancia en espacios determinados por una impronta luminosa, manejada siempre con un efecto teatral o con valores simbólicos. Caso manifiesto lo constituye la misma sacristía de la Cartuja de Granada, donde los planos cóncavos violentamente «excavados» sobre el muro coinciden con los huecos de luz mayores, abiertos en cada tramo de bóveda aunque retranqueados para mayor efecto dramático. También en la cabecera, cerrada con cúpula aovada, mantiene el mismo juego de luces intensificado, para lo cual mata las aristas a favor de chaflanes curvos, como los usó Borromini en el Colegio de la Propaganda Fidei, iluminados en correspondencia asimismo con la forma de la cúpula y sus originales pechinas; luz rasante e intensa que contrasta con la luz cenital de la linterna de la cúpula: ambos tipos de luces, muy del gusto del Barroco internacional de influencia italiana.⁴⁴

Estas preocupaciones lumínicas son un sello en la arquitectura de Hurtado, como ya tuvimos ocasión de comprobar en las objeciones

⁴⁴ Véase al respecto, OECHSLIN, W., «Vittone e l'Architettura Europea del suo tempo», *Bernardo Vittone...*, en particular el epígrafe: «Per la tipologia de l'architettura vittoniana-spazio centrale, camera di luce, Scheitelöffnung, «Scavo di vele», II, pp. 37-49.

⁴⁵ Aunque su nombre va ligado a la labor de yesería de este espacio, se ha especulado con una traza preexistente de Jerónimo Sánchez de Rueda: PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J., *Priego de Córdoba. Guía histórico-artística de la ciudad*, Salamanca, 1980, pp. 309-324; y RIVAS CARMONA, J.,

puestas a la cúpula diseñada por Delgado para la Catedral de Guadix. Su tendencia a abrir la fuente de luz en el arranque del domo, rebaja el vuelo de la cúpula en detrimento del tambor, como fue usual en Guarini. La capilla de Sagrario de la Iglesia parroquial de la Asunción de Priego, obra tardía de 1772, atribuida a uno de sus discípulos, Francisco Javier Pedrajas,⁴⁵ revela uno de estos ejemplos de espacios unitarios, donde la cúpula de profundos gajos cóncavos iluminados inicia o culmina todo el movimiento y vibración del muro, horadado e iluminado indirectamente en todo el derredor. Pero no menos interés, desde el punto de vista del modo estereotómico tiene el espacio previo, antigua capilla de Sagrario, de planta cuadrada cubierta con media naranja apoyada sobre arcos laterales abocinados sobre los que monta la media naranja en forma similar a la capilla del Sagrado Corazón de la Catedral de Guadix. Todavía reviste mayor interés, de los cuatro arcos, el que enlaza con el espacio octogonal contiguo, inspirado asimismo en la estereotomía tradicional de los arcos «en viaje» para pasar de un ámbito a otro, y que aquí enlaza con fluidez los dos espacios merced a la disposición oblicua de los apoyos del octógono.

La arquitectura barroca de Priego de Córdoba registra ejemplos muy significativos de construcción al modo estereotómico, casi siempre relacionados con espacios sacramentales o de devoción. Precedente a la anterior capilla del Sagrario es la de Jesús Nazareno en la Iglesia de San Esteban de la Venerable Orden Tercera,⁴⁶ de planta exagonal inscrita en un cuadrado y lados desiguales en los que abren grandes arcos solios sobre los que monta una cúpula gallonada con grandes huecos de luces y un sinuoso paso interno tras los muros en el segundo piso para comunicar los balcones que se abren bajo los arcos.

La ya desaparecida Ermita de la Virgen de la Cabeza, reedificada en 1774,⁴⁷ de sencilla planta rectangular de tres naves cubiertas con bóvedas de arista, mostraba el insólito detalle de interrumpir el apoyo de los arcos dejando entre pilar y pilar dos arcos «colgados» sobre un pinjante, de igual forma que lo usa Bada en las tribunas laterales de la Iglesia de San Juan de Dios en Granada, o, como hemos visto, en la escalera de la Fábrica de Tabacos. El camarín, de planta exagonal, tenía sus muros alabeados en un sucesivo juego de concavidad y convexidad alternante con acusados en el vuelo de las cornisas tan del gusto de la arquitectura italiana del Dieciocho.

Casi por los mismos años, en torno a 1780, la Ermita de las Mercedes, nos brinda otra buena muestra en la solución triabsidal de la cabecera sobre la que monta una de las cúpulas más luminosas y barrocas, que centra con fuerza un espacio que se percibe de hecho centralizado, pese a que la planta dibuje una nítida cruz latina. Estos ábsides, poco profundos, son de planta poligonal y acusan en el alzado la oblicuidad de las líneas del entablamento y una notable anamorfosis en las peanas angulares, a modo de tribunas, sobre las que van unos arcángeles a la altura de las pechinas.

«El Rococó en Priego», *El barroco en Andalucía*, IV, en PELÁEZ DEL ROSAL M., (ed.), Córdoba, 1984, pp. 343-350. En cualquier caso, estructuralmente, la huella de Hurtado es muy notable.

⁴⁶ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, Salamanca, 1978, pp. 41-42.

⁴⁷ Sobre esta obra desaparecida, con buenas fotografías, véase PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J., *Priego de Córdoba...*, pp. 415-422.



Anónimo, Camarín de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo, Granada.

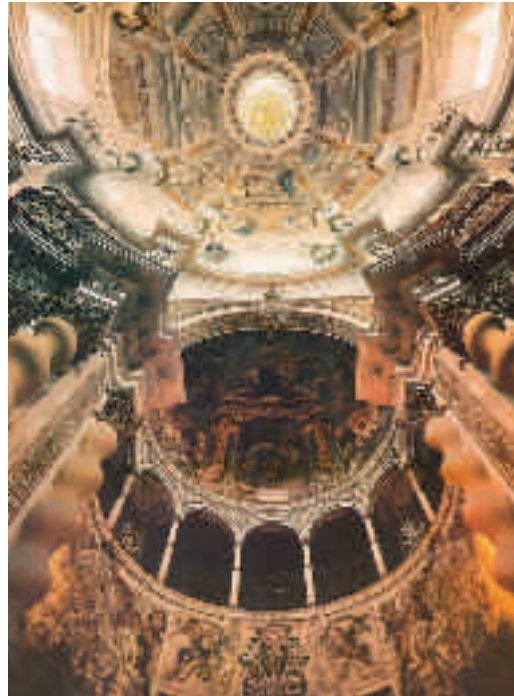
Ecos de este tipo de espacios pueden seguirse en la comarca y territorios adyacentes, desde la capilla del Sagrario en la Iglesia de la Concepción de Benamejil hasta un amplio elenco de capillas y camarines en Archidona y Antequera. Esta última ciudad ofrece un catálogo más amplio, sobre todo en la arquitectura de iglesias conventuales.⁴⁸ Así, el amplio presbiterio exagonal del Colegio de Santa María de Jesús y de forma más amplia la Iglesia de la Victoria, de los mínimos de San Francisco de Paula, planta combinada de octógono y exágono irregular, que dan origen a capillas angulares, poligonales e irregulares, de acusados esvíaes en la mayoría de ellas. Más tardía, pero igualmente de planta centralizada muy italianizante es Santa Eufemia, perteneciente de manera significativa a las mínimas.

Diferente en planta, la Iglesia del Convento de Madre de Dios, perteneciente a las madres agustinas, es sin embargo, dentro de su estructura de iglesia de «cajón» uno de los espacios barrocos más importantes con una solución de alzado de las más dinámicas merced al juego ondulante de planos convexos «excavados» en el muro y quedan lugar a amplios lunetos introducidos en un cañón que apoya, no sobre la ortogonalidad del muro, sino sobre el arranque avanzado de los arcos fajones. Un cerramiento que presenta el aspecto de una superficie tallada.

Ese mismo carácter tan facetado y de similares recursos, pero si cabe más acusado, por las características del espacio mismo, lo encontramos en el camarín de la Virgen del Rosario, en la Iglesia de Santo Domingo de Granada, principalmente en el trascamarión o

vestíbulo, resuelto con materiales duros (pedestales y columnas exentas), mientras que bóvedas y arcos quedan suspendidos sobre pechinas cortadas, que determinan un cierre que diríamos alveolado, bien aprovechado para la decoración pictórica, que no puede por menos que evocarnos al mundo islámico de tanto peso en la ciudad. No menos tallado se ofrece igualmente, si bien con materiales frágiles, el camarín propiamente dicho. Juego alveolado semejante, pero ahora en un espacio más amplio y luminoso, se puede ver en el Oratorio de canónigos en las dependencias auxiliares de la Catedral de Granada, junto a la sacristía, obra ya del último barroco granadino.

En conclusión, el conocimiento y la práctica de la estereotomía de la piedra brindaba recursos sobrados para responder a las concepciones innovadoras del Barroco internacional de cuño italiano y en el solar andaluz la arquitectura española tuvo a dos preclaros maestros, Hurtado y Acero, dispuestos a demostrarlo no sólo práctica, sino teóricamente incluso, desafiando al principio más querido o defendido por el común de los maestros canteros: la robustez como sinónimo de fortaleza. Este reto, que no sólo llevó a enfrentamientos entre arquitectos, sino a contradictorias actitudes entre aquellos que «modernos» por espíritu y gusto preferían ser conservadores en el proyecto. Pienso en Bada, sobre todo. Sin embargo, si esta actitud pudiera frenar el triunfo de la nueva estereotomía en piedra, que entre nosotros siempre tuvo su mejor venero de inspiración en el brillante pasado del Renacimiento y del Gótico, creo que se afirmó en un modo estereotómico de mayor amplitud y difusión.



Leonardo de Figueroa, Iglesia de San Luis, Sevilla.

⁴⁸ Sobre esta arquitectura religiosa de Antequera, véase FERNÁNDEZ, J. M^a, *Las iglesias de Antequera*, Antequera, 1970; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca...*, pp. 302-358; ROMERO BENÍTEZ, J., *Guía Artística de Antequera*, Antequera, 1981.



LITERATURA ARTÍSTICA EN EL BARROCO ANDALUZ

Karin Hellwig

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich, Alemania

Dentro de la literatura artística del Barroco, la tratadística andaluza ocupa un lugar importante. Y sin duda, el centro de la literatura artística andaluza es Sevilla. Entre las otras ciudades españolas que hacen aportaciones en este campo hay que destacar Madrid, Zaragoza, Barcelona y Valencia. Los lugares de producción de esa literatura artística cambian durante el siglo XVII. Mientras en Sevilla y en Madrid se escribe más sobre arte en la primera mitad del siglo, durante la segunda mitad son Zaragoza, Barcelona y Valencia las que ofrecen mayor variedad de escritos. Con el presente esbozo intentamos sintetizar algunos aspectos de esa tratadística, realizando un recorrido por los autores, los distintos tipos de escritos, el contexto de su génesis y los temas tratados en la Andalucía barroca. Ponemos en relieve la aportación específica andaluza para, al mismo tiempo, apuntar algunas carencias que existen todavía hoy en su estudio. Basaré mi análisis en los estudios de Francisco Calvo Serraller, Jonathan Brown, Bonaventura Bassegoda i Hugas, Javier Portús y en los míos propios.¹

¹ En las contribuciones al estudio de la tratadística española del Barroco hay que destacar los siguientes estudios con extensas referencias bibliográficas: BROWN, J., *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, N. J., 1978; CALVO SERRALLER, F. (ed.), *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, 1981; BASSEGODA I HUGAS, B., «Introducción» en PACHECO; F., *El Arte de la Pintura* (1649), ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, pp. 11-61, PORTÚS, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, 1999; HELLWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999; y CALVO SERRALLER, F. y PORTÚS, J., *Fuentes de la Historia del Arte II*, Madrid, 2001.

AUTORES, ESCRITOS Y CONJUNTOS

Hay que destacar la existencia de una serie de rasgos comunes en la literatura de arte andaluza y madrileña. Tanto en Madrid como en Sevilla son sobre todo pintores y pintores-poetas los que escriben sobre arte y, como es de esperar, en sus textos la pintura desempeña un papel fundamental. Igual que en Madrid, la literatura de arte andaluza de la primera mitad del siglo es muy rica. Es llamativo además el hecho de que en los años 1660 en Sevilla, cuando se funda la *Academia de Murillo*, no haya en este conjunto –hasta donde yo sé– aportaciones teóricas destacables.²

A principios de siglo, tenemos los escritos de los pintores-poetas surgidos en los círculos de humanistas sevillanos en torno a Pablo de

Céspedes y Francisco Pacheco. Céspedes (1548-1608), cuyos textos nos han llegado en estado fragmentario, trata en el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, de 1605, la querrela entre el arte antiguo y el moderno.³ Su posterior *Poema de la Pintura* contiene versos apologéticos en favor de la pintura. Juan de Jáuregui (1583-1641), también pintor-poeta, es autor del *Diálogo entre Naturaleza y las dos Artes Pintura y Escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga*, publicada en el tomo de sus *Rimas* en 1618.⁴

El pintor y teórico de arte sevillano Francisco Pacheco (1549-1644) está consagrado como uno de los más eminentes tratadistas españoles de este tiempo.⁵ Pacheco es autor del tratado más amplio del siglo XVII –*El arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas*– en dos tomos, acabado en 1638 y publicado en 1649, cinco años después de su



Francisco Pacheco, *Retrato de Pablo de Céspedes*, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, hacia 1599.



E. Bocour, *Retrato de Francisco Pacheco*.

² Cabe citar el *Manuscrito de la Academia de Murillo*, editado con una introducción de Antonio de la Banda y Vargas, Sevilla 1982, que contiene estatutos e informes; véase también CHERRY, P., «Murillo's Drawing Academy», *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections*, cat. exp. Kimbel Art Museum, Forth Worth, 2002, pp. 46-61 y pp. 192-195.

³ Véase BROWN, J., *Images and Ideas...*; CALVO SERRALLER, F. (ed.), *La Teoría*

de la Pintura...; RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo*, Granada, 1993 y Hellwig, 1999.

⁴ Véase BROWN, J., *Images and Ideas...*; CALVO SERRALLER, F. (ed.), *La Teoría de la Pintura...*; y HELLWIG, K., *La literatura artística española...*

⁵ Véase CALVO SERRALLER, F. (ed.), *La Teoría de la Pintura...*; Pacheco 1649/1990 con la «Introducción» y comentarios de Bassegoda i Hugas y Hellwig con más referencias.



Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Sevilla 1649, Frontispicio.

muerte. El título original –*Tratado de la Pintura en tres libros*– se convirtió en *El Arte de la Pintura*, con lo que se imponía con mayor claridad la pretensión teórica del libro. Calificado por su autor como un manual para pintores, el tratado se divide en tres libros, comenzando con un *Prólogo*. En el primer libro trata de la «antigüedad y grandeza» de la pintura. En el segundo se discuten cuestiones teóricas, referentes

a la invención, el dibujo y el color. El tema del libro tercero lo constituyen cuestiones prácticas de la pintura. Sigue un apéndice, que, concebido en su contenido como una unidad cerrada, expone cuestiones de iconografía religiosa. Hay que destacar el hecho de que, a diferencia de los otros grandes tratados españoles del siglo XVII, el tratado de Pacheco no esté dedicado a nadie.⁶ Vicente Carducho, por ejemplo, dedica sus *Diálogos de la Pintura* de 1633 a Felipe IV, y Jusepe Martínez sus *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* de 1673 a don Juan de Austria. Pacheco trabajó muchas décadas en el tratado y hay muchos indicios que apuntan a que se sintió frenado en su motivación para concluir la obra por la aparición de los *Diálogos* de Carducho en el año 1633. Ya no podría pretender la gloria de haber sido el primero en España en escribir un extenso manual de pintura. Así, podemos concluir que no solamente en pintura había rivalidades entre los artistas de los varios centros –Madrid, Zaragoza, Sevilla, Granada–, sino también entre los autores de tratados.

En 1622, una década y media antes de acabar el gran tratado, Pacheco publicó un opúsculo *A los Profesores del Arte de la Pintura. Replica a Montañés*, donde trata el problema del parangón y defiende la superioridad del arte de la pintura sobre la escultura.⁷ Aquí también reclama una rigurosa observación de las ordenanzas gremiales que reglamentaban las competencias de pintores y escultores en la realización de retablos. El escultor Juan Martínez Montañés, con el que Pacheco ya había realizado varios retablos importantes, había firmado en el año 1621 un contrato para hacer un retablo destinado al altar mayor del Convento de Santa Clara de Sevilla. Según este documento, Montañés no sólo dirigiría los trabajos escultóricos, sino que además se ocuparía de la supervisión de las labores de pintura a realizar en el retablo, a pesar de no haberse examinado como pintor. Los honorarios se repartían de forma igualmente proporcionada: tres cuartos del total iban a parar al escultor y sólo un cuarto al pintor Baltasar Quintero. Este reparto provocó el enfado de los pintores sevillanos, que presentaron una demanda ante la Audiencia contra Montañés y los escultores por contravenir las ordenanzas. Desde el punto de vista de los pintores, Montañés era culpable de ciertos agravios, como asignarse por sus trabajos como escultor una remuneración más elevada, y atreverse a juzgar los trabajos de un pintor. Con su actuación había concedido a la actividad de escultor una posición superior a la del pintor, elevando así el arte de la escultura sobre el de la pintura.

Los escritos de Pacheco –el *Arte* como manual para pintores, el opúsculo como vindicación en un pleito–, son testimonios de la estrecha relación que existía entre los escritos andaluces y la práctica artística. Estos escritos no surgieron en el ambiente intelectual de las academias, como los italianos, sino en el ambiente de los talleres y de los gremios.

⁶ HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 44-46.

⁷ El opúsculo se publicó en 1622, pero se conserva el manuscrito en la Biblioteca

Nacional, Madrid, Ms. 1713; véase PACHECO, F., «A los Profesores del Arte de la Pintura 1622», en CALVO SERRALLER, F. (ed.), *La Teoría de la Pintura...*, pp. 185-191, y HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 50 y 67-69.

Hasta ahora no conocemos ningún escrito de escultores andaluces. Sin embargo, podemos suponer que no solamente los pintores sino que también los escultores expresaran sus pensamientos sobre su arte, como lo hiciera al menos uno de ellos, Juan Martínez Montañés. No tenemos noticia de ningún texto suyo pero sí que conocemos la ya mencionada respuesta de Pacheco, el opúsculo de 1622 *A los Profesores del Arte de la Pintura*, que acaba con la frase: «Y porque no me obligué a responder a todas las imaginaciones o sueños de Juan Martínez Montañés, esto basta, que es lo que se me ofrece en la ocaxión presente, donde ha sido forzoso tratar verdad respondiéndolo por mi arte».⁸

LA APORTACIÓN ESPECÍFICA ANDALUZA

Me parece muy destacable la aportación andaluza a la iconografía religiosa en el tratado de Pacheco, un tema que no encontramos ni en Carducho, ni en Martínez. Un aspecto abordado en los escritos sobre arte tanto en Madrid como en Sevilla es el debate sobre el carácter liberal de la pintura para llegar al reconocimiento de ésta como arte liberal. También la primacía dibujo-color como partes fundamentales de las artes se discute en ambos centros.

EL PARANGÓN

El tema del parangón, mencionado también como preeminencia o contienda entre la pintura y la escultura lo plantean también Carducho y Martínez, pero solamente en Pacheco encontramos un argumento especial, andaluz.⁹ Además de hacer referencia a la mayor antigüedad, la simultaneidad, la mayor dificultad y la perfección alcanzada por la pintura en comparación con la escultura, Pacheco introduce el nuevo argumento de la dependencia de la escultura respecto a la pintura por el color.¹⁰ Con este argumento alude al tema de la escultura policromada en España, que tanto Carducho como Martínez ignoran por no encajar en el gusto artístico académico italiano.

Una escultura –dice Pacheco– sólo estaba acabada con el color, que, junto con la invención y el dibujo, es una parte importante de la pintura. Habida cuenta de la rica producción de escultura policromada en España, el escultor en su trabajo no sólo dependía del dibujo, sino que también necesitaba la ayuda del pintor de imaginaria para completar una obra. Sólo con la ayuda de la pintura puede la escultura –dice Pacheco– alcanzar una cierta perfección en la imitación de la naturaleza, mientras que la pintura es capaz de imitarla sin ayudas externas, como demostraban los *engaños* de Zeuxis, Apeles y Parrasio. Esta idea se acomoda muy bien a las consideraciones sobre la primacía de la pintura de Pacheco. Para el

⁸ CALVO SERRALLER, F. (ed.), *La Teoría de la Pintura...*, p. 191.

⁹ Sobre el problema del parangón en Italia y en España véase HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 175-252; los dos textos de Pacheco véanse en PACHECO, F., «A los profesores del arte...», pp. 185-191, y PACHECO, F., *El Arte de la Pintura...*, pp. 94-142.



Francisco Pacheco, *A los Profesores del Arte de la Pintura*, Ms. 1713, Madrid, Biblioteca Nacional, ff. 283r y 290v.

tratadista sevillano, la escultura, sin la aplicación de color, está inacabada. Sin el color, que anima la escultura, ésta no puede conseguir una buena imitación, pues la expresión anímica de una obra de arte sólo la garantiza el color. Así pues, al pintor le corresponde, en última instancia, completar la obra del escultor y llevarla a la perfección. Esta dependencia de la escultura respecto de la pintura es, para el autor, una prueba importante de la superioridad de su arte. La policromía es también protagonista en otro argumento a favor de la preeminencia de la pintura. A la ventaja de la mayor durabilidad de la escultura en comparación con la pintura, Pacheco responde señalando, a la manera tradicional, que ésta se consigue por el material pero destacando al mismo tiempo, que la escultura debe su persistencia sólo a la capa de color que le aplica el pintor.

LA JERARQUÍA DE LOS GÉNEROS DE LA PINTURA

Otra aportación específica andaluza es el establecimiento de la jerarquía de los géneros de la pintura. La alta valoración del retrato y de los bodegones que encontramos en el *Arte* de Pacheco no existe en el tratado de Carducho y sólo de manera parcial en el de Martínez. Tradicionalmente la pintura de historia se consideraba el género superior seguida del retrato, la pintura de animales, el paisaje y en el lugar más bajo el bodegón. Pacheco en sus consideraciones sobre el retrato, lo relaciona con el dibujo, el ingenio y la invención –unas categorías vinculadas habitualmente al género de la historia. Ya en el título del capítulo respectivo habla de la «ingeniosa invención de los retratos».¹¹ Para los bodegones el tratadista también reclama la facultad del ingenio y así lo revaloriza.¹² La alta valoración del retrato y de los bodegones por Pacheco tiene también un fondo de práctica pictórica. El autor trabaja en Sevilla, donde en esta época encontramos pocos

¹⁰ Sobre el argumento de policromía en Pacheco véanse los comentarios de Bassegoda i Hugas en PACHECO, F., *El Arte de la Pintura...*, y HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 232-237.

¹¹ Véase PACHECO, F., *El Arte de la Pintura...*, p. 516.

¹² Véase PACHECO, F., *El Arte de la Pintura...*, pp. 519 y ss.

buenos pintores de historias, a diferencia del gran número de excelentes retratistas. Y no olvidemos que la obra de Velázquez tiene un papel clave en esta revalorización de estos géneros de la pintura.

CARENCIAS: REFLEXIÓN SOBRE EL ARTE DE LA ÉPOCA, LITERATURA DE VIDAS, MEMORIALES Y DEPOSICIONES EN FAVOR DE LA PINTURA COMO ARTE LIBERAL

Además hay que recordar otros aspectos de la tratadística andaluza que me parecen destacables. Es llamativo que en los escritos andaluces haya una carencia de reflexión sobre el arte español de la época, que sí encontramos en los escritos de Carducho y sobre todo en Martínez. Estos autores lamentan la mala formación y la mala situación económica de los artistas en España. Al mismo tiempo tratan de revalorizar el arte español, critican el menosprecio que sufren los artistas, se quejan de la falta de apoyo por parte de mecenas y comitentes, y de la general sobreestimación del arte extranjero en España.¹³ Solamente Pablo de Céspedes, que había trabajado en Roma, constata resignado en 1605 que en España los pintores son mejores en el estofado y dorado de imágenes que en el pintar propiamente dicho, y carecen de *invenzione*.¹⁴

Con esta falta de reflexión sobre la situación del arte de la época en Sevilla enlaza la falta de tratados con vidas de artistas. No hay ahí biografías de artistas como las del *Epilogo y nomenclatura de algunos hombres famosos en este Arte* de Lázaro Díaz del Valle de los años 1650, o las que aparecían en el hoy perdido manuscrito de Francisco Solís en Madrid en la segunda mitad del siglo. Pacheco no se ocupa mucho en el *Arte* de las vidas de eminentes artistas españoles y extranjeros, ni antiguos ni contemporáneos. En las pocas vidas más detalladas de Rómulo Cincinato, Rubens y Velázquez el autor no se preocupa tanto por transmitir el mayor número posible de datos de la vida del artista, como por documentar las *honras* extraordinarias que estos habían recibido.¹⁵ Sin embargo, Pacheco ofrece con las notas biográficas de su yerno –redactadas en 1636 cuando éste tenía apenas 37 años– un material fundamental. Llama la atención la manera en que, recurriendo a numerosos *topoi*, declara a un entonces todavía joven Velázquez el *Apeles español*.¹⁶

Dentro de este género de escritos hay en Andalucía –hasta donde yo sé– pocos memoriales y deposiciones en favor de la pintura o de la escultura como arte liberal con el fin de llegar a la exención fiscal de los artistas.¹⁷ Encontramos un rico material de esta categoría de escritos en Madrid en el conjunto del pleito de Carducho, con las deposiciones de Lope de Vega y otras personalidades importantes de la época, publicadas en



Diego Velázquez, *Retrato de Juan Martínez Montañés* (c. 1635). Madrid, Museo del Prado.

¹³ Véase HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 80-92.

¹⁴ Véase HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 81 y ss.

¹⁵ Véase HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 123-144.

¹⁶ Véase HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 137-144.

¹⁷ Véase GÁLLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*, Granada 1995 (1ª. ed. Granada 1976); BELDA NAVARRO, *La «ingenuidad» de las artes en la España del s. XVIII*, Murcia, 1993 y HELLWIG, K., *La literatura artística española...*

1629.¹⁸ También se conoce la declaración de Calderón en favor de los pintores Madrileños en 1677.¹⁹ Igualmente reseñable es el memorial a raíz del pleito de los escultores en Zaragoza en 1677.²⁰ Faltan sin embargo en Sevilla los memoriales para fundar una academia, como han surgido en Madrid en 1603 y en 1626.²¹ Además del opúsculo de Pacheco de 1622 se conoce el *Parecer del licenciado don Francisco Arias por Juan de Guevara Fraile, y Melchor Lopez, Pintor, Escultor y arquitecto, el uno vezino de la ciudad de Guadix, el otro de la Baza* de principios de siglo XVII.²² Esta obra es un temprano ejemplo de la escasa literatura jurídico-artística andaluza que poseemos. Los dos artistas solicitaron al licenciado Francisco Arias un *Parecer* sobre ciertas cuestiones relativas a las artes. Arias basó su defensa de la liberalidad de la pintura, la escultura y la arquitectura en los clásicos, los autores cristianos, los tratadistas de Bellas Artes y el derecho.

Se puede presuponer la existencia de otros pareceres y memoriales de índole semejante, pero aún están escondidos en archivos y bibliotecas a la espera de ser descubiertos. Porque sabemos que también en Sevilla había pleitos motivados por la demanda del pago de la alcabala a los artistas. Conocemos, por ejemplo, un pleito de los escultores sevillanos ante el Real consejo de hacienda en 1635, que en mi opinión tiene por lo menos un célebre resultado: el *Retrato del escultor Montañés* de Diego Velázquez.²³ Como he desarrollado en otro lugar,

una serie de argumentos nos llevan a la conclusión de que dicho retrato surgió en circunstancias que están en relación con este pleito. Se sabe que Montañés viajó en 1635 a Madrid para crear el busto de Felipe IV mandado después a Florencia como modelo para Pietro Tacca, que trabajaba en la estatua ecuestre del rey. Pero el artista tenía también el cometido por parte de sus colegas escultores de Sevilla de entregar a Felipe IV una petición para la exención fiscal. A su llegada a Madrid Montañés encargó en 1635 un autorretrato suyo a su viejo compañero sevillano Velázquez, que le presentara como escultor del rey y al mismo tiempo como artista ingenioso. El escultor encarga este autorretrato de tamaño monumental para entregarlo a Felipe IV junto con la citada petición de los escultores sevillanos; para lo que contaba ya con un modelo previo: el *Autorretrato de Vicencio Carducho*. Después de que los pintores madrileños ganaran el proceso en 1633, con la declaración de la pintura como arte liberal y la exención fiscal de los pintores, Carducho se había autorretratado como artista noble. Con su autorretrato, Montañés quería recordar al rey el juicio de 1633 y persuadirle para que declarara la escultura como arte liberal del mismo modo que lo había hecho dos años antes con el juicio en favor de la pintura. Esta acción de Montañés, muy bien pensada y diplomática, nos lleva a la conclusión de que el escultor fue un artista reflexivo, y podemos presumir que él mismo fuera el autor de algunos escritos hasta ahora no detectados.



Vicente Carducho, *Autorretrato* (c. 1633). Glasgow, Pollok House.

¹⁸ Véase PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento...*; y HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 64-67.

¹⁹ Véase HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, p. 54.

²⁰ Véase HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 54 y ss.

²¹ Véase HELLWIG, K., *La literatura artística española...*, pp. 52 y ss. y 80 y ss.

²² Véase FALOMIR FAUS, M., «Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII», *Academia*, nº 82, 1996, pp. 483-509.

²³ Véase HELLWIG, K., «Ut pictura sculptura: Zu Velázquez' Porträt des Bildhauers Montañés», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, 1999, pp. 298-320.



EL MERCADO DE LA PINTURA EN SEVILLA 1650-1699

Duncan Th. Kinkead

Universidad de Maryland, EE.UU.

Los tres mercados más importantes para los pintores en Sevilla durante este periodo fueron los constituidos por los encargos religiosos, las ventas a particulares y el comercio especulativo de pinturas con las Américas.¹ Los mayores encargos religiosos se les hicieron casi exclusivamente a Murillo y Valdés Leal. Poco se conoce de las ventas a particulares, aunque debieron ser una fuente de ingresos habitual para la mayoría de los pintores. El comercio de pinturas realizadas expresamente para su venta en las Américas fue un elemento muy importante en el mercado artístico de Sevilla, sobre todo entre los pintores cuyo modesto talento no les permitía aspirar a competir por encargos públicos o privados de mayor envergadura.

La economía sevillana, que dependía del comercio con el Nuevo Mundo, experimentó un considerable declive durante la primera mitad del siglo XVII. A principios de 1655, Sevilla disfrutaba de una recuperación que duró hasta los desastres económicos de 1680,

¹ Para más información sobre la pintura barroca sevillana, véase el magnífico estudio de VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003; véase también el de MORENO MENDOZA, A., *El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro*, Sevilla, 1999; el dorado y la escultura policromada, los retablos y las rejas eran importantes fuentes de ingresos que no se han incluido en este breve escrito, al igual que la tasación de las pinturas; algunos pintores decoraban los cirios de Pascua y los documentos del estado que enviaban a las Américas; los pintores de abanicos y de azulejos parece que fueron especialistas, aunque los de abanicos pretendían ser igual a los de imaginaria; resulta inusual que un pintor fuese a buscar una mina en 1671 (Bartolomé Ruiz César, 1642-1699); KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*, Bloomington, Indiana, 2007, p. 483.

como puede apreciarse en las estadísticas de los cargamentos. En cuatro ocasiones, durante los primeros doce años del siglo, se transportaron más de 40.000 toneladas de mercancías entre Sevilla y América. La media sufrió un acentuado descenso entre 1615 y 1655, de 32.000 a 8.000. Posteriormente el ritmo de bajada se estabilizó durante veinticinco años. En 1699, el volumen del comercio cayó a 4.500 toneladas, un 10% del total en 1608 y un 33% de lo que había sido en 1650.²

La catastrófica epidemia de peste que asoló Sevilla en 1649 redujo su población casi a la mitad: 60.000-65.000 habitantes.³ Los censos parroquiales sugieren que la población se incrementó de los años 50 a los 80 y se mantuvo constante durante el resto del siglo.⁴ En 1705 la población de Sevilla era aproximadamente de unos 80.000 habitantes.⁵

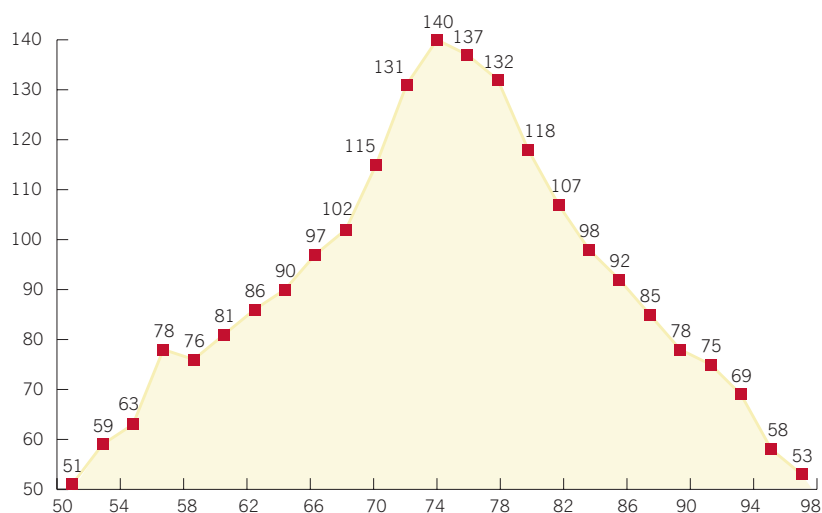
PINTORES

Desde 1650 hasta 1699 pueden documentarse 337 pintores y doradores. Hubo 229 identificados como pintores, de los que 8 eran ayudantes, 66 como doradores y 32 como pintores y doradores. Otros diez pertenecían a otros ámbitos: un grabador, dos pintores de abanicos, dos de lozas y cinco del grupo de los pintores que no estaban identificados como tales.⁶ Más del 80% de los pintores y aprendices, cuyos orígenes conocemos, eran nativos de Sevilla. La mayor parte de los pintores no sevillanos eran de ciudades andaluzas: Azuaga (2), Carmena (2), Granada (4), Jerez de la Frontera (3), Lucena (2) y Utrera (8); y sólo unos pocos procedían de otros países: Flandes, Francia, Alemania e Italia.

Sólo en un año se documentaron 56 de 261 pintores. Durante tres décadas o más hubo 60 que ejercían su profesión. El número de pintores documentados aumentó regularmente de 42 en 1650 a 90 en 1676, lo que supone un notable ritmo de crecimiento de entre el 30% y el 31 % por década. Por el contrario, en las décadas de los 80 y los 90 se experimentó un notable descenso hasta llegar a los 25 en 1699. Un ritmo de entre el 29% y el 43% respectivamente por década (véase el gráfico de pintores y doradores).

Se conservan obras de al menos 33 pintores (13%). Curiosamente sólo 28 de estos pintores cuentan con trabajos atribuidos en los inventarios contemporáneos de Sevilla. Veintiséis pintores, de los que no se ha identificado ningún trabajo todavía, tuvieron pinturas documentadas o atribuidas en vida. Por lo tanto, 59 pintores (22%) se asocian con pinturas que existieron o con trabajos documentados y perdidos.

Los pintores vivían en veintiocho collaciones diferentes, aunque la mayoría se agrupaban en sólo dos (véase lista de collaciones). Las parroquias del Sagrario, el Salvador y la Magdalena, constituían las zonas de comercio más prestigiosas e importantes de Sevilla. Casi tan popular entre los pintores era el barrio de la Feria, donde se encontraban las parroquias de Omnium Sanctorum, San Juan de la Palma y San Martín, agrupadas en la plaza de la Feria, emplazamiento legendario de los talleres de los pintores de menor éxito y donde se albergaba el famoso mercado del Jueves. Tradicionalmente, la pintura de la Feria se identificaba con cuadros mal pintados y se decía que los pintores exportaban una infinidad de pinturas de poca calidad a América.⁷ Se conservan muy pocas obras de estos pintores.



Pintores y doradores 1650-1699.

² GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., «Andalucía y los problemas de la carrera de Indias en la crisis del siglo XVII,» *Andalucía Moderna II*, Córdoba, 1983, I, pp. 544-552 (véanse cuadros, pp. 537 y 539); GARCÍA FUENTES, L., *El comercio español con América 1650-1700*, Sevilla, 1980, pp. 66 y 234.

³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1984, p. 77; véase también el estudio clásico de este reconocido historiador, *Orto y ocaso de Sevilla*, 2ª ed., Sevilla, 1974.

⁴ ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C., «La población de Sevilla en las series parroquiales: siglos XVI-XIX,» *Andalucía Moderna*, Córdoba, 1983, I, pp. 1-10.

⁵ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La Sevilla...*, p. 79.

⁶ Para la documentación a la que aquí se hace referencia, véase KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*; un estudio documental reciente de la pintura en Madrid indica que 534 pintores y doradores trabajaron en Madrid de 1621 a 1665; la población de Madrid a mediados de siglo era de 175.000 habitantes; VIZCAÍNO VILLANUEVA, Mª A., *El pintor en la sociedad Madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, 2005, pp. 13 y 18.

⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Carta de d. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo...*, Cádiz, 1806 (ed. Sevilla, 1968), p. 36.

En la década de los 50, vivían casi el doble de pintores en la zona de la catedral que en la de la Feria. En las siguientes dos décadas, el número de pintores de la zona de la catedral fue disminuyendo poco a poco mientras que el de Feria aumentaba a un ritmo constante. En la década de los 70, vivían más pintores en la zona de la Feria que en la de la catedral. En la década de los 80 disminuyó en ambos centros y en la de los 90, sufrió un drástico descenso.

Feria 1650-21, 1660-27, 1670-38, 1680-22, 1690-12.
Catedral 1650-40, 1660-35, 1670-30, 1680-28, 1690-7.

PARROQUIA	PINTORES	CATEGORÍA	ESPAÑOLES Y DORADORES
OMNIUM SANCTORUM	45	3	543
SAN ANDRÉS	9	14	164
SAN BARTOLOMÉ	1	12	195
SAN BERNARDO	0	13	188
SANTA CATALINA	2	10	218
SANTA CRUZ	7	18	125
SAN ESTEBAN	3	15	145
SAN GIL	3	23	344
SAN ILDEFONSO	6	-	-
SAN ISIDRO	11	7	251
SAN JOSÉ	1	-	-
SAN JUAN DE LA PALMA	24	11	214
SAN JULIÁN	3	-	-
SAN LORENZO	11	-	-
SANTA LUCÍA	1	22	97
SAN MARCOS	5	20	114
SANTA MARÍA LA BLANCA	3	19	106
SANTA MARÍA LA MAYOR	35	1	1.603
SANTA MARÍA MAGDALENA	39	5	423
SANTA MARINA	3	16	138
SAN MARTÍN	29	9	219
SAN MIGUEL	5	-	-
SAN NICOLÁS	5	21	94
SAN PEDRO	18	17	128
SAN ROQUE	1	8	264
SAN SALVADOR	31	4	433
SAN VICENTE	9	6	410
SANTIAGO	3	18	125
SANTA ANA, TRIANA	6	2	1.044

Número de pintores documentados en las parroquias 1650-99.

Resulta interesante destacar que el crecimiento en la zona de la Feria corre paralelo al incremento de la exportación de pinturas al Nuevo Mundo. Pero es poco significativa la diferencia entre ambos centros respecto al número de pintores documentados que se hayan implicado en el comercio del Nuevo Mundo o con la Academia.

⁸ No sorprende que la mayoría de estos aprendices no estuvieran documentados; otros ocho hijos de pintores eran aprendices de otras profesiones, incluyendo



Anibal Caracci, *Mercader de pinturas y estampas*.

APRENDIZAJE

Desde 1650 hasta 1699 los maestros pintores aceptaron a doscientos cincuenta y cinco aprendices. El número aumentaba o disminuía junto con el número de pintores activos (véase el gráfico de pintores y aprendices). Se tiene constancia de al menos sesenta aprendices (22%) que adquirieron el rango de maestros pintores, pero no de que tuvieran ninguna pintura atribuida. Los hijos de al menos diez pintores también lo fueron⁸ y dos de ellos se convirtieron en figuras reconocidas, Lucas Valdés y Bernardo Lorente Germán. De acuerdo con la documentación existente, la mayoría de los pintores no tuvieron aprendices, sólo hay constancia de 76 (29%) que aceptaran discípulos. Sin embargo, más de la mitad de los pintores con más éxito los aceptaron. De los que

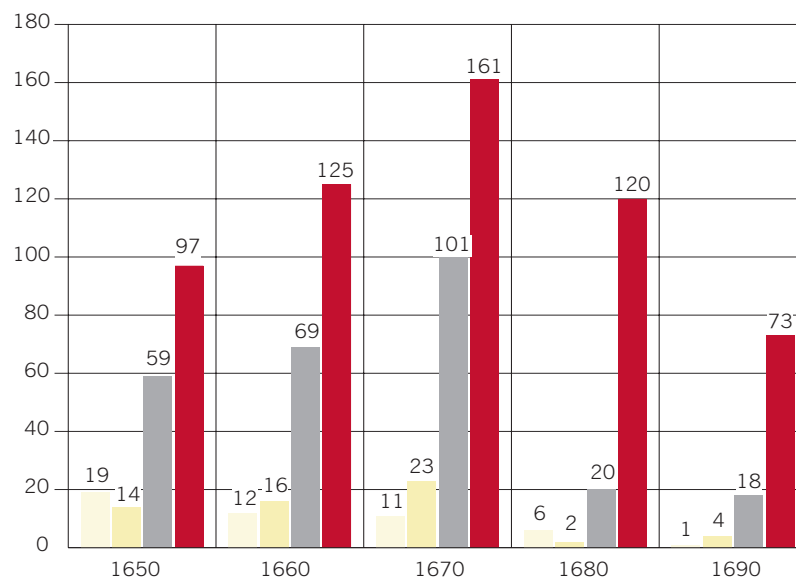
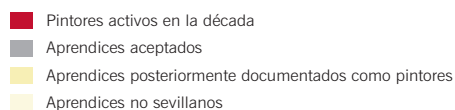
escultores, plateros, sederos, barberos y cuchilleros; un aprendiz fue el hijo de un ermitaño ciego; KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, p. 576.



Giuseppe Maria Mitelli, *Vendedor de estampas*.

tenían aprendices, treinta y dos (42%) admitieron solamente uno. En la mayoría de los contratos de aprendizaje, no aparece que el pago al maestro se realizase en monedas; sólo se conocen tres contratos que estipulasen pagos durante este periodo y, curiosamente, los tres pertenecen a la década de los 60 y se asocian a huérfanos. La mayor suma que se pagó fue la cantidad única de 4.000 reales a Valdés Leal por un aprendizaje de cuatro años.⁹ El maestro era responsable en muchos casos de proporcionar al aprendiz comida, ropa, cuidados médicos y una cama.¹⁰

Normalmente la entrada de un nuevo alumno coincidía con la salida de otro antiguo, para evitar así un gasto extra de vivienda y alimentación con más de un alumno al mismo tiempo. Es posible que muchos de los pintores menores de Sevilla no pudiesen permitirse acoger a aprendices o fueron incapaces de atraerlos. Resulta interesante comprobar cómo los pintores que comerciaban con el Nuevo Mundo y aquellos cuyas obras se conservan y están documentadas, tuvieron casi el mismo porcentaje de discípulos que llegaron a ser maestros pintores. Los alumnos más jóvenes solían comenzar como sirvientes y posteriormente pasaban a ser ayudantes.¹¹ El valor potencial de un alumno aventajado queda reflejado en el hecho de que un joven podía dejar de ser aprendiz dos años antes si completaba 120 pinturas de dos varas (1,66 m) de correcta factura.¹² No hay constancia de que Murillo tuviera ningún aprendiz en la segunda mitad del siglo; prefirió trabajar con ayudantes de taller. De dos a tres pintores vivieron en casa de Murillo durante casi tres años. También el importante dorador Miguel de Parilla prefirió emplear ayudantes de taller.



Pintores y aprendices.

⁹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, p. 532; en contraposición, los honorarios de un aprendiz con un comerciante flamenco eran como máximo de 1.000 ducados, por lo que la demanda era tan grande que el número de aspirantes era mayor que el de puestos existentes en Sevilla en la década de los 30; STOLS, E., «La colonia Flamenca de Sevilla y el comercio de los Países Bajos Españoles en la primera mitad del siglo XVII», *Anuario de historia económica y social*. II, 1969, p. 365.

¹⁰ El estudio fundamental sobre los aprendices en Sevilla es de HEREDIA

MORENO, M^a del C., *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974.

¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del Siglo XVII*, Madrid, 1984.

¹² Tomás Mohedano en 1651, discípulo de Alonso Zamora, y Toro; KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, p. 593.

EL MERCADO DE LA PINTURA CON LAS AMÉRICAS

Francisco de Zurbarán fue el pintor más famoso que participó habitualmente en el comercio de pinturas con las Américas a principios del siglo XVII,¹³ aunque parece que no lo hizo durante la segunda mitad del siglo. Cuarenta y dos pintores (16%) estuvieron relacionados de alguna manera con el comercio con el Nuevo Mundo,¹⁴ aunque sólo hay constancia de veinte que hayan participado en el mercado de pinturas. Se conservan obras de al menos seis de estos pintores. Catorce de los veinte pintores (70%) aceptaron aprendices, incluyendo a dos de los maestros que más se prodigaron en este aspecto, Juan van Mol, con 24, y Alonso Pérez con 21. Es posible que muchos otros pintores hayan participado en el mercado con el Nuevo Mundo. Los documentos existentes en el archivo de *protocolos* conciernen a los esfuerzos por recopilar pagos que se debían o para evitar problemas de pago en el futuro. El mercado conllevaba riesgos, los barcos se hundían y los asaltos a la flota encargada de transportar la mercancía eran constantes. Una interesante carta narra la imposibilidad de reanudar las ventas tras el saqueo de La Guayra en 1680.¹⁵ Además, los agentes podían tardar años en volver con lo recaudado. Los hermanos Contreras, Bartolomé y Tomás, evitaron problemas con los agentes mediante una división racional del trabajo. Tomás llevaba el taller y Bartolomé, que era analfabeto, era el que hacía los viajes al Nuevo Mundo.¹⁶ En un pleito en 1640, se solicitó que las pinturas de Zurbarán pudieran venderse en las Américas por el triple del precio que tenían en Sevilla.¹⁷ El atractivo del mercado con las Américas residía en el hecho de que pinturas de producción rápida y económica, podían venderse por mucho más de lo que valían en Sevilla.¹⁸

¹³ NAVARRETE PRIETO, B., *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Valencia, 1999, pp. 21-79; la serie en Lima de Valdés Leal sobre la *Vida de San Ignacio* fue un encargo, y como tal, no formó parte del mercado especulativo de pinturas con el Nuevo Mundo.

¹⁴ No todo el mercado fue de pinturas; Murillo, por ejemplo, estuvo muy involucrado en operaciones financieras y envíos de mercancía general desde 1650 a 1657; KINKEAD, *Pintores y doradores...*, pp. 355-361.

¹⁵ CARTA D. JUAN SIMÓN GUTIÉRREZ. «Señor mió mucho –inare que la salud de VMd sea muy buena y ruego a Dios se la continué por muchos años a cuyo servicio que da la mió para que VMd me ocupe en lo que fuese servido mandarme. Digo que su pintura de VMd a tenido muy mal despacho pues a la fecha desta no he vendido más que 3 lienzos la causa en venir tan altos de precio logro que los vecinos desta ciudad están tan avispados– con la saqueo de la Guayra que no hay quien se acuerde de adornar su casa sino es de tener en ello las menos alhajas que pudieran y todo lo demás tienen en los montes en sus haciendas, quedo haciendo las diligencias que están de mi parte para poder salir dedos y por lo que subsidian puede VMd determinar a quien sea de entregarle que no se pudiera vender ó si quiere se arriesgue para la Habana por otra parte de lo que determinase me dará aviso para que yo me puedo gobernar es cuanto se me ofrece y ahora se ruego a Nuestro Señor le guarde a VMd muchos años. Caracas. Junio 13 1681»; KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, pp. 219-220.

¹⁶ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, pp. 101-114.

¹⁷ PALOMERO PÁRAMO, J., «Notas sobre el taller de Zurbarán», *Zurbarán IV Centenario del Nacimiento*, Madrid, 1999, pp. 20 y 28.

Por otro lado, hubo ocho pintores que emigraron al Nuevo Mundo. El único de esos pintores de los que hoy se conserva una pintura es Francisco Pérez de Pineda, que volvió a Sevilla pasados dos años.¹⁹ No se supo nada más de los otros siete.

El volumen del mercado pictórico sevillano era sorprendente, aunque pequeño si se compara con el intenso mercado existente con el Nuevo Mundo. Oficialmente se contaron doscientos cuarenta rollos de pintura exportados durante la segunda mitad del siglo: 1650-15; 1660-25; 1670-81; 1680-28; 1690-91.²⁰ Un rollo podía contener de 30 a 100 lienzos. La documentación de los *protocolos* muestra un mismo patrón de subida, bajada y subida. En la década de los 50, cinco envíos sin enumerar; en la década de los 60, 1.135 pinturas; en la de los 70, 1.298 pinturas; en la de los 80, 447 pinturas; en la de los 90, 301 pinturas y cuatro rollos.²¹ El volumen del comercio sería probablemente mayor de lo que se tiene constancia. Los documentos de *protocolos* no suelen mencionar el número de pinturas con las que se comerciaba, como queda patente en las listas de los testamentos, en los que no hay constancia de muchos envíos. Se estima que en 1686 dos terceras partes del comercio colonial fueron ilícitas²² y no se registraron. Otra fuente sugiere el 50% en 1691.²³ Los pintores que trabajaban para el mercado de las Indias recibían entre 20 y 44 reales por lienzo.²⁴ Si se pagaron alrededor de unas 24.000 pinturas en Sevilla, hacia la mitad del siglo el mercado habría alcanzado una cifra de entre 480.000 y 1.056.000 reales en salarios. Esta cantidad se reduciría a una suma indeterminada para permitir la producción de aprendices y/o ayudantes de taller. Si los pagos recibidos correspondían a sólo 12.000 pinturas exportadas, a 100 reales cada una, la economía artística de la ciudad habría alcanzado 1.200.000 reales.

¹⁸ KINKEAD, D. T., «Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century», *The Art Bulletin*, LXVI, 1984, pp. 303-310.

¹⁹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, p. 447.

²⁰ GARCÍA FUENTES, L., *Comercio español...*, p. 324; no se cita la fuente de estos datos, aunque deben proceder de los registros navales del Archivo de Indias. No se tiene certeza sobre si la producción de rollos de pinturas entre 1680 y 1690 tuvo lugar en Sevilla. Las exportaciones de pinturas flamencas a las Américas vía Sevilla y Cádiz eran habituales; DENUCE, J., *Kunstuitvoer in de 17 Eeuw te Antwerpen de Firma Forchoudt*, Antwerpen, 1930, pp. 182-183, 214-218 y 273-274; HONIG, E. A., *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, Nueva York, 1998, p. 11; MARCHI, N., de, y VAN MIEGROET, H. J., «Exploring markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, v. 50, 2000, pp. 81-111.

²¹ Estos datos sólo incluyen los encargos hechos u ordenados por pintores; no están incorporados los encargos de mercaderes ni de la nobleza, que no indicaban los orígenes de las pinturas; estas dos relaciones probablemente no describan los mismos trabajos; Las citas de estos datos son muchas para enumerarse en este breve artículo.; véase, KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*

²² VICENS VIVES, J., *An Economic History of Spain* (Eng. trans.), Princeton, 1969, p. 406.

²³ KAMEN, H., *Spain in the Later Seventeenth Century 1665-1700*, London, 1980, p. 135.

²⁴ KINKEAD, D. T., «Juan de Luzón...», pp. 303-305.

El volumen del comercio español con el Nuevo Mundo cayó cerca de un tercio desde 1650 a 1700, al perder Sevilla, en favor de Cádiz,²⁵ el derecho exclusivo a cargar y descargar los cargamentos del comercio con América. Esta pérdida supuso una caída «alarmante» del comercio de Sevilla con el Nuevo Mundo, que condujo inevitablemente a que muchos mercaderes extranjeros se marcharan a Cádiz. La economía se debilitó aún más por una fuerte devaluación de la moneda. A mediados de 1680 una serie de desastres naturales azotaron la ciudad: terremotos, inundaciones, sequías, hambrunas, pestes, etc. La reducción de la población de Sevilla durante esta época se hace evidente al contemplar el número de niños que ingresaron en el orfanato (*Casa de Expósitos*). En la década de los 60 y 70, la media por año fue de 246 y 256 respectivamente. La media anual aumentó a 346 de 1679 a 1688, y bajó a 266 de 1689 a 1699. Casi un 35% más de niños fueron abandonados por sus familias en la década de los 80 respecto a la de los 70. Las estadísticas dan muestra significativa de este hecho, pues hubo menos bautismos en Sevilla en la década de los 80 que en la de los 70 o en la de los 90.²⁶ Por lo tanto, no puede considerarse que el ayuntamiento fuese alarmista cuando declaró a 1683 como «año fatídico». La miseria extrema de la época había forzado a los hombres a buscar hierba para comer.²⁷ En 1686, sólo el 5.7% de las exportaciones que se hacían al Nuevo Mundo eran españolas.²⁸ Esto provocó un inevitable colapso del mercado de pintura sevillana con el Nuevo Mundo en la década de los 80. No es una coincidencia que sólo se registren cuatro aprendices en Sevilla desde el año 1683 al 1689. Parece ser que como consecuencia de la pérdida de los mercados americanos, algunos pintores utilizan cada vez más *trajinantes de pinturas*, mercaderes ambulantes que vendían sus obras en los pueblos de la provincia. El aumento del número de pinturas exportadas desde Sevilla en la década de los 90 es engañoso, ya que se debe fundamentalmente a las ventas de dos importantes pintores, Juan Simón Gutiérrez y Esteban Márquez Velasco. En 1694, Márquez recibió el encargo individual más grande y mejor pagado del que se tiene constancia durante este periodo, una serie de doce pinturas de la *Vida de San Francisco*, cinco por cuatro varas, por 20.000 reales pagados por adelantado.²⁹ El cambio existente en la documentación es fiel prueba del declive del mercado con el Nuevo Mundo. De la década de los 80 se cuenta con 38 documentos que relacionan a diecisiete pintores con el comercio con el Nuevo Mundo, mientras que de la de los 90, hay diez documentos que relacionan a tres pintores.

²⁵ GARCÍA FUENTES, L., *Comercio español...*, p. 66.

²⁶ ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C., «La Casa de Expósitos de Sevilla en el siglo XVII», *Cuadernos de historia*, nº 7, Madrid, 1977, pp. 531-532; ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C., «La población de Sevilla...», pp. 1-10.

²⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «La crisis de Castilla en 1677-1687», *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Madrid, 1975, p. 202.

²⁸ RINGROSE, D. R., *Spain, Europe and the «Spanish Miracle». 1700-1900*, Cambridge, 1996, pp. 84 y 88; según la opinión del Profesor Ringrose, después de 1680, el mercado con las Indias «no era muy significativo para la agricultura y la producción andaluza».

²⁹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, p. 291; la serie pudo ser enviada a Nueva España; no se sabe si existe; curiosamente Márquez pintó el mayor

LA ACADEMIA DE DIBUJO

En 1660 se fundó en Sevilla la Academia de Dibujo,³⁰ con el objetivo de animar a los pintores a desarrollar el noble potencial de su arte a través de la clásica práctica de dibujar el modelo desnudo masculino. La Academia de las Artes buscaba engrandecer el estatus social de los pintores con una defensa intelectual de la pintura como arte, distinguiéndose así de los pintores artesanos. Veintidós de los veinticuatro fundadores eran pintores y se conservan obras de once de ellos. El archivo de la Academia se conserva sin demasiado orden, pero, aún así, resulta útil. La asistencia a las sesiones registradas durante sus catorce años de existencia fue de quince a treinta y ocho. Ciento cuarenta y cuatro hombres aparecen listados como miembros: ochenta, más de la mitad, eran pintores; cuarenta y dos practicaban otras artes o profesiones y de veintidós, no se ha podido identificar la especialidad. Durante este mismo periodo, 129 estaban documentados en *protocolos*. El atractivo de la Academia era muy grande, aunque notablemente superficial a juzgar por las listas de miembros. El ochenta y cinco por ciento de los académicos figuraban en la lista al menos en nueve ocasiones.

Los miembros de la Academia cambiaron notablemente de 1660 a 1674. De los veinticuatro fundadores, sólo quedaban nueve en 1668 y seis en 1674. En 1660 la mayoría de los pintores mejor valorados de Sevilla eran miembros fundadores, mientras que en 1674, los tres pintores mejor considerados de la Academia eran figuras relativamente menores y ninguno de ellos, o de los directivos, había estado relacionado con el mercado con el Nuevo Mundo. Del resto de los pintores de la Academia del momento, sólo uno, Juan Fajardo, había participado en el comercio con América antes de 1674.

La aprobación de los estatutos el cinco de noviembre de 1673 pudo ser el penúltimo acto de la Academia. Una de las últimas cláusulas de los estatutos indicaba el potencial conflicto entre el idealismo de la Academia y el mercantilismo relativo al comercio con el Nuevo Mundo. La cláusula insistía en que los miembros de la Academia aceptaran como discípulos sólo a aquellos de «buena sangre, cristiano viejo, limpio de toda mala rasa». Además, los padres de los discípulos no debían haber practicado «oficios viles».³¹ Los requisitos para ser caballero de Santiago, en 1655, incluyen la pintura entre los *oficios*

lienzo de estos años en Sevilla, de nueve varas de ancho, para el Convento de Nuestra Señora del Pópulo; VALDIVIESO, E., «Aportaciones al conocimiento de los discípulos y seguidores de Murillo», *Goya*, 1982, nº 79, pp. 169-171; KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, p. 293.

³⁰ Sobre la Academia, véase la publicación facsímil del archivo, BANDA Y VARGAS, A., *El manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, 1982; los estatutos de la Academia de 1674 se publican en BANDA Y VARGAS, A., «Los estatutos de la Academia de Murillo», *Anales de la Universidad Hispalense*, XXII, 1961, pp. 107-120; sobre una crítica reciente de la Academia, véase CHERRY, P., «Murillo's Drawing Academy», *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections*, New York, 2002, pp. 47-61.

³¹ BANDA Y VARGAS, A., «Estatutos...», p. 120.



Lonja, antigua sede de la Academia de Dibujo de Murillo, actual Archivo de Indias, Sevilla.



Manuscrito de la Academia de Dibujo de Murillo. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

viles: «orfebre o pintor se consideran ocupación manual o de base, si pinta para vivir».³² Si se hubiesen cumplido, las prescripciones del estatuto habrían reducido tajantemente el mercado de pinturas con el Nuevo Mundo. Muy pocos aprendices, si hubo alguno, pudieron alegar que sus padres no eran artesanos. Sin embargo, es poco probable que la Academia intentara entorpecer a aquellos pintores activos en el comercio con el Nuevo Mundo, incluso aunque los pintores en cuestión no atisbaran ningún interés en ella. Ésta podría simplemente haber deseado corregir la vergonzosa ausencia de estatus social de los pintores que se muestra en las regulaciones de la Asociación.³³ El último acto que se conoce de la Academia, el 22 de octubre de 1674, fue la petición al rey de otorgar aprobación real a los estatutos.³⁴ Al parecer, el rey nunca respondió y la breve vida de la Academia llegó a su fin. La década de los 70 es el momento culminante del mercado de pintura con el Nuevo Mundo. Resulta curioso cómo la Academia se colapsó, al parecer, justo cuando el comercio con el Nuevo Mundo se encontraba en su momento cumbre.

EL COSTE DE UN TALLER

Se hicieron varias evaluaciones del material de trabajo de los talleres de los pintores. El material del taller de Juan de Luzón, un especialista redescubierto en el mercado con el Nuevo Mundo, fue vendido por su viuda por 1.049 reales en 1663, incluyendo las pinturas.³⁵ El del taller de Murillo se vendió en almoneda por 684 reales, sin incluir las pinturas.³⁶ Los materiales básicos eran relativamente baratos y con unos cientos de reales se podía mantener un taller modesto durante varios meses.³⁷ Un maestro pintor, trabajando como ayudante de taller recibía un salario de seis reales por un día de trabajo, con habitación y comida.³⁸ Las colecciones de grabados, los modelos de madera, los bastidores, y un conjunto representativo de imágenes para impresionar a los clientes, suponían un coste adicional que podía variar considerablemente de un pintor a otro. El coste del material de una pintura estándar de una vara por dos era bajo, quizá entre cinco y quince reales. Las pinturas anónimas de inventarios, tenían normalmente un valor de entre diez y cien reales, dependiendo de la antigüedad, condición, tamaño y enmarcado. Los pintores de segunda valoraban normalmente ellos mismos su trabajo entre cien y doscientos

³² BROWN, J., *Velázquez*, New Haven, 1986, p. 251.

³³ *Ordenanzas de Sevilla* (Sevilla, 1632), ed. facsímil, Sevilla, 1975; las Ordenanzas de la asociación de carpinteros de 1632 declaraban que los miembros no estaban obligados a aceptar aprendiz alguno «al menos que sea cristiano y de linaje de cristianos limpios»; la asociación de los pintores no tenía esas estipulaciones.

³⁴ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, pp. 636-637.

³⁵ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, p. 285.

³⁶ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, pp. 380-385.

³⁷ Los lienzos de los pintores se vendían a 2,5 reales la vara en 1648; los

bastidores costaban de 1 a 2 reales; los caballetes 10 reales; los morteros de piedra 20 reales; los pigmentos comunes de 2 a 3 reales la libra; pigmentos rojos de calidad de 8 a 16 reales; plomo blanco 20 reales la arroba; aceite de linaza de 19 a 57 reales la arroba; brochas de 2 a 5 reales la docena; una extensa lista de los precios oficiales de los materiales de los pintores en Sevilla en el año 1627 fue publicada por MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. R., *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, 2005, pp.133-135; los efectos de la inflación se aprecian fácilmente.

³⁸ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, p. 264.

³⁹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, pp. 335-349.

reales por un lienzo de dos por una sin enmarcar. Los precios de los encargos privados iban desde los cien reales a los quinientos. La alta rentabilidad de los materiales básicos, explica la elección de la pintura como profesión por muchos pintores ahora olvidados.

VENTAS A PARTICULARES

En los testamentos de los pintores suele haber referencias a libros de cuentas, pero no se conserva ninguno. También ofrecen listas de encargos privados sin terminar, saldos sin pagar de clientes y pinturas puestas por el pintor en venta a comisión. Sin embargo, no hay constancia de la venta de pinturas terminadas que los pintores tuviesen almacenadas. Aunque, ciertamente, los pintores vendían pinturas de sus talleres. Uno de los primeros beneficios del examen gremial era el derecho que permitía al pintor «poner tienda» y vender su arte al público. El gran número de pinturas que poseían los pintores de segunda, indica que las ventas de pinturas de taller debieron ser una importante fuente de ingresos. Hay dos ejemplos de pintores que poseían más de 500 pinturas, lo que sería muy difícil de explicar si no fueran para venderse. El pintor flamenco Juan van Mol fue uno de esos artistas. Van Mol, que vivía en la calle Sierpes, antiguo y actual corazón del barrio comercial de la ciudad, aceptó más aprendices que cualquier otro pintor.³⁹ Palomino afirmó que van Mol poseía una tienda, *obrador público*, en la que vendía pinturas.⁴⁰ Además, existían tres tiendas especializadas en pintura flamenca en Sevilla en 1646.⁴¹ A mi entender, no hay referencias publicadas de ninguna otra. Carlos de Zárate, *maestro pintor y tratante*, poseía más de 500 pinturas.⁴² Hay evidencias de que los pintores más conocidos a menudo llegaban a un acuerdo informal con los clientes privados para crear nuevos trabajos para sus colecciones. A este respecto, es significativo que la mayoría de los pintores famosos tenían en su poder relativamente pocas pinturas al morir. Así pues, el taller de Murillo contaba con 40 trabajos y el de Valdés Leal con 23. El papel que jugaban los libreros promoviendo la pintura resulta interesante, pero necesitaría ser investigado de forma más metódica.⁴³

⁴⁰ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715 (ed. Madrid, 1947), p. 1055, donde se identifica como Juan Famón; la presencia de galerías de arte en Madrid está bien documentada; CHERRY, P., «Seventeenth-century Spanish Taste,» *Spanish Inventories*, Ann Arbor, 1997, I, pp. 78-85.

⁴¹ STOLS, E., *De Spaanse Brabanders of de Handeisbetrekkingen der Zuidelijke Nederlanden met de Iberische Wereld. 1598-1648*, Brussel, 1971, I, pp. 169-170.

⁴² Zárate fue uno de los comerciantes que se especializó en la evaluación y venta de bienes usados; fue discípulo de Luzón e hijo adoptivo de Juan Fajardo, otro especialista en el mercado con el Nuevo Mundo; KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*, pp. 598-622.

⁴³ En 1654, un acaudalado *librero* tenía una importante colección de pinturas de bodegones sevillanos de altísima calidad: 44 trabajos de Zurbarán, Herrera,

LOS INVENTARIOS Y EL VALOR DE LAS PINTURAS DE TALLER

Una transcripción inédita de los inventarios sevillanos desde 1650 a 1699 enumera aproximadamente 22.000 pinturas: 36% religiosas, 44% laicas y 19% sin tema definido. Sólo el 5% (1.180) se atribuían a pintores específicos. Una pequeña mayoría de casi 100 pintores identificados eran extranjeros, flamencos o italianos. A los españoles se atribuía el 46%. El ochenta por ciento de las atribuciones españolas correspondían a pintores sevillanos y el 76% de los pintores sevillanos (28 de 37) estaban activos desde 1650 a 1699. En lo que se refiere al número de pinturas, el predominio de los pintores sevillanos contemporáneos resulta indiscutible con el 80% de los trabajos atribuidos. Los datos respaldan la lógica conclusión de que un alto porcentaje de las 20.000 pinturas anónimas eran obras también de pintores sevillanos en la segunda mitad del siglo. Según varios factores (inventarios sin inspeccionar, popularidad de la pintura flamenca, colecciones enumeradas más de una vez o datos incompletos), un cálculo prudente del número de pinturas de taller vendidas en la segunda mitad del siglo sería de 15.000, una media de 300 cada año durante 50 años. Tomando como referencia las evaluaciones de los inventarios, una valoración razonable de las pinturas de calidad media en buenas condiciones sería de 20 a 50 reales. Por lo tanto, el valor anual del mercado de las pinturas de taller podría estimarse en la cantidad de 6.000 a 15.000 reales (300 obras x 20 reales; 300 obras x 50 reales). El comercio de las pinturas de taller proporcionaría sólo unos 100 reales anuales a los pintores menores, aunque junto con los ingresos del mercado con América, se explica cómo la economía sevillana podía soportar cientos de olvidados pintores y aprendices. Los datos de las pinturas en existencias muestran sorprendentemente pocos cambios en el gusto durante la segunda mitad del siglo. Probablemente, el mercado de taller era conservador y predecible, lo que tendería a beneficiar la venta de las pinturas disponibles, destinadas principalmente a la decoración. Lo que quizá sorprende más es que el mercado de taller parece haber sido mucho menos remunerado que el comercio con el Nuevo Mundo y también notablemente menor.

Camprobín, así como del pintor italiano Bassano. Los impresores daban trabajo a los pintores encargando los grabados que aparecían en sus libros. Un *librero* holandés, Tomás López de Haro, se relacionaba mucho con los pintores, sobre todo con los flamencos. Los impresores eran miembros de la misma asociación que los pintores en Amberes, aunque no en Sevilla. VERMEYLEN, F., *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Tourhout, 2003, p. 49. Los impresores solían ser flamencos u holandeses. Otro aspecto de unión entre *libreros* y pintores era el hecho de que los libreros también mantenían un notable comercio con el Nuevo Mundo, que igualmente decayó en la década de los 80. GARCÍA FUENTES, L., *Comercio español...*, p. 312. Sería interesante saber si existió mercado en Sevilla en el que los cuadros de bodegón disfrutaran de un estatus intelectual similar al de los libros. Rara vez hubo una propiedad que aparte de una gran biblioteca, no poseyera igualmente una gran colección de pinturas. Hay indicios de que la organización del mercado pictórico entre Sevilla y el Nuevo Mundo podría haberse visto influido por el modelo de exportación existente en Amberes.

EL ESTADO DE LA ECONOMÍA DE LOS PINTORES

El estado financiero de los pintores particulares iba desde la pobreza a la riqueza de don Pedro Núñez de Villavicencio, cuya fortuna provenía de su noble familia y jamás tuvo que vender una pintura. Las dotes, los capitales y los testamentos dan buena muestra del estado financiero de un pintor. Las dotes indicaban que la suma pedida debía ser una décima parte del valor de la fortuna del novio. Los pintores superaban esta cifra diecinueve veces; su 10% iba de los 100 ducados a los 1.000, con una media de 265. Un ducado equivalía a once reales. Las dotes de las esposas de los pintores iban de 0 a 4.000 ducados. Otros catorce pintores dieron dotes a sus hijas que variaban entre 90 ducados y 1.574, con una media de 590. Siete pintores eran lo suficientemente ricos para permitirse esclavos y catorce se hacían llamar don. Los datos sugieren que uno de cada cuatro o cinco pintores vivía bien o moderadamente bien. Muchos pintores debieron vivir en la pobreza, pero sólo consta que doce de ellos hubieran muerto por esta causa. De los once que murieron empobrecidos después de 1660, nueve eran miembros de la Academia y cuatro estaban relacionados con el comercio americano.⁴⁴

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Dos de los rasgos más significativos de Sevilla como foco de la pintura desde 1650 a 1699 fueron el comercio con el Nuevo Mundo y la Academia de Dibujo. El comercio con el Nuevo Mundo atendió al gusto de las provincias coloniales y contaba principalmente con la imaginería zurbaranesca y más tarde con la de Murillo. El uso de maestros de segundo y tercer nivel y/o aprendices en la producción de copias fue un práctico negocio, aunque no ayudó a fomentar la escuela sevillana. La Academia buscaba dar esplendor al arte de la pintura y en principio abogó por maestros principales del alto Barroco. Además, la Academia se encontraba en el prestigioso barrio de la catedral, mientras que el mercado de la pintura con las Américas, se encontraba tradicionalmente centrado en el más tumultuoso y menos próspero barrio de Feria. Sin embargo, existía un notable intercambio entre estos grupos aparentemente en conflicto. Serían necesarias más investigaciones para poder concluir señalando que los pintores de la Academia y los que practicaban el mercado con el Nuevo Mundo se vieron a ellos mismos como miembros conscientemente antitéticos de la misma profesión.



José Antolínez, *La tienda del pintor*. Altepinakotek, Munich.

⁴⁴ Los datos que arrojan estas citas son demasiados para poder ser enumerados en este breve artículo; véase, KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores...*; la destrucción de los archivos parroquiales de Omnium Sanctorum y San Juan de

la Palma ha privado a los investigadores de los datos familiares de muchos pintores que vivieron en la zona de la Feria.



VICENTE DE ACERO: DE GRANADA A CÁDIZ, DE MÁLAGA A ANTEQUERA

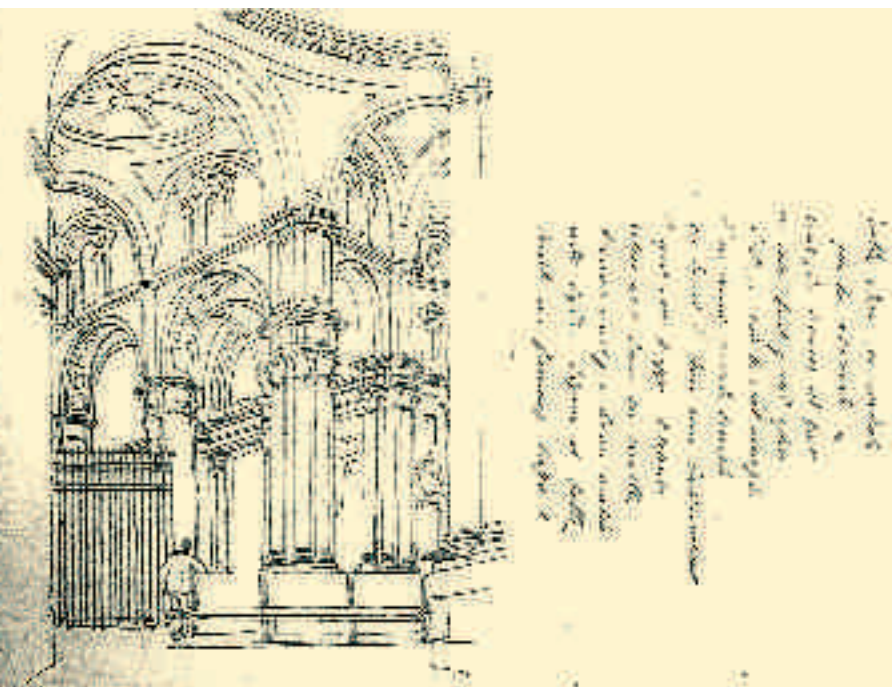
Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid

ACERO Y CÁDIZ: DIBUJOS DECIMONÓNICOS Y CRÍTICAS ACADÉMICAS

En 1868, el famoso arquitecto de la Opera de París, Charles Garnier (1825-1898), viajó a España acompañado de un trío de amigos; entre los dibujos y comentarios jocosos de su *Voyage en Espagne* (1868),¹ dejó un elogio –sesgada, bizarra, bella– que es el único que vertió sobre un edificio barroco y tres diseños, uno de los números más altos concedidos a cualquier monumento español. Su planta –que dibujó a mano alzada y sin medidas– le interesó tanto como la complejidad de las secciones de sus soportes y muros y el efecto general de su crucero, aunque no hiciera justicia gráfica a la monumentalidad de la disposición sesgada de las columnas de los dos órdenes de sus soportes.

El más genuino representante del neobarroco decimonónico reconocía por primera vez los valores de la catedral gaditana, y saludaba –aunque callara su nombre– a su arquitecto, Vicente de Acero y Acebo, uno de los más importantes de nuestro siglo XVIII, como una

¹ «Quelle chose pyramidale/ Que la cathédrale,/ Tout, de travers est fait Et cela fait grand effet/ C'est, je crois le seul exemple/ D'un aussi superbe temple/ En dépit du bon sens construit/ Et qui vous frappe l'esprit/ Celui qui dans sa cervelle/ Trouva quelque beau matin/ Cette église bizarre et belle/ Était un fameux lapin!», París, B.N.F.; estamos preparando en la actualidad la edición de este viaje en colaboración con Felipe Pereda.



Charles Garnier, Vista interior de la Catedral de Cádiz, en *Voyage en Espagne* (1868).

figura digna de figurar en cualquier historia no sólo de la arquitectura española sino también de la europea.

Rompía, aunque no tuviera seguidores inmediatos, la tradición que había desautorizado por monstruosa esta fábrica prácticamente desde el mismo momento de su proyecto. Si la crítica operativa de los seguidores de Acero al frente de la fábrica gaditana había modificado profundamente su proyecto, el propio Torcuato Cayón (1725-1783) pudo escribir a don Antonio Ponz en 1770 que de haber intentado imitar a los antiguos en la prosecución de la fábrica «hubiera resultado una nueva extravagancia y más notable monstruosidad que antes»;² y la crítica literaria se alió con los presupuestos de los intolerantes que

procedían de la Real Academia de San Fernando de Madrid, como su propio secretario Antonio Ponz; éste pensaba que «no ha[bía] otro remedio que demoler la iglesia hasta el suelo y hacer cuenta que se la tragó el mar»;³ «Dios le haya perdonado» añadiría poco después, en 1829, nuestro segundo historiador académico Juan Agustín Ceán Bermúdez, tras callar su nombre –cuya exactitud se nos escapa todavía hoy⁴– el primero, Eugenio Llaguno y Amírola.⁵

Ni siquiera Otto Schubert (1878-1968), ya en 1908 y en su prionera obra sobre la arquitectura barroca española, pasó de elogiar su teatralidad.⁶ Habría que esperar a la segunda mitad del siglo XX para encontrar un elogio de la fábrica y siempre, sin embargo, ambigua.

George Kubler, en algunas de las más bellas páginas analíticas dedicadas al edificio, lo situó en un espacio bifaz, entre un neoplateresco nacional –la Catedral de Guadix– que parecía condenable y la incorporación de las superficies murales curvas y la ruptura del plano, procedente de la alejada estética franco-italiana.⁷ En esta senda, Antonio Bonet Correa lo colocó como arquitecto «arrogante» entre lo provinciano y lo castizo por una parte y lo cosmopolita por otra, entre lo tradicional y lo nuevo,⁸ elogiando en cambio sin reservas lo que podría haber sido su Catedral de Cádiz de haberse llevado a su término de acuerdo con su proyecto: «uno de los edificios más audaces y airosamente singulares de toda la arquitectura del siglo XVIII». René Taylor ya la había definido como «síntesis de lo tradicional español», representado por Siloé y Cano, y «las formas ondulantes del barroco italiano», para considerarlo años más tarde como un «monumento cumbre del barroco salomónico».⁹ Por su parte, Fernando Chueca Goitia consideró la Catedral de Cádiz como «edificio desarraigado» –frente a un «barroco genuino» gaditano– por sus vínculos con Granada y Guadix, y encontró a Vicente de Acero provinciano, aunque arquitecto «con dotes no desdeñables».¹⁰

A pesar de su supuesto desarraigo respecto a la tradición de un barroco vernáculo –*modéjar* y *castizo* en el vocabulario de Chueca–, Acero ha sido desdeñado por tradicionalista, alejado de las novedades introducidas por los Borbones en una visión historiográfica que peca de un exceso de simplificación. No deja de ser un tanto sorprendente tal

² Citado por BONET CORREA, A., *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 1978, p. 131.

³ PONZ, A., *Viage de España*, XVIII, Madrid, 1794, pp. 16-18.

⁴ Todavía existen oscilaciones con respecto a su segundo apellido; así por ejemplo, Kubler y Bonet Correa lo han llamado Acero y Arebo, Chueca Acero y Acebo, la forma que nos parece más correcta, pues Acero aparece firmando como Vicente de Acero y Quintana en su informe de 1727 sobre la obra de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, hecho que requerirá ulterior explicación; véase AROCA VICENTI, F., *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, Jerez, 2002, pp. 212-213 y 241; no obstante, en la partida de matrimonio de 1723, con Nicolasa Lobatón, se cita a Vicente como hijo legítimo de Domingo de Azero y de María de Arevo [probablemente Azevo].

⁵ Juan Agustín Ceán Bermúdez en LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, t. IV, p. 100.

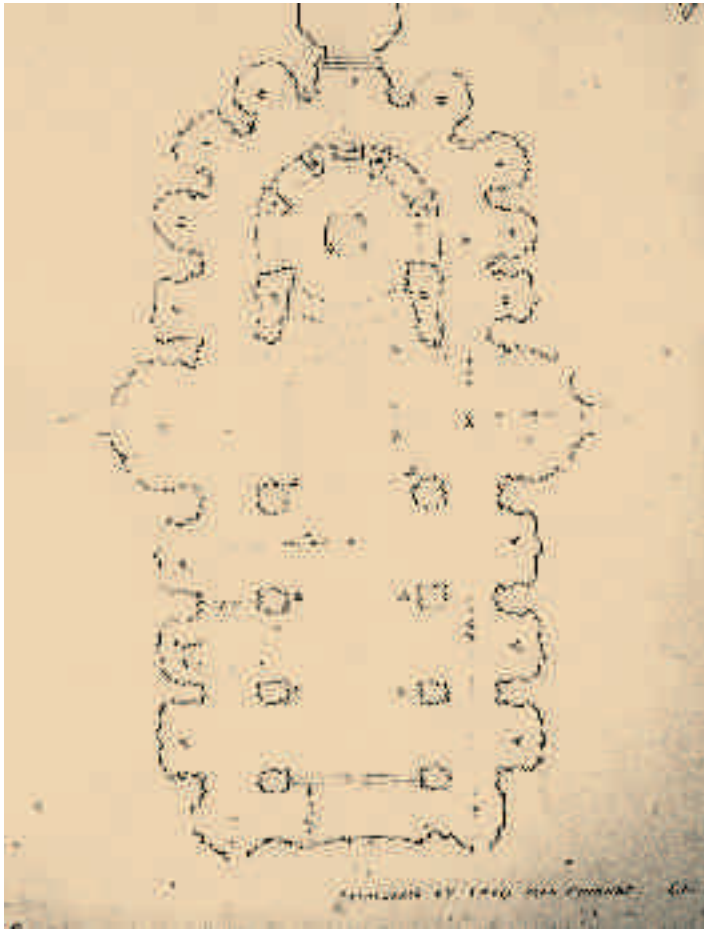
⁶ *Geschichte des barock in Spanien*, P. Neff, Esslingen a. N., 1908 (*Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, p. 392); véase MERTENS, K., *Otto Schubert und die spanische Architektur des Barock*, [c. 1999].

⁷ KUBLER, G., 1957, pp. 165-172.

⁸ BONET CORREA, A., *Andalucía barroca...*, pp. 131-139 y «Utopía y realidad en la arquitectura», *Domenico Scarlatti en España*, cat. exp., Madrid 1985, pp. 23 y –incluyendo dos de las trazas de Acero– 193.

⁹ TAYLOR, R., «La fachada de Vicente de Acero para la catedral de Cádiz», *Archivo Español de Arte*, nº 167, 1969, pp. 302-305 y «Santa Prisca en el contexto del barroco», en WIMER, J. (ed.), *Santa Prisca restaurada*, México, 1990, pp. 54-55.

¹⁰ CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura occidental. VII. Barroco en España*, Madrid, 1985, pp. 237-241, e *Historia de la arquitectura española. Edad Moderna. Edad Contemporánea. II*, Ávila, 2001 [1965], pp. 493-495, pasa prácticamente sin detenerse en esta catedral.



Charles Garnier, Planta de la Catedral de Cádiz, de *Voyage en Espagne* (1868).

situación crítica, pues la Catedral de Cádiz había surgido con la pretensión de ser un edificio altamente representativo de la cultura arquitectónica española de la fecha, nacional –que inventivamente se referenciaba en nuestras ciudades con los monumentos de la mejor arquitectura local– y cosmopolita, abierta hacia dentro y hacia afuera, hacia el pasado y el presente; algo de lo que fue doblemente consciente su arquitecto al defender su idea de catedral gaditana.¹¹

Al llegar a Antequera, pocos días después, Garnier no pudo dejar constancia dibujística sino del Arco de los Gigantes, con la Colegiata de Santa María la Mayor vista a través de su medio punto; otra muy

¹¹ Véase ahora para una diversa valoración y aportación documental, RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero», *Anales de arquitectura*, nº 4, 1992, pp. 37-49; SIERRA FERNÁNDEZ, L. A. de la, y HERRERA GARCÍA, F. J., «Del estudio en la teoría y del trabajo en la práctica. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI, 2004, pp. 113-127 y «'Del estudio en la teoría y del trabajo en la práctica'. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente de Acero. Addenda documental», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVII, 2005, pp. 87-92; MARÍAS, F., «From Madrid to Cádiz: The Last Baroque Cathedral for the New Economic Capital of Spain», en MILLON, H. A. (ed.),



Charles Garnier, Detalles de molduración de la Catedral de Cádiz, de *Voyage en Espagne* (1868).

distinta vista antequerana nos habría dejado de haberse construido la nueva colegiata que Vicente de Acero había proyectado en 1737.

Formado en Granada y en Guadix, trasladado a Cádiz, desde allí Acero se trasladó brevemente a Málaga (1723-1724) y Antequera (1737-1738) para diseñar dos proyectos; es posible que aún no se le haya dado la debida importancia a su proyecto para la fachada de la catedral en la primera de esas dos ciudades ni que conozcamos en todos sus detalles su propuesta para la colegiata de la segunda.¹² El huidizo Acero cerraría su biografía arquitectónica en El Paular y en la Fábrica de Tabacos de Sevilla, donde su presencia está todavía por precisarse.

Circa 1700. Architecture in Europe and the Americas, Studies in the History of Art, National Gallery of Art-Yale University Press, Washington D.C.-New Haven-Londres, 2005, pp. 138-159 y «La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura crespá», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2007 (en prensa).

¹² BONET CORREA, A., *Andalucía barroca...*, p. 134, incluyó una primera referencia al proyecto de Antequera de cinco naves, como más tarde CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, 1981, pp. 285-290; RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Tradición e innovación...», pp. 37-49 fue el primero en publicar esta planta que atribuyó, como Camacho Martínez, a Acero.

ANTEQUERA Y SU COLEGIATA DE SAN SEBASTIÁN

La iglesia de San Sebastián se debió erigir como nueva parroquia años después de la conquista de la ciudad, entre 1540 y 1547 por lo menos, gracias a la intervención del obispo fray Bernardo Manrique de Lara (1541-1564) y el maestro mayor del obispado de Málaga Diego de Vergara (1509-1583).¹³ Su historia sufrió una importante transformación a causa del incendio que tuvo lugar en la hasta entonces Colegiata de Santa María en 1690, dejando maltrecha su fábrica y justificando el traslado de la colegiata a San Sebastián, tras acondicionar su coro, el 1 de junio de 1692, mudanza que se venía aconsejando dada la lejanía del centro urbano y la incomodidad de la subida hasta Santa María, tanto para fieles como para canónigos.

Sobre su remodelación hemos dispuesto, hasta los últimos años, de informaciones fragmentarias, a partir de las investigaciones de Encarnación Isla Mingorance¹⁴ y Rosario Camacho Martínez,¹⁵ quien ha incorporado recientemente nuevas y valiosísimas noticias procedentes del Archivo Diocesano de Málaga.¹⁶ De aquéllas se podía deducir que un proyecto de Vicente de Acero para la colegiata había sido debatido y criticado por otros arquitectos –de Granada, Sevilla y Madrid– como José de Bada y Navajas, Simón López de Rojas, Juan García Berruguilla, Pedro Juan Laviesca de la Torre y fray Francisco de Santo Domingo, para ser finalmente rediseñado hasta reducirlo a unas dimensiones más adecuadas; no obstante, que a pesar de las quince casas adquiridas y la anexión de la calle de la Encarnación, los costes desorbitados del proyecto habían dado al traste con la iniciativa antequerana.

Nuestro interés por la Colegiata de Antequera, hasta entonces documental e histórico, se incrementó desde el momento en que se identificó un dibujo que se conserva en el Archivo Municipal de Antequera con el proyecto de Vicente de Acero; en 1981 Rosario Camacho describió una planta de iglesia de cinco naves como el diseño de Acero de 1738, una estructura que se completaba con cuatro pequeñas torres en el crucero y un sagrario octogonal, sobre el modelo de la Catedral de Cádiz, identificándolo; Delfín Rodríguez Ruiz finalmente lo publicó en 1992, señalando la existencia de una segunda planta de características borrominescas como obra de Pedro Laviesca de la Torre,¹⁷ dibujo que solo ha visto la luz en 2004.¹⁸

¹³ FERNÁNDEZ, J. M^a, *Las iglesias de Antequera*, Antequera, 1943 y 1970², pp. 94 y ss.; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca...*, pp. 285-290; nuevas referencias en HEREDIA FLORES, V., «Las iglesias colegiales españolas y la Real Colegiata de Antequera», en ROMERO BENÍTEZ, J. (ed.), *Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Antequera, 2004, pp. 53-102, esp. 91-92 y 97-100; un contexto en PAREJO BARRANCO, J. A., *Antequera en el siglo XVIII (Población, economía, sociedad)*, Málaga, 1985 y DÍAZ MOHEDO, M^a. T., *La Capilla de Música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El Magisterio de José Zameza y Elejalde*, Antequera, 2004; ROMERO BENÍTEZ, J., «La Colegiata de Santa María como foco de renovación estética: la obsesión italiana», en *Real Colegiata...*, pp. 103-120; véase también ESCALANTE JIMÉNEZ, J., «El fondo documental de la Real Colegiata de Antequera», *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 14, 2004, pp. 131-166.

¹⁴ ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, 1977, pp. 499-500; sus informaciones del Archivo de la Iglesia Colegial de Antequera, «Libro de arcas de mesa capitular... desde el año de setezientos y nube en primero de agosto», fs. 202-207. Según esta autora, el proyecto de construcción se habría iniciado en 1732 pero solo en 1737 se habría contactado con Vicente de Acero, quien había tomado medidas del sitio y solicitó que se le llevaran muestras de piedra a Sevilla, cobrando 50 pesos



Torre y fachada. Colegiata de San Sebastián, Antequera (Málaga).

escudos por su viaje. El proyecto habría llegado a la ciudad en noviembre de 1739, decidiendo el cabildo consultar a otros maestros como a José de Bada y Navajas (1691-1755), Simón López, Juan García Berruguilla, los tres de Granada, y Pedro Juan Laviesca de Sevilla, y fray Francisco de Santo Domingo, del Convento de Santo Tomás, de Madrid, a quien se le abonaron 27 pesos y portes. Laviesca y Berruguilla habrían reconocido materiales y el primero habría arreglado la planta de Acero, que Berruguilla copió.

¹⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca...*, pp. 285-290; también CAMACHO MARTÍNEZ, R., «De arco de triunfo a frontis basilical: el proyecto de la fachada principal de la catedral de Málaga y otros problemas arquitectónicos», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *Las catedrales españolas del barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, pp. 247-267.

¹⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata. Santa María la Mayor y San Sebastián de Antequera», en *Real Colegiata...*, pp. 121-153, esp. 142-153.

¹⁷ RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Tradición e innovación...», pp. 37-49, esp. 46 y 49, n. 61, fig. 10; en esta nota, da cuenta de una traza conservada de «rectificación» o más bien de «nuevo proyecto», con clara influencia de Borromini, que atribuye a Pedro Juan Laviesca de la Torre.

¹⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», p. 145.

Sin embargo, el estudio directo de estos dos dibujos y su pertenencia a tradiciones arquitectónicas contrapuestas hace que surjan dudas respecto a estas identificaciones y autorías, cuya solución requiere lógicamente un repaso a la historia del nuevo proyecto colegial antequerano.

LOS PRELIMINARES DE UN PROYECTO

En 1726-1727 se sucedieron dos visitas a la colegial del nuevo obispo de Málaga don Diego González de Toro y Villalobos (1675-1726-1734 - Cuenca, 1737), amigo del obispo de Cádiz don Lorenzo Armengual Pino de la Mota, quien acababa de colocar, en 1722, la primera piedra de una gran catedral trazada por Vicente de Acero, y entre estas dos estancias, el 9 de marzo de 1726 se discutió en el capítulo la necesidad de una nueva fábrica.¹⁹ No sabemos, sin embargo, si se estableció algún contacto con arquitectos de la región y no sólo alarifes locales, pero es probable que se hiciera alguna consulta e inspección del terreno con miras a la solicitud fundamentada de una licencia real al tratarse de una iglesia de patronato regio.

¹⁹ Archivo Histórico Municipal de Antequera (A.H.M.A.), Actas 19 (1725-1733), cabildos del 20 de febrero y 9 de marzo de 1726 y 4 de diciembre de 1727.

²⁰ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740): a 20 de diciembre de 1736.

«En la ciudad de Antequera Jueves veinte de diciembre de mill setezientos treinta y seis (20 de diciembre de 1736) juntos en esta sala capitular combocados de orden de el señor Prepósito es a saver:

El S. D. D. Matheo Fernando Montero, Prepósito / S. L.^{do} D. Martin de Escudero Zenteno / S. L.^{do} D. Joseph Ximénez Camporredondo / S. L.^{do} D. Joseph Antonio Roldán / S. D. D. Antonio Joseph Manglano / S. D. D. Antonio Chacón y Coloma / El S. L.^{do} D. Ignacio de Nava Grimón [...]

Se tubo presente en este cabildo la R' cédula de licencia para la nueva fábrica, y extensión de esta Santa Iglesia y se acordó que los S.^{cos}. Manglano, y Urbina pasen a la ciudad en su Ayuntamiento la noticia de tal logro, y que se copie en este libro, y es del tenor siguiente: (Al margen: Copia de la R' cédula para la nueva obra y extensión de Iglesia)

D. Phelipe [V] por la gracia de Dios Rey de Castilla de León de Aragón de las dos Sizilias de Jerusalén de Navarra de Granada de Toledo de Valencia de Galicia de Mallorca de Sevilla de Cerdeña de Córdoba de Córcega de Murcia de Jaén de los Algarbes de Algezira de Gibraltar de las Islas Canarias de las Indias orientales y occidentales Islas y tierra firme del mar océano Archiduque de Austria Duque de Borgoña de Brabante y Milán Conde de Asburg de Flandes Tirol y Barzelona señor de Vizcaya y de Molina. Por quanto por parte del V.^o Prepósito y Cabildo de la Iglesia Collegial de la Ciudad de Antequera que es mi R' Patronato en la Diócesis de Málaga se me ha representado que siendo su instituto dan culto a Dios en todas las Oras canónicas, diurnas y nocturnas, y celebran el S.^o. sacrificio de la misa que únicamente se executa en dicha Iglesia como matriz de dicha Ciudad concurre a ella la mayor parte de aquel numeroso Pueblo, tanto más en las fiestas Clásicas, que se celebran con tanto culto como en las Cathedrales, y mayor que en las demás Collegiatas con crecidas expensas de las ventas de las fábricas con que los S.^{cos}. Reyes Cath.^{cos}. la dotaron, y para que mandaron erigir el decente templo entonces proporcionado al vezindario que está en la antigua desolada población, en que se sirvió hasta el año de mil seisientos y noventa y uno; en el que por constar hallarse maltratado, y tan distante de la población que se había ido vajando al llano en que subsistió, y subceden que aún en las festividades más clásicas, y sermones, no era asistida sino es de sus Prebendados y niños, se mandó trasladar dicha Collegial a la Iglesia Parroquial de S.^o. Sevastián de dicha Ciudad, situada en el centro de la moderna población, y la más proporcionada a la concurrencia de sus vezinos, como con efecto se trasladó en el de mill seisientos y noventa y dos, y consiguió el fin de la asistencia de los fieles; pero con sensibillísimo quebranto assí del Cabildo, como de la Ciudad y Pueblos, por lo reducido del templo de la expresada parroquia, que aun es estrecho para su peculiar feligresía, quanto más para todo el vezindario que dessea concurrir a tan solemne culto, como el

Esta petición probablemente se precipitó a causa de la estancia de Felipe V e Isabel de Farnesio en Antequera en 1730 y la más que probable constatación de las limitaciones representativas y funcionales de la iglesia colegial; dos años después, en 1732, el cabildo decidió proyectar por fin una gran reforma.

Para entonces, un nuevo obispo regía la diócesis, fray Gaspar de Molina y Oviedo OSA (1679-1734-1744) quien, aunque jamás llegó a residir en Málaga (actuando en su lugar el vicario general y provisor don Martín de Ovejero), tenía un acceso privilegiado con el gobierno. Un nuevo obrero fue elegido en 1736 para la fábrica antequerana, el licenciado Joseph Antonio Roldán (†1737), aunque fue pronto sustituido por don José Asensio de Oguiza, a quien acompañaba un nuevo prepósito el doctor don Mateo Fernando Montero. Por fin, antes de las navidades de 1736 llegó la cédula real, de 5 de diciembre de 1736,²⁰ por la que se permitía iniciar el proceso; se señalaba que «avía el *cabildo consultado Arquitectos sobre su extensión*, y combenido en que solo podía practicarse por dicha calle de la Encarnación atravesando la obra ésta, y fabricando la Capilla mayor en el centro de las casas que hazen frente

de aquella Collegial, y más festividades mayores de el año, de que se halla privada mucha parte y por ello quebrantada su devoción y religiosidad, y que esto aun estando tan ceñido el choro que contiene escazas diez varas enquadro, que para más de quarenta individuos de ordinaria residencia y sobre ochenta en los días festivos entre prepósitos, medios racioneros, capellanes, collegiales, y capilla de música se deja comprehender la angustia aun manteniendose como se mantenian en pie los más de los ministros. Que atendiendo el Cabildo a la ventaja del sitio, como lo extraviado de los de las demás parroquias, e igual estrechez de ellos parecía nezesario subsistiese la Collegial en la de S.^o Sevastián, y que avía discurrido sobre alguna extensión que correspondiese al dechano de tal Collegial, y acallase los clamores del Pueblo, que aunque en varios tipos ha solicitado proporcionar sitio no lo avía conseguido por *hallarse la dicha Parroquia por su testero principal, y costado derecho lindando con el convento de religiosas carmelitas de la Encarnación* que han resistido vender parte alguna del sitio que ocupan, y por el testero contrario a la Capilla mayor con la corta plaza que llaman de S.^o Sevastián en que quiebran seis calles principales de la Ciudad, y por el costado izquierdo con la calle de la Encarnación, que por estas razones, y para condecorar en lo posible la dicha Iglesia de S.^o Sevastián *se han bobedado sus techos y labrado una sumptuosa torre*, y campanas correspondientes, pero que subsistiendo la referida estrechez y con ella lo húmedo de su suelo, que haze enfermar su residencia a más de lo humilde, e improporcionado del referido templo, aun para mera Parroquia que lo inordinado de su arquitectura, avía el *cabildo consultado Arquitectos sobre su extensión*, y combenido en que solo podía practicarse por dicha calle de la Encarnación atravesando la obra ésta, y fabricando la Capilla mayor en el centro de las casas que hazen frente a la dicha Iglesia, y que para ello pidió el Cabildo a aquella ciudad concediese la punta de dicha calle, como con efecto con uniformidad de votos se avía concedido. Y que deviendo el Cabildo solicitar mi R' licencia para hazer la referida extensión me la pedían para proceder y tratar de ella, pues assí será Dios mui servido, y aquellos vezinos conseguiran su piadoso anhelo, como el cabildo su mayor consuelo. Y al mismo tipo su Ciudad de Antequera coadiubando la misma instancia me suplicó fuese servido conceder mi R' permiso, y licencia para la extensión de terreno assí para el mayor luzimiento, y capacidad de la referido Iglesia Collegial, como para el consuelo de aquel Pueblo donde pueda tributar sus mayores y más reverentes cultos al divino. Visto en mi Consejo de la cámara con lo deducido por el fiscal de mi Consejo, y conmigo consultado, atendido a las razones y motivos, que asisten al Prepósito, y Cabildo de la dicha Iglesia Collegial de Antequera y a lo que sobre ello me ha representado la Ciudad, y sin perjuicio de mis reales derechos de Patronazgo. He resuelto dar la presente por la cual tengo a bien de conceder y dar (como por ésta lo hago) mi R' permiso, y lizenzia para que se haga la extensión de terreno de el referido templo, e Iglesia Collegial *en la forma que me ha propuesto y solicita el dicho Prepósito y Cabildo*, sin que sea visto que por esta novedad se alteren las constituciones ni establecimientos de las institución de la dicha Collegial, ni se perjudique en ningún tiempo, ni en manera alguna el derecho de Patronazgo de mi Real corona ni mi suprema regalia. Que

â la dicha Iglesia, y que para ello pidió el Cabildo a aquella ciudad concediese la punta de dicha calle, como con efecto con uniformidad de votos se avía concedido». Por consiguiente, se podía empezar a reunir un presupuesto,²¹ a adquirir las viviendas o solares necesarios y a dar el diseño final al proyecto. Dos ideas parecen haber presidido estos primeros pasos: se pretendía una colegiata que emulara con sus cinco naves a la Catedral de Granada, más que imitar a la de Málaga de tres, y que fuera proyectada por el arquitecto de la de Cádiz, Vicente de Acero, más que por el maestro de la catedral malacitana José de Bada y Navajas. El hecho de que, en el cabildo del 2 de marzo de 1737, se señalara que se estaba esperando la llegada del maestro de Cádiz, cuando Acero ya había abandonado esta fábrica años atrás, en 1729/1731,²² testimonia además que los contactos con Acero se remontarían a una fecha anterior, de la tercera década de la centuria, que quizá había tenido lugar con motivo de las consultas y viajes del arquitecto a Málaga –en 1723-1724– para

para que assí tenga cumplido efecto doy la facultad de que se requiere, y nezesario sea para lo qual mandé depachar esta mi carta firmada de mi real mano sellada con el sello de mis Armas reales y refrendada de mi infrascripto secretario de la Cámara y Real Patronazgo, la qual es mi voluntad que original se ponga en el Archivo de papeles de dicha Iglesia Collegial para que en todo tiempo conste de lo resuelto en ella. Dada en San Lorenzo el Real a Cinco de Diziembre de mill setezientos y treinta y seis (5 de diciembre de 1736). = yo el Rey = yo D. Lorenzo de Vivanco Angulo secretario de el Rey Nuestro Señor le hize escribir por su mandado. El obispo de Málaga. D. Juan Blasco de Orozco. D. Fernando Francisco de Quincoces.

Y en la forma expresada concuerda esta copia con la original, que passe al Archivo de esta Santa Iglesia en cumplimiento de lo que por ella se manda, y de acuerdo del cabildo que se concluyó y de que doy fe José del Valle Zerrato secretario».

²¹ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740): 29 de diciembre de 1736.

«[...] propone el S^r. Prepósito para lo que assimismo expresamente fue citado este cabildo. La urgentíssima extensión de este templo, renovando la memoria de las dilixencias y pasos, que a este fin se han dado, con logro de el sitio, que se apreheñda, como imposible, y las circunstancias de el consentimiento, y licencia de su Magestad que Dios guarde mediante, que solo se dirigen oy los desvelos a medios para pagar el suelo, y empezar a obrar y que se haría indispensable algún esfuerzo de parte desta Comunidad, como estímulo el más eficaz para mover a los estraños, y seglares; y habiéndose conferido, desentendiéndose de los empeñños contrahidos y poniendo toda la confianza en el S^r., cuyo culto y mayor servicio es el primario objeto de empresa tal, por uniformes votos de todos dichos S^{tes}. empezando de el más moderno. Se consignaron mil ducados anuales por tiempo de diez años, que ha de contar desde el próximo de setezientos treinta y siete (1737), y conferido otros medios conducentes al mismo importante desseado fin, se disolvió este Cabildo, de que doy fe. D^r. Montero».

²² ANTÓN SOLÉ, P., «Los planos de Vicente Acero para la Catedral de Cádiz: una utopía», en SANZ TRELLES, A. *et alii*. (eds.) en *Los planos de la Catedral de Cádiz. Su restauración en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, Cádiz, 2003, ap. doc., pp. 27-28, señala que en 1731 todavía estaba al cargo de algunos pagos, tras estar muy enfermo en 1730.

²³ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740): «En la ciudad de Antequera sábado dos de marzo de mill setezientos treinta y siete (2 de marzo de 1737), capitularmente juntos los S^{tes}. prepósito y cabildo de esta S^{ta}. Iglia para celebrar el ordinario de estatuto, y presentes en esta sala capitular es a saber: El S^r. D^r. D. Matheo Fernando Montero, prepósito

/ S^r. D^r. D. Juan Antonio de León y Cruz / S^r. L^{do}. D. Martín de Escudero Zenteno / S^r. D^r. D. Antonio Joseph Manglano / S^r. D^r. D. Juan Asencio de Oguiza / S^r. D^r. D. Antonio Chacón y Coloma / S^r. L^{do}. D. Tiburio de Urbina / y S^r. L^{do}. D. Ignacio de Nava Grimón,

ocuparse del diseño de su fachada.²³ El 6 de abril el cabildo decidió enviar a Cádiz al licenciado don Ignacio de Nava Grimón que, hemos de suponer, terminaría antes en Sevilla con éxito en su misión.

ACERO EN ANTEQUERA

De hecho, Acero estaba en Antequera el 4 de mayo de 1737 y el cabildo nombraba a los canónigos don Martín de Escudero Centeno y a don Juan Asencio de Oguiza para que lo acompañaran en sus reconocimientos y mediciones,²⁴ abonándosele por el viaje y trabajo 752 reales y 32 maravedís («50 pesos escudos de ocho de plata»); también solicitó muestras de piedra que le fueron remitidas a Sevilla. El 3 de agosto se decidía urgirle ya al arquitecto,²⁵ y se reconocía que la planta todavía no se había acabado el 19 de noviembre.²⁶

ante el infrascripto su secretario y citados en virtud de cédula ante diem expresamente para tomar providencia en orden a la nueva deseada fábrica para extensión de esta S^{ta}. Iglesia se dio principio por esta especie, y confiriendo largo tiempo, pareció se supendan los medios discurridos al fin de el aprompto de los prezisos fondos, y se espere venga el Alarife maestro mayor de Cádiz, que se espera para que forme la planta, como fundamento para las demás ydeas... D^r. Montero Joseph del Valle Zerrato, secretario».

²⁴ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«En la ciudad de Antequera sábado quatro de mayo de (4 de mayo de 1737) mill setezientos treinta y siete, capitularmente juntos los S^{tes}. prepósito y cabildo desta S^{ta}. Iglesia, a saver: El S^r. D^r. D. Matheo Fernando Montero, Prepósito / S^r. L^{do}. D. Joseph Ximénez Camporredondo

/ S^r. L^{do}. D. Joseph Antonio Roldán / S^r. D^r. D. Juan Asencio de Oguiza

S^r. D^r. D. Antonio Chacón y Coloma, secretario / S^r. D^r. D. Juan Felis de Arxona, doctrinal / S^r. L^{do}. Dⁿ. Tiburcio de Urbina / S^r. L^{do}. Dⁿ. Ignacio de Nava Grimón, que hizo oficio de secretario por ausencia del infrascripto.

se acordó que los S^{tes}. Zenteno y Oguiza entiendan de comissarios en el reconocimiento de sitio, y de más circunstancias para que D. Vizente de Azero Arquitecto y M.^o mayor, *venido a esta ciudad* de orden de el cabildo, forme la planta que se dessea para extensión de el templo de esta S^{ta}. Iglesia, comunicando con el cabildo, si algún reparo árduo se ofreciere... D^r. Montero Joseph del Valle Zerrato, secretario».

²⁵ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«En la ciudad de Antequera sábado tres de agosto de mill setezientos treinta y siete (3 de agosto de 1737), los S^{tes}. prepósito y cabildo de la S^{ta}. Iglesia Insigne Collegial de esta ciudad es a saver: El S^r. D^r. D. Matheo Fernando Montero, Prepósito / Sr. L^{do}. D. Martin de Escudero Zenteno / S^r. L^{do}. D. Joseph Ximénez Camporredondo /

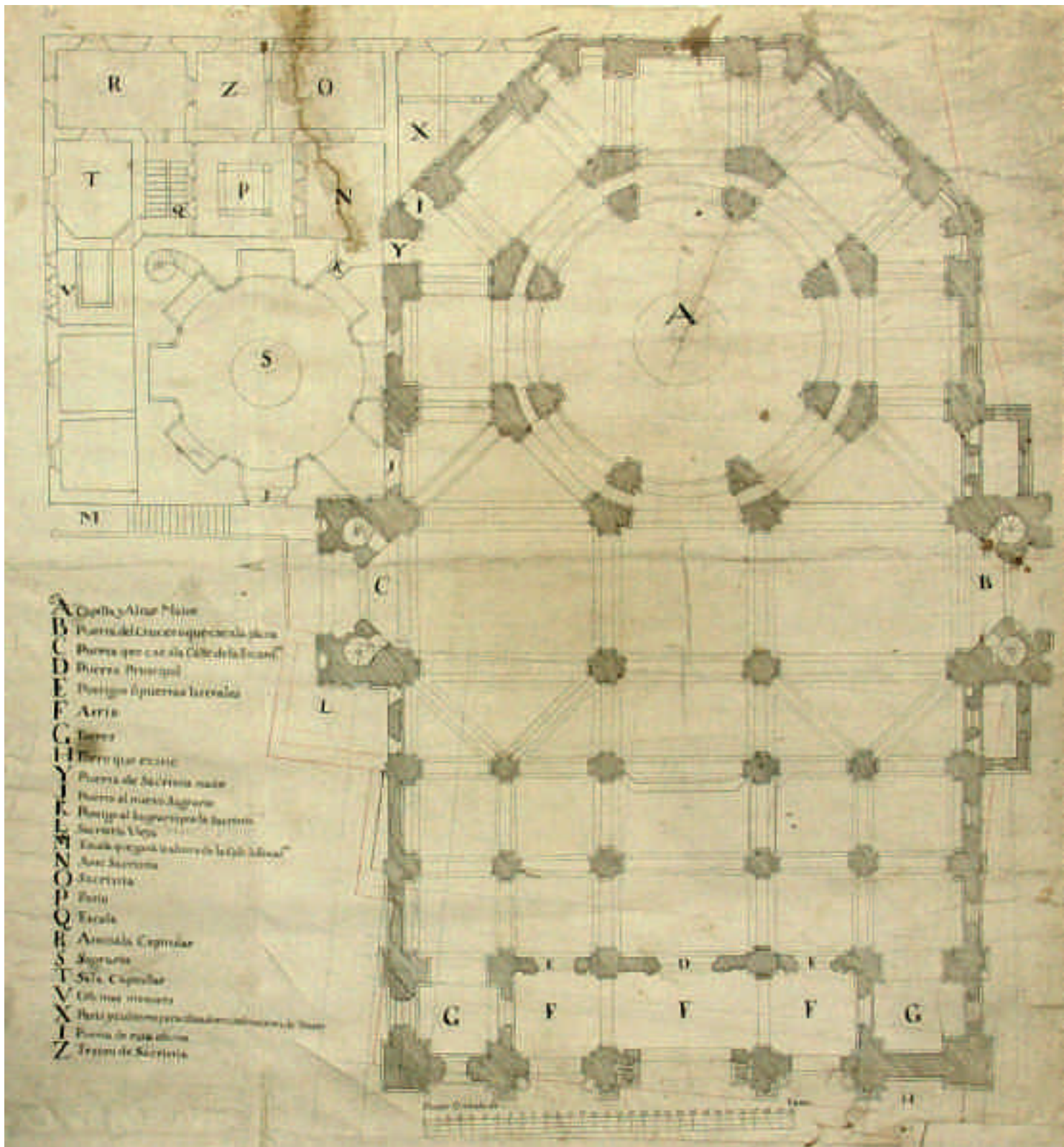
S^r. L^{do}. D. Joseph Antonio Roldán / S^r. D^r. D. Antonio Joseph Manglano /

S^r. D^r. D. Antonio Chacón y Coloma / El S^r. L^{do}. Dⁿ. Ignacio de Nava / Grimón, S^{tes}. Canónigos.

Ante el infrascripto su secretario celebrando en ordinario de estatuto haze presente el S^r. Prepósito la expresión que hizo en carta al presente secretario el S^r. Urbina, y que siendo el punto prinzipal en que insiste, con el dictamen de el S^r. Beteta, sobre que no puede dar paso sin la planta de Iglesia, expresó su señoría las instancias que ha passado al Maestro mayor encargado de ella para que la azelere [...].»

²⁶ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«En la ciudad de Antequera, diez y nueve de noviembre de mill setezientos treinta y siete (19 de noviembre de 1737), capitularmente juntos los señores prepósito y cabildo de esta S^{ta}. Igliesiamas a saver:



Matías José de Figueroa, Proyecto de colegiata (1737), Antequera (Málaga).

El S. D. D. Matheo Fernando Montero, Prepósito / S. D. D. Juan Antonio de León y Cruz / S. L.º D.º Martín Escudero Zenteno / S. L.º D.º Joseph Antonio Roldán / S. D. D.º Antonio Joseph Manglano / y S. S. D.º Juan Asencio de Oguiza

ante el infrascripto su secretario combocados de orden de el S. Prepósito = Sobre el contexto de carta de el S. Nava avisando el estado de la planta de Iglesia, y dando a entender tiene concluyda la particular dependencia que lo conduxo a aquella ciudad de Sevilla; y que de haberse de detener para no perder de vista al Artífice, y facilitar la conclusion desseada nezesita se le haga presente por tener casi consumidos sus dineros por lo que esta

disponiendo venirse; se confirió por dichos señores y acordaron se le haga presente tiempo de quinze dias que corran, y se quíenten desde el presente inclusive, y que se le prebenga, respeto de el juicio que haze por lo que ha tanteado de el precio exorvitante que juzgan otros inteligentes arquitectos de aquella ciudad, remunerativo al trabajo de el D. Vizente de Azero, que solicite con éste ponga precio a su planta, insinuándole los tiempos, y atrasos de este cabildo, que confía más de su christiandad, y hidalguía que de el dictamen de otros peritos [...]».

D.º Montero Joseph del Valle Zerrato, secretario

El diseño llegó de inmediato, pues el 3 de diciembre se acordó el pago de 100 doblones por esta planta, y el 7 el cabildo se preguntaba si se debía enviar a la Corte de Madrid, para su control, el original de esta traza o una copia que ya se había ejecutado,²⁷ habiéndosele confiado a un pintor, Salvador de Herrera, al que se le pagaron 90 reales.²⁸ Se decidió enviar ambas, ante la constatación de algunos errores en la copia, pero recomendando a su agente, don Tiburcio de Urbina, que tornara lo antes posible el dibujo original.

No obstante, el 17 y el 27 de diciembre de 1737 el cabildo se reunió para discutir una carta que Acero había enviado, como respuesta, al comisario de la obra el madrileño don Martín Escudero Centeno, y en la que, tras aceptar los cien doblones que se le ofrecían «por la *planta que remitió*», señalaba que «los alzados, y fachadas no pudieron comprenderse, por no ser regular entender en ellos sin especial encargo, y que siempre que se le ordene los dispondrá, en lo que claramente expresa distinta remuneración»;²⁹ los canónigos debieron quedarse estupefactos ante semejante noticia y anuncio de gastos adicionales para el proyecto.

²⁷ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«En la ciudad de Antequera sabado 7 de diziembre de mill setezientos treinta y siete capitularmente juntos los señores prepósito y cabildo de esta santa yglesia es a saver: El S^o. D^o. D. Matheo Fernando Montero, Prepósito / S^o. D^o. D. Antonio de León y Cruz / S^o. L^{do}. D. Martin de Escudero Zenteno / S^o. D^o. D. Antonio Joseph Manglano /

S^o. D^o. D. Juan Asencio de Oguiza / S^o. D^o. D. Antonio Chacón y Coloma ante el infraescrito su secretario celebrando el ordinario de estatuto...

sobre remitir a la corte la planta de Yglesia que ha trabajado D. Vizente de Azero, vezino de Sevilla, si ha de ser la original, o la copia que se ha sacado en esta ciudad se confirió, y respecto de reconocerse algo defectuosa dicha copia, pareció se remitan ambas previniendo al señor comissario, que en todo caso retenga, y vuelva la original por es la que ha de servir de gobierno [...]».

²⁸ CAMACHO MARTÍNEZ R., «Arquitectura y colegiata...», 2004, p. 144; véase A.H.M.A., Libro de Arcas 40:

«N^o 6. Yten se pagaron a Salvador de Herrera pintor noventa reales por su trabajo en copiar la dicha planta para remitir a la corte la expresada copia, constó de libranza de esta secretaría, y su recivo a continuación».

²⁹ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«En la ciudad de Antequera en siete dias de el mes de diziembre de mill setezientos treinta y siete (17 de diciembre de 1737) los S^{tes}. Prepósito, y Cabildo de esta S^{ta}. Iglesia: El S^o. D^o. D. Matheo Fernando Montero, Prepósito / S^o. D^o. Juan Antonio de León y Cruz / S^o. L^{do}. D^o. Martín de Escudero Zenteno / S^o. D^o. D^o. Juan Asencio de Oguiza / S^o. D^o. D. Antonio Chacón y Coloma, secretario

Ante el infraescrito... se vio carta de el S^o. D^o. D^o. Jorge Curado Torreblanca, de el Consejo de su Magestad y su Ynquisidor de Granada, Doctrinal que fue de esta S^{ta} Iglesia, notificando su promoción a la silla y mitra de Urgel: y otra de el R^{mo} Fray Plázido Vayles de el orden de S^o. S^o. Agustín Provincial que ha sido, y natural de esta ciudad, aviso de su promoción a la mitra de Huesca [...]

Otra [carta] de D. Vizente de Azero respuesta al S^o. Zenteno comissario de la obra de Iglesia, en que, aseptando los cien doblones que se le ofrecieron por la *planta que remitió*, supone que los alzados, y fachadas no pudieron comprenderse, por no ser regular entender en ellos sin especial encargo, y que siempre que se le ordene los dispondrá, en lo que claramente expresa distinta remuneración; y aunque se conferenció, no se tomó resolución, y disolvió este Cabildo de que doy fe. D^o Montero Joseph del Valle Zerrato, secretario».

³⁰ A.H.M.A., Libro de Arcas 40:

DISCUSIONES SOBRE UNA PLANTA

Mientras tanto, don Tiburcio de Urbina, comisario en la corte,³⁰ gestionaba una consulta con arquitectos de Madrid, pues el 22 de enero de 1738 escribió al cabildo, incluyendo un parecer de dos arquitectos «que han rexistrado la planta de Iglesia, que trabajó don Vizente de Azero, objeccionando algunos reparos»;³¹ además habían valorado el trabajo de su proyecto solo en 1.500 reales en vez de los 100 doblones (nada menos que 6.000 reales) pedidos y aceptados. Éstos dos artífices debían ser Francisco Ruiz y Pedro de Dueñas,³² quienes aprobaron la planta pero aconsejaron *reforzar los cuatro pilares extremos de las naves laterales y los machones centrales*, y trasladar la Capilla del Sagrario al eje de la iglesia, tras la capilla mayor, para conseguir una más adecuada perspectiva en el interior,³³ aunque esta idea no debió de tenerse jamás en cuenta dadas las posibilidades limitadas del terreno urbano de la ciudad. Por todo ello se encargó a Escudero Centeno que escribiera a Acero, le diera a entender «el parecer de dichos Arquitectos así para que satisfaga a dichas objeciones, como para moverlo a que se haga cargo de el diseño de fachadas y alzados...».

«N^o 7. Ytem se pagaron onze mil doscientos quarenta y siete reales al señor D. Tiburcio de Urbina canónigo comissario que pasó a la corte a consecución de la gracia de dicha obra, y medios para ella: cantidad que importó lo allí gastado, viages de ida y buelta, y diario de 15 reales en el tiempo de dicha su comission constó de dos recivos de dicho señor que contienen la expresada cantidad».

³¹ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«En la ciudad de Antequera... ventidós de enero de mill setezientos y treinta y ocho (22 de enero de 1738) los S^{tes}. prepósito y cabildo de esta S^{ta}. Iglesia capitularmente juntos ante el infraescrito su secretario: El S^o. D^o. D. Matheo Fernando Montero, Prepósito / S^o. D^o. Juan Antonio de León y Cruz / S^o. L^{do}. D. Joseph Ximénez Camporredondo /

S^o. D^o. D. Antonio Joseph Manglano / S^o. D^o. D^o. Juan Asencio de Oguiza

Se vio carta de el S^o. Urbina, comisario en corte incluyendo un parecer de dos arquitectos, que han rexistrado la planta de Iglesia, que trabajó D. Vizente de Azero, objeccionando algunos reparos, y sobre precio compensativo al trabajo de dicha planta, de que también se les pidió parecer, suponen el de un mill y quinientos reales, que dio asunto a larga conferencia; y presentes los antezedentes acuerdos, y lo ofrecido en pago a dicho Azero a proporción de lo que pidió pareció que el S^o. Zenteno en continuación de su correspondencia con el dicho, tomando de motivo de la respuesta que dió al punto de alzados, y fachadas, suponiendo separado este trabajo, y no comprendido en los cien doblones que pidió, y se le ofrecieron, le de a entender el parecer de dichos Arquitectos así para que satisfaga a dichas objeciones, como para moverlo a que se haga cargo de el diseño de fachadas y alzados... D^o. Montero Joseph del Valle Zerrato, secretario».

³² No sabemos demasiado sobre Francisco Ruiz, quien había intervenido desde 1726 a 1735 en la reconstrucción de la Iglesia de los dominicos de Santo Tomás de Madrid, tras el derrumbe de 1726 de la cúpula de su capilla mayor, cuya obra de albañilería se rehacía desde 1715 por medio de Manuel de Torija, o desde 1721 por José Benito de Churriguera (hasta 1725) y su hijo Jerónimo (desde 1725). Véase MARTÍNEZ ESCUDERO A. fray, *Historia del convento de Santo Tomás de Madrid*, Madrid, 1900, p. 68; Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975, pp. 312-313. El templo desapareció por completo finalmente en 1878. Ruiz debía ser el artífice citado por Antonio Ponz, 1988, 2, V, 2, 14-15, pp. 59-60 (el «altar mayor diseñado por un religioso lego de la misma casa, y hecho antes de la mitad de este siglo, se cuenta entre los promontorios de primera clase que hay en Madrid...»).

³³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», p. 144.

Pocos meses después, 15 de mayo de 1738, se recibió una carta de don Tiburcio, todavía desde Madrid, dando cuenta de que el cardenal obispo Fray Gaspar de Molina y Oviedo había donado 1.000 ducados anuales, por un periodo de diez años, «para la nueva obra ideada de iglesia ideada [sic]»;³⁴ además, con esa misma fecha se reconoció que Acero había contestado, quejándose de que pareciera alto su salario –comparado con lo que se le había abonado en Málaga por su planta de fachada catedralicia–,³⁵ ofreciéndose a pasar en breve por Antequera para responder a las objeciones a su proyecto e introducir algún cambio si era necesario, no obstante que «había puesto [en él] el estudio de toda mi vida». Es más que probable que Acero se encontrara de nuevo en Antequera a mediados del mes de junio siguiente, aprovechando su regreso desde Guadix, donde se encontraba en mayo, pasando por Granada, pues el día 10 de junio había estado informado sobre el Sagrario de la catedral. Acero acusó recibo de 3.000 reales (pago intermedio entre 100 doblones o 6.000 reales aprobados en diciembre del año anterior y lo recomendado en Madrid) el 13 de junio de 1738.³⁶

No sabemos exactamente cuántos días pasó Acero en Antequera, y si revisó o corrigió su proyecto, pero ya estaba de regreso a Sevilla para

³⁴ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740) (15 de mayo de 1738):

(al margen) «El Arquitecto de la Planta de Iglesia ofrece satisfacer los reparos: Carta de D. Vizente de Azero Arquitecto que hizo la planta para la nueva Iglesia por la que ofrece pasar vrebemente por esta ciudad y hacer qualesquier reparos y óbices que se oponen a su planta, y emmendar en ella, se ... que, se vio en este cabildo, y pareció se espere su venida para hazerle manifiestos los reparos que se han notado [...]».

³⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», p. 144; citando Archivo Diocesano de Málaga (A.D.M.), S.A. (S.A.), Legajos 91/13 y 141/4.

³⁶ Los pagos del bienio en A.H.M.A., Libro de Arcas 40, fs. 1v-4: «Cantidades que se extraen de ellas de las destinadas a la nueva fábrica de el templo de esta collegial insigne para el fin de su destino (1738-1834).

Nº 2. Ytem de efectos se pagaron de orden de los señores Dn Martín Zenteno y Dn Juan Ascencio de Oguisa canónigos diputados para la dicha obra setecientos sinquenta y dos reales treinta y dos maravedís a D. Vizente de Azero Arquitecto vezino de Sevilla, conducido a esta ciudad para el fin de delinear la dicha extensión, y por compensa de dicho viage y trabajo en medidas y líneas que tomó, cuia orden de dichos señores comisarios y en virtud de la qual se hizo el dicho pago, se custodia en este archivo, con los demás papeles conducentes a esta obra.

Nº 3. Yten se extrageron de dichos efectos tres mil reales que se pagaron al dicho Dn Vizente de Azero por su recivo de 13 de junio de [1]738 cuio pago se acordó en el 3 de diciembre de [1]737; queda dicho recivo en su lugar correspondiente la qual cantidad se le pagó por la planta que formó para dicha extensión en el sitio que avía delineado.

Nº 4. Ytem se pagaron ocho reales por el trabajo de sacar algunas piedras de las canteras de esta ciudad para muestras, que avía pedido el dicho Arquitecto para arreglar la planta que se formó.

Nº 5. Ytem se pagaron cinquenta y dos reales los 44 al Propº. que pasó a Sevilla a traer la planta del dicho Arquitecto y los 8 restantes al cosario que condujo las dichas muestras de piedra al dicho Azero, cuyo pago se hizo por papel que dió el señor Prepósito Montero con la dicha relación».

³⁷ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«Carta del señor Urbina (27 de julio de 1738)

Carta de el S: Urbina noticiando al secretario varios reparos que ha objeccionado un Arquitecto a la planta de Iglesia y remitiendo un bosquejo para inteligencia de ellos; y otra de este correo en que expresa ánimo de manifestarla a otros Arquitectos para asegurarse en punto tan substancial; se vieron en este cabildo

el 19 de julio, fecha en que se recibió una nueva carta del arquitecto, notificando que su trabajo al frente de la Fábrica de Tabacos estaba detenido y que podría hacerse cargo de la obra de la colegiata si así lo decidía el cabildo; para tomar medidas requería saber, además, si se tenían fondos para iniciar la fábrica. Ante tales interrogantes, el cabildo decidió que se le dieran largas.

Pocos días después, sin embargo, el 27 de julio de 1738, don Tiburcio notificó que un nuevo arquitecto de la corte –tal vez el dominico fray Francisco de Santo Domingo pero más probablemente Juan García Berruguilla, que se hallaba en Madrid y había estado previamente en contacto con el propio Acero en Cádiz– había objetado «varios reparos» y había incluso remitido «un bosquejo para inteligencia de ellos»; se le contestó que sería muy conveniente que vieran la planta otros arquitectos de la villa si ello no suponía ningún gasto añadido.³⁷

Las noticias se interrumpen en esta fecha, para no reaparecer hasta el 4 de abril de 1739; la causa principal del silencio fue la enfermedad y fallecimiento, el 14 de enero, de Vicente de Acero; para entonces,³⁸ el arquitecto Juan García Berruguilla,³⁹ uno de los maestros que desde

y noticiando el S: Prepósito que al Autor de la planta se le remitió dicho bosquejo para que satisfaga a él, y que a dicho S: Urbina insinuó el secretario que no tenía reparo viese dicha planta qualquiera inteligente como pueda facilitase sin dispendio se aprobó lo ejecutado... D: Montero

Joseph del Valle Zerrato secretario».

CAMACHO MARTÍNEZ R., «Arquitectura y colegiata...», p. 144, ha supuesto que se trataría de fray Francisco de Santo Domingo, al que finalmente se le abonaría una compensación económica en 1740.

³⁸ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«[...] Ante el infrascripto secretario convocados de orden de el Sr. prepósito para tomar resolución sobre los reparos que han opuesto Arquitectos de la corte a la planta de el templo que se solicita, y trabajó Dn. Vicente de Azero, sin que pueda satisfacer a ellos por ser ya difunto, y oyr a Juan García Berruguilla, uno de los dichos Arquitectos, que se halla en esta ciudad, y haviéndose conferido largo tiempo por la particular relación que ha hecho a los señores comisarios de dicha obra pareció que no se mude de idea, siempre que bajo de ella se puedan vencer los reparos que nota el dicho Berruguilla quien llamado y presente en esta sala capitular individuó sus reparos, y siendo uno de ellos la estrechez de la nave de enmedio donde corresponde el Choro, y en la intelixencia de que se le puede dar el ensanche de una vara y algo más restando esta esta porción de las otras quatro naves como fue entendido en disponer la planta con sola esta novedad y, la de el más, o menos grueso de los estrivos según la proporción de el Arte, y en el supuesto de expresar dicho Artífice necesita por sí de certificarse de las medidas de el terreno, se le dió orden para que las tomara, y en este estado se disolvió este cabildo de que doy fee. Montero Joseph del Valle Zerrato secretario».

³⁹ Sobre el llamado «Peregrino español», por sus viajes a Rusia y Prusia, y supuestamente granadino, véase de entrada su propia obra GARCÍA BERRUGUILLA, J., *Verdadera Practica de las Resoluciones de la Geometría, sobre las tres dimensiones para un perfecto Architecto, con una total resolución para medir, y dividir la planimetría para los agrimensores*, Madrid, 1747 (reed. COAAT, Murcia); parece haber sido arquitecto del efímero rey Luis I (1724) y que entre los años 1724 y 1731 estaba en Cádiz, trabajando en el modelo de la catedral para Acero (ANTÓN SOLÉ P., «Los planos de Vicente Acero...», p. 33); en 1744 se encontraba en Salamanca, informando sobre los proyectos para el Ayuntamiento de la Plaza Mayor y favoreciendo el de Andrés García de Quiñones, con quien ejecutaría en esa misma fecha el modelo de madera del Ayuntamiento que se conserva en Salamanca, en el Museo de Historia de la Ciudad; véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La Plaza Mayor de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1977 y Caja Duero, Salamanca, 2005.

la corte había puesto reparos a la planta de Acero, había llegado a Antequera desde Madrid. Aunque el cabildo decidió no mudar idea sobre el proyecto, García Berruguilla señaló como defecto «*la estrechez de la nave de enmedio donde corresponde el Choro*» y el «*grueso de los estrivos según la proporción de el Arte*»; dado que el cabildo prometió entonces ensanchar el solar una vara, y que algo más se tomara de la anchura de «*las otras quatro naves*», se decidió que se obtuvieran nuevas medidas para estudiar su viabilidad, por las que se le recompensó con 150 reales el 6 de junio siguiente.⁴⁰

NUEVAS CONSULTAS Y NUEVOS DEBATES

El 29 de noviembre de 1739 –un año después de la discusión granadina sobre el Sagrario– fueron consultados también los arquitectos granadinos José de Bada y Navajas (1691-1755) y su amigo Simón López de Rojas,⁴¹ quienes rechazaron la planta por tener cinco naves, faltarles a las colaterales los pilares de los extremos –por lo que carecía de «fortaleza y hermosura»⁴²– y no caber en el espacio disponible.⁴³ Según el proyecto –que Camacho y Rodríguez Ruiz han atribuido a Acero– la iglesia habría estado proyectada girada 90 grados hacia levante respecto a la existente, ya que su cabecera se orientaba hacia la calle de la Encarnación y la Cuesta de Zapateros, abriéndose a la plaza una de las portadas del crucero y la otra a la calle de la Encarnación, cortada por el crucero del lado del Evangelio de la colegiata.⁴⁴ Ésta era la única solución lógica, al haberse negado las monjas carmelitas calzadas del Convento de la Encarnación, situado al norte, lindando con la calle homónima y la de los Tintes, a ceder su terreno, y ello a pesar de los problemas topográficos que plantearía el nuevo solar, hacia abajo –hacia el este– en la caída de la calle de la Encarnación y hacia arriba –hacia el sur– por la Cuesta de Zapateros.

Sin embargo, el Cabildo seguía empeñado en mantener las cinco naves y se ofreció ahora a ampliar el terreno con seis varas, pero los granadinos preferían cambiar el proyecto y utilizar ese nuevo espacio para distribuirlo en una iglesia de tres naves, remitiendo para ello a los ejemplos de los tratados de Serlio y Palladio, lo que permitiría además conservar la torre de la colegiata, acusación que no queda clara. Cuando en 1791 fue consultado el maestro de las Fábricas Menores del Obispado, José Martín de Aldehuela, indicó que para hacer la igle-



Colegiata de San Sebastián y calle de la Encarnación, Antequera (Málaga).

sia de Acero sería necesario demoler toda la colegiata antigua a excepción de la torre y nunca sería suficientemente amplia.⁴⁵ Es posible, en consecuencia, que Acero hubiera decidido incorporar como un elemento exento la suntuosa torre de San Sebastián.⁴⁶

⁴⁰ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«Dichos señores acordaron que Juan García Verruguilla, Arquitecto para lo que ha trabajado estos días para reconocer el terreno que ha de servir para la nueva fábrica de la Yglesia, y en cotejar sus medidas con la que incluye la planta que trabajó Azero se le den ciento y cinquenta reales».

⁴¹ Sobre Bada, ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas...* Muy poco se sabe de este maestro menor y alarife en Granada, más tarde mestro mayor de la Catedral de Almería. La iglesia conventual de los agustinos de Santa María de Jesús de Huécija (Almería) se reconstruía desde 1723 a 1728 con un proyecto de Simón López de Rojas aprobado por Gaspar Cayón, maestro mayor de la Catedral de Guadix, quien introdujo importantes modificaciones a partir de esa fecha. Las clarisas de la Encarnación de Almería también se construyó por este maestro, aunque las obras se detuvieron por desviar fondos hacia otras obras. Véase también ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas...*, pp. 77, 125-126 y 129-130, enfrentándose a Acero en 1738 con motivo de la obra del Sagrario de la Catedral de Granada; también TAYLOR, R., «El Sagrario

de la Catedral de Granada y la Junta de maestros de 1738», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VII-VIII, 1994-1995, pp. 149-179.

⁴² CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», p. 144.

⁴³ A.H.M.A., Libro de Arcas 40:

«Nº 8. Yten se extrajeron de arcas y de los expresados efectos seiscientos reales que se pagaron a los dos Arquitectos Joseph de Bada vezino de Málaga, y Simón López [de Rojas] de Granada, y por recivo de ambos con fecha de 29 de noviembre de [1]739 por compensa de su trabajo en reconocer la planta formada por el dicho Azero y conducción a esta ciudad para dicho efecto».

⁴⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», pp. 142-153.

⁴⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «La iglesia de San Pedro de Antequera y su proyecto como sede de la Colegiata», *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, nº 1-2, 1981, pp. 33-45; CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», p. 149, citando ADM, S.A., Legajo 205.

Por ello, el cabildo decidió el 1 de febrero de 1740 que se intentara comprar el sitio para la nueva iglesia algo más ancha y el 6 de febrero se nombró a Andrés Burgueño [*sic* por Burgueño] tasador de las casas y si éste era nombrado por los dueños de los inmuebles, que se utilizara al maestro Alexandro de Vegas, pagándoseles en mayo por su trabajo.⁴⁷

UN NUEVO PROYECTO: PEDRO JUAN LAVIESCA DE LA TORRE

Para el mes de abril de 1740, sin embargo, un nuevo actor hizo acto de presencia, Pedro Juan Laviesca de la Torre,⁴⁸ desde Sevilla, en calidad podríamos decir de albacea arquitectónico de Vicente de Acero. García Berruguilla escribió al cabildo reiterando sus reparos a la planta de Acero, pero ahora criticando también las soluciones aportadas por cierto «sujeto que han hallado que dice que quiere trazar por el mismo rumbo de la planta de Vicente de Acero pero con menos volumen», y se propone a sí mismo por no hallarse en muchos reinos «hombre que haya trabajado tanto en lo especulativo de esta ciencia como yo», y que «si no las resuelvo yo [las circunstancias] no las ha de resolver nadie». Señalaba que la planta de Acero sólo podía construirse

⁴⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. y LEAL MARTÍNEZ, M. L., «La torre de la iglesia de San Sebastián de Antequera», *Jábega*, nº 26, 1979, pp. 65-68; también CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca...*, pp. 285-288; ROMERO BENÍTEZ, J., *Guía artística de Antequera*, Antequera, 1981; previamente, MUÑOZ ROJAS, J. A., «Noticias de alarifes y escultores del siglo XVIII en Antequera», *Gibralfaro*, nº 1, 1951, pp. 51-55 y FERNÁNDEZ, J. M^a, *Las iglesias de Antequera*, p. 94, y el prólogo de BONET CORREA, A., «Una valoración urbana y artística de Antequera», p. 16.

⁴⁷ A.H.M.A., Libro de Arcas 40:

«Nº 13. Ytem se extrageron de las dichas arcas y expresados efectos trescientos sesenta reales que se pagaron a los Alarifes Andrés Burgueño y Alexandro de Begas por su trabajo en los aprecio de 13 de las 15 casas en el plan en donde está delineada la extensión y nueva fábrica. Conató de recivo de los referidos de 27 de mayo de [1740].

El 26 de marzo y el 2 de abril de 1740 tuvieron lugar varios aprecio de casas. A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

Aprecio de las casas, que ocupan el sitio donde han de correr las líneas de la planta de Azero para la extensión desta Yglesia, se ven y se encargó a los señores comissarios soliciten se otorguen las escrituras de ventas, y libren en la cantidad que deve la Condesa de Colchado [doña Rosa de Padilla y Chaves] precedida de el beneficio del título, pues la ofrece prompta, y se disolvió este cabildo doy fee.

Montero Joseph del Valle Zerrato secretario

(Sobre extensión de la Yglesia) Volbiose a tratar sobre las ya justipreciadas casas que ocupan el sitio donde han de correr las líneas para la desseada extensión de esta Yglesia, y se ratificó el acuerdo de que con efecto se compren instando los señores comissarios en la entrega de títulos para que el señor lectoral dirija las escrituras y que compradas que sean hagan dichos señores comissarios derribar las que pareciere conveniente [...].»

⁴⁸ Sobre éste, véase ahora, GIL SAURA, Y., «Pedro Juan Laviesca de la Torre, un arquitecto itinerante en la España del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, 1999, pp. 169-183, y *Arquitectura barroca en Castellón*, Castellón, 2004, pp. 188-192; Pedro Juan Laviesca de la Torre (act. 1716-†1749), cantero originario del Valle de Liendo, estuvo activo en Castellón (donde amplió la nave de la ermita de la Virgen del Lledó en 1722) y quizá en Valencia –a las órdenes del corregidor Rodrigo Caballero– y, tal vez como técnico, fue maestro mayor de la ciudad de Sevilla y de las Fábricas Reales (entre el Convento de San Diego y el Real Seminario de San Telmo) desde 1734 –junto a Acero y a las órdenes del intendente Caballero– y, por lo tanto, de la Fábrica de Tabacos y de los Reales Alcázares. Es posible que Acero lo encontrara en sus seis años de recorridos costeros desde Andalucía hasta Cataluña –pasando lógicamente

derribando la torre, se ofrecía a sí mismo a hacer una nueva planta respetándola –para lo que sería menester elevar el piso tres varas y solucionar el desnivel con escaleras que fueran a la calle de Zapateros y la torre– y a que pidieran otras a otros maestros.⁴⁹

Parece ser que, desde febrero, o bien Laviesca se había autopropuesto o había sido requerido por el cabildo como «heredero» de Acero, dado que había trabajado con él desde 1734, para «arreglar la planta de Azero», aunque algunos lo consideraban más ingeniero que arquitecto. También se recomendó a Diego Antonio Díaz (c. 1680-1748)⁵⁰ –que no llegó a acudir a Antequera pero avaló a Laviesca «del que no hay duda que tiene ciencia»– y a Vicente San Martín de Sevilla, el futuro arquitecto de la Real Maestranza de Sevilla, para ejecutar la fábrica. El 23 de abril se decidió invitarlo pero, dada su conocida falta de salud, se pidió que se pensara en otros arquitectos sevillanos y que se requirieran los contactos del vecino de Sevilla hermano del canónigo don Antonio José Manglano.⁵¹ El 21 de mayo se había concluido la gestión con la constatación de que Díaz no podría venir y se decidió solicitar la venida de Laviesca, advirtiéndole que no se buscaba una nueva planta sino exclusivamente juicio positivo.⁵²

te por Tortosa– para buscar nuevas canteras de mármoles y jaspes, recorridos que reconocía su mujer al fallecer Acero a comienzos de 1739. Véase FERNÁNDEZ, L. A. de la, y HERRERA GARCÍA, F. J., «Del estudio en la theórica...», pp. 113-127 y «Del estudio en la teórica...», pp. 87-92. Laviesca se encontraba trabajando en la Fábrica de Tabacos; véase MORALES SÁNCHEZ, J., *Arquitectura y proyecto en la Sevilla del siglo XVIII. Las fábricas de tabaco*, Sevilla, 1991 y RODRÍGUEZ GORDILLO, J. M., *Historia de la Real Fábrica de Tabacos. Sede actual de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 2005. Como arquitecto diocesano de Sevilla intervino también, como veremos, en San Sebastián de Antequera; su biblioteca en GIL SAURA, Y., «Pedro Juan Laviesca...», pp. 179-180.

⁴⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», pp. 144-145, citando A.D.M., S.A., Legajo 91/17 y 14/14.

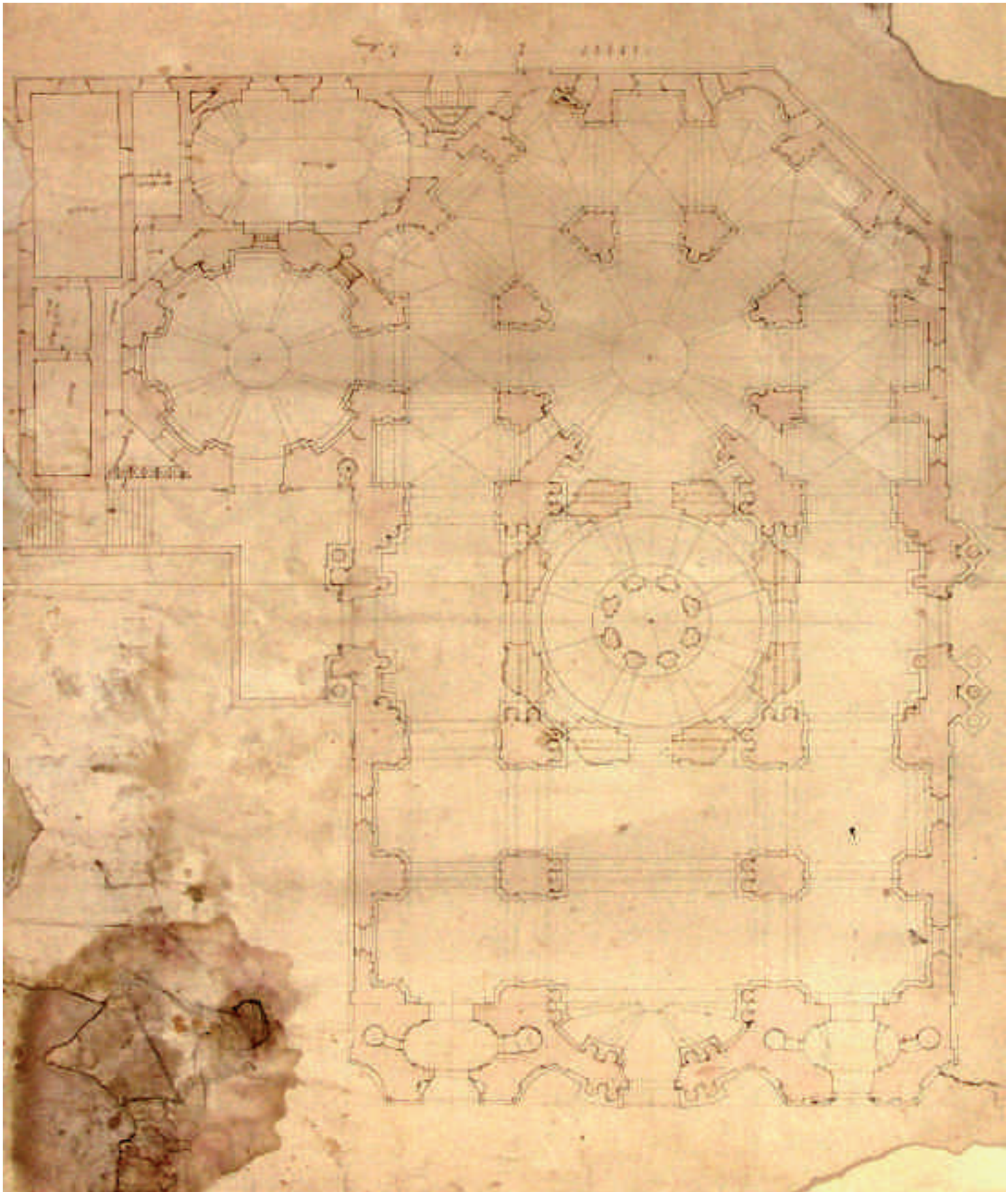
⁵⁰ Sobre este arquitecto, maestro mayor de la Catedral de Sevilla desde 1714, véase SANCHO CORBACHO, H., 1952 y 1984², pp. 143-175, y LÁZARO MUÑOZ, M. P., *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*, Sevilla, 1988; MENDIOROZ LACAMBRA, A. M., *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz (VI) Noticias de Arquitectura (1721-1740)*, Sevilla, 1993.

⁵¹ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«[...] Ante el infraescrito su secretario celebrando el cabildo ordinario se dio principio confiriendo el punto de obra de Yglesia, y lo que vage acabar de tomar resolución sobre planta, y se acordó se solicite venga de Sevilla el Arquitecto Díaz para que reconocido el terreno juzgue si está reglada la planta que trabajó Azero y para el caso de que no pueda venir por continuarse la quiebra de salud que lo ha imposibilitado en otras ocasiones, se inquiera de el cuál de los Arquitectos será más seguro para confiarle dicha inspección y se encargó el Sr. Manglano de la dilixencia por medio de el caballero su hermano que reside en dicha ciudad».

⁵² A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«A propuesta de el señor prepósito, presenté carta de el hermano del Sr. Manglano por la que supone que el Arquitecto Diego Ruiz [*sic* por Díaz], obreiro mayor de la Santa Yglesia de Sevilla, que se deseaba viniese para juzgar la planta, que trabajó Don Vizonte de Azero, y acabar de tomar resolución no está por sus achaques capaz de venir ni en una litera; se confirió largo tiempo sobre remitirle la planta, o llamar a otro, u otros de los inteligentes que en la misma carta noticia dicho hermano del Sr. Manglano; y juzgando casi indispensable la vista, y medida de el terreno para que puedan formar juicio y haziéndolo, según los informes de Don Pedro Laviesca maestro mayor de las obras de la ciudad de Sevilla, se encargó el Sr. Ribero de escribir a sugeto que inquiera su ánimo y en el supuesto de que venga de buena fee, y enterado de que no se solicita planta, si solo seguridad en la ejecución de la trabajada por dicho Azero, solicite saber lo que se le ha de dar por cada día de los que se ocupare, venida y vuelta».



Pedro Juan Laviesca de la Torre sobre Vicente Acero, Proyecto de colegiata (1740), Antequera (Málaga).

La situación se complicó además con la partida de García Berruguilla y su traslado a Granada, pero llevándose la copia de la planta de Acero que se necesitaba para solicitar sobre ella nuevos informes o reformas, como el de Laviesca.⁵³ De hecho, el 5 de marzo se remitió desde Madrid otro informe favorable a la planta de Acero, por parte del desconocido dominico fray Francisco de Santo Domingo, del Colegio de Santo Tomás, a quien se le pagó 27 pesos (300 reales) y el importe de los portes de su diseño de *nueva planta*, acordados el 30 de julio y recibidos el 5 de septiembre, que enviaba por si finalmente aquélla no podía utilizarse por ser demasiado grande para el terreno.⁵⁴

El cabildo decidió el 9 de junio enviar por Laviesca, solicitando licencia al procurador general de la ciudad de Sevilla, el Conde Mejorada, que se recibió el 2 de julio; de inmediato, ese mismo día, se requirió de nuevo la presencia en Antequera de García Berruguilla para que discutiera la planta de Acero con Laviesca.⁵⁵

Laviesca acudió rápidamente; el 9 de julio llevaba varios días trabajando en compañía de García Berruguilla; había reconocido la planta de Acero y medido de nuevo el terreno para darle más anchura a la nave central, así como incluir la torre de la colegiata pero «siguiendo la misma planta de Azero y su Ydea». Esto es, Laviesca proponía desarrollar la misma idea de Acero adaptándola a un sitio ligeramente distinto; los capitulares aceptaron el día 9 «la dicha planta de Azero en la conformidad que la concive dicho Laviesca extendiendo éste el plan que ha manifestado con la nobedad y reparos que individua para que quede por pie fixo»; se le encargó además que comenzara a trabajar en los alzados y cálculos de costos, estipulándose que se le pagaría al acabar la nueva planta.⁵⁶ El 20 de julio de 1740 se le pagó a Laviesca

⁵³ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«[...] Puntos menores concluyentes a obra de Yglesia se confieren y respecto de haberse pasado a vivir a Granada el M^o Berruguilla, que retiene la copia de la planta de Azero que puede nezzessitarse para remitirla a alguno de los peritos de que se han pedido informes, se encargó el Sr. Urbina de escribirle por sí y solicitar la remita».

⁵⁴ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«Carta de el religioso dominico Arquitecto de la corte respuesta a la de consulta sobre planta que trabajó D. Vizente de Azero, se ve y que aprueba su idea en todo previniendo por sí algunos reparos menores que muevan a la mayor claridad y hermosura para lo que remite un diseño, y se acordó se guarde uno y otro y la nueva planta que por si a trabajado dicho religioso, y que remite por si quadrase en el caso de no ser adaptable al sitio delineado la de dicho Azero; y que se espera para última determinación la noticia de Arquitectos que se guarda para que punto tan grave no se resuelva sin la mayor madurez [...]».

A.H.M.A., Libro de Arcas 40:

«N^o 12. Ytem se extrageron de arcas y de los referidos efectos trescientos doze reales los 300 con que el señor don Tiburcio de Urbina comissario en corte agasajó a Fray Francisco de Santo Domingo residente en Madrid religioso del orden de predicadores y por su recivo de 5 de septiembre de [1740 por *nueva planta* que para la dicha extensión trabajo y remitió, y los 12 restantes por el porte de dicha planta; cuia gratificación al arvitrio de dicho señor comissario se decretó en el 30 de julio de [1740]».

⁵⁵ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«En vista de el informe que dan al Sr. Secretario favorable así a la conducta de D. Pedro Labiesca Arquitecto de las obras de la ciudad de Sevilla con la prevención de lo que ha ganado en ocasiones que ha salido llamado para semejantes fines, y de que se necesita licencia para que pueda venir de dicha ciudad, se acordó se escriba y al cab^o

Conde de Mejorada [don Jerónimo Ortiz de Sandoval y Zúñiga, I Conde, o y



Colegiata de San Sebastián entre la calle de la Encarnación y el Coso Viejo, Antequera (Málaga).

Chacón, III Conde, o Villavicencio, IV Conde] procurador general de la dicha ciudad solicitándolo y se encargó dicho señor de repetir insinuación al caballero su pariente para que pacte con el Laviesca cantidad diaria con la possible equidad a beneficio de la obra...

Montero Joseph del Valle Zerrato»

A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«Sr. lectoral manifiesta con respuestas de la ciudad de Sevilla y del caballero su procurador general, Conde de Mexorada que se vieron en junta condesendiendo en la venida de D. Pedro Laviesca Arquitecto que llegará esse a esta ciudad con gran vrebiedad combenido en cinco pesos escudos de plata antigua cada uno de los días que se ocupase en el viaje ida y buelta, y en quatro pesos los que se detubiese en esta ciudad en el reconocimiento de la planta de Yglesia terreno. Oidos y enterados dichos señores acordaron se llame desde luego despachando propio a Granada a el Arquitecto Berruguilla para que a presencia de dicho Laviesca oponga los reparos, que dice a notado en la planta de Azero, y se solicite evaquarelos, si fuesen vencibles, y se acabe de tomar pie firme; y en este estado se concluye este cabildo de que doy fee. Montero Joseph del Valle Zerrato secretario».

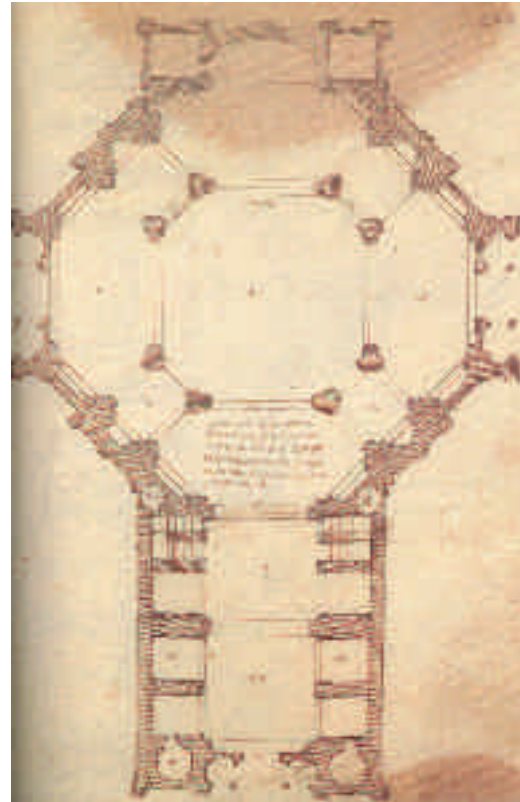
⁵⁶ A.H.M.A., Actas 20 (1733-1740):

«Sr. Dr. D. Domingo de Ribero y Angulo. Ante el infrascripto sus señores citados ante diem en virtud de cédula del dicho señor prepósito para resolver en vista de el dictamen de el maestro mayor que ha entendido en hazer inicio de la planta para la extensión de esta santa yglesia, que formó D. Vizente de Azero, fue llamado el pertiguero que doy fee de haver citado para dicho efecto a todos los referidos señores y a los demás que no están presentes; con lo que se procedió por su señoría el señor prepósito a renovar las especies de plantas, medidas, consultas y pareceres, que en otros cabildos, y repetidas juntas se han tenido presentes, y a manifestar un diseño, y papel en relación de D. Pedro Laviesca, Arquitecto de Sevilla, que llamado, ha entendido estos dias en reconocer la dicha planta de Azero, acompañado de Juan García Berruguilla, Arquitecto de Granada, y medido de nuevo el plan, en que han de correr

la importante cantidad de 1.596 reales y 8 maravedís (aunque fuera la mitad del pago a Acero de 1737) por gajes del viaje y su trabajo de «reglar la planta de don Vicente».⁵⁷ Con la misma fecha de 20 de julio se le abonó a Juan García Berruguilla la cantidad de 690 reales y 20 maravedís, quien se acercó desde Granada.⁵⁸ El 23 de julio, sin embargo, García Berruguilla reclamó mayor salario, indicando que estaba trabajando ya en una copia de la planta de Laviesca.⁵⁹ Ello confirma que



el segundo proyecto que se ha conservado, ha de fecharse en julio de 1740. Aunque no consideremos –como se ha señalado– que sea un proyecto vistoso pero poco original, siguiendo al pie de la letra la retórica frase discipular de Laviesca, al reconocer que «su inteligencia no es tan suficiente como la de Azero, pero que éste nunca tuvo que enmendarle nada» y él sí a su maestro,⁶⁰ lo consideramos básico para poder desentrañar, como veremos, toda esta historia.



Hernán Ruiz «el Mozo», *Libro de arquitectura*.

las líneas, y las que tira a fin de darle más ancho a la nave de enmedio, e incluir la torre siguiendo la misma planta de Azero y su Ydea: y enterados los dichos señores combinieron en aseptar la dicha planta de Azero en la conformidad que la concive dicho Laviesca extendiendo éste el plan que ha manifestado con la nobedad y reparos que individua para que quede por pie fixo: y assimismo se acordó que al mismo Laviesca se encargue vaya trabajando en los Alzados precediendo preparar su ...mo en quanto a costa, de lo que se encargó el señor Ribero; y que desde luego se aplique el mayor connato al fin de beneficiar el título que devolvió D. Juan Toledano, de los dos que su magestad aplicó para esta obra y de vencer qualesquier embarazos paradar principio a la obra. Assí mismo se acordó que al dicho Laviesca se le pague lo combenido, luego que acabe el plan, y que a el dicho Berruguilla se le remunere con un real de a ocho por dia de los que se ha ocupado incluyendo los de el viaje, y en este estado se disolvió este cavildo de que doy fe.

Montero Joseph del Valle Zerrato»

⁵⁷ A.H.M.A., Libro de Arcas 40:

«Nº 10. Ytem se extrajeron de las referidas arcas y de los dichos efectos, un mil quinientos noventa y seis reales ocho maravedís que se pagaron para recivo de 20 de julio de [1]740 a don Pedro Juan Laviesca de la Torre Arquitecto mayor de Sevilla, conducido a esta ciudad para el efecto de reglar la dicha planta de Azero y por compensa de su trabajo y costa en esta ciudad y viages de benida y buelta».

⁵⁸ A.H.M.A., Libro de Arcas 20:

«Nº 9. Ytem se extrajeron de dichas arcas seiscientos noventa reales veinte maravedís y de los expresados efectos en ellas cantidad que se pagó a Juan

García Berruguilla Arquitecto vezino de Granada y por su recivo de 20 de julio de 1740, los 375 reales por remuneración y costas en conducirlo a esta ciudad y restituirlo a dicha su patria para el efecto de conferir con don Pedro Laviesca sobre la dicha planta formada por el expresado Azero. Los 180 reales 20 maravedís compensa de su trabajo en medir el plan en que se delineó la dicha nueva fábrica, y costa de viage que hizo para el expresado efecto. Los 10 reales dichos del traslado que trabajó de la planta que regló el dicho don Pedro Laviesca sobre la formada por el dicho Azero. Y los 30 reales restantes que por gratificación acordada en el 23 de julio de [1]740 al arvitrio de los señores comissarios de obra se le dieron a más de las expresadas cantidades que percivió compensativas de dichos sus trabajos.

Nº 11. Ytem se sacaron de arcas y de dichos efectos ochenta y dos reales los 26 para pagar al que pasó de propio a la ciudad de Granada a conducir a esta al dicho Arquitecto Berruguilla y los 56 restantes que se gastaron en el refresco y agasajo a los Alarifes en la tarde con los señores comissarios de obra pasaron al reconicimiento de piedras de las canteras».

⁵⁹ Actas 21 (1740-1748):

«Memorial de el Arquitecto Berruguilla pretendiendo se le de demás de el real de a ocho diario, que ya ha percivido correspondiente al tiempo que se ha ocupado con el Maestro Mayor D. Pedro Laviesca, alguna ayuda de costa en atención a motivos que expresa; visto y en atención a estar trabajando copia en la planta que dejó reglada dicho Laviesca, se comete a los señores comisarios de obra le regulen lo que tubiesen por conveniente».

⁶⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», p. 146, citando A.D.M., S.A., Legajo 141/4 y A.H.M.A., Colegiata, Leg. nº 28, f. 267.

Sobre esta planta nueva de Laviesca, se solicitó un nuevo informe al dominico madrileño fray Francisco de Santo Domingo, cuya compensación económica se definió en términos de especie de chocolate el 3 de agosto de 1740.⁶¹

No obstante contar con lo que parecía ya un proyecto definitivo, el proceso se detuvo en estos momentos, para no retomarse, en muy distintas circunstancias y por partida doble, hasta los años setenta. Las causas del abandono de los años cuarenta parecen haberse debido a un conjunto de circunstancias, empezando por el envío de una solicitud de ayuda en 1741 a la Cámara de Castilla y el hecho de que volvieran los problemas con el corregidor y el ayuntamiento de la ciudad a solicitar nuevas casas para la ampliación, de la que hubo constatación capitular el 1 de julio 1741, así como de los enormes problemas económicos que se vislumbraban ya el 29 de octubre. Todavía en 23 de agosto de 1755 se reconocía en el cabildo la posibilidad de hacer nuevo intento, tras el viaje a la corte de don Sebastián de Molina y el canónigo. Sin embargo, el «terremoto mayor» del sábado 1 de noviembre de 1755 y los menores que se repitieron en los días sucesivos, justificando que el siguiente sábado, 8 de noviembre, se decidieran rogativas para el cese de los mismos, trajo como consecuencia la revisión de las techumbres que amenazaban ruina. El 10 de julio de 1756 se hizo balance económico y se señaló que la cantidad de 6.000 ducados efectivos que se poseía no era suficiente para empezar la nueva fábrica y que se difiriera; el 8 de enero de 1757 el Convento de la Encarnación negó una vez más la venta de su sitio, tras una nueva solicitud decidida el 18 de diciembre, testimonio de que se barajaba otro proyecto completamente distinto en su ubicación y orientación. En el mes de mayo de 1757 se vendieron los títulos de Castilla –que se pensaban utilizar para el presupuesto de la nueva obra– y se decidió que se hicieran los reparos necesarios en la vieja fábrica.⁶²

FALSANDO UNA ATRIBUCIÓN

Como hemos visto, según García Berruguilla, el proyecto de Acero presentaba cinco naves y estribos algo endebles. Esta afirmación ha sido básica para la atribución de la planta del Archivo Municipal a Vicente de Acero.

No obstante, hay razones para pensar de otra manera; en primer lugar, no podemos olvidar que entre agosto y noviembre de 1737, durante la estancia sevillana del canónigo canario don Ignacio de Nava Grimón, natural de La Laguna, habría que fechar otra traza para San Sebastián

⁶¹ Actas 21 (1740-1748):

«[...] Que al religioso dominico, Arquitecto de la corte que trabajó en la planta de iglesia, y en dar dictamen sobre la de Azero, y en prevenir reparos que han dado la mayor luz para reglar la que ya está determinada de el maestro Laviesca; se le regale con chocolate o especie equivalente a arbitrio de el señor Urbina comissario de dicha obra, y en este estado se disolvió este cabildo de que doy fee. Montero Joseph del Valle Zerrato».

⁶² Actas 23 (1754-1757). Se ha supuesto que la obra de la colegiata estuvo detenida hasta que en 1775 el granadino Rodríguez Guerrero habría añadido la nave de la Epístola o una nave contigua a ésta, algo difícil por la existencia de la calle de la Encarnación, haciéndose en 1801 nuevas capillas laterales, en la propia calle de la Encarnación, que se suprimirían finalmente en 1931.



Vicente de Acero y Arebo, deambulatorio. Catedral, Cádiz.

de Antequera. El 19 de noviembre se conocía en el cabildo que Nava había encontrado exorbitante el precio que Acero parecía tener en la cabeza para entregar su proyecto, según «otros inteligentes arquitectos de aquella ciudad», y se le pedía que transmitiera al arquitecto el mensaje de que se «confía más de su cristiandad, y hidalguía que de el dictamen de otros peritos». ¿Quiénes eran éstos? Diego Antonio Díaz, que reaparecerá en esta historia, podría ser uno de ellos, pero ahora sabemos –gracias a Rosario Camacho– que en 1737 el sevillano Matías José de Figueroa (1698-1765) había viajado a Antequera y realizó una planta y diseño.⁶³

A estas alturas, debíamos tener claro que se sucedieron para San Sebastián cuatro proyectos: Vicente de Acero (1737), Matías José de Figueroa (1737), Pedro Juan Laviesca de la Torre (1740) y fray Francisco de Santo Domingo (1740).

¿De quién es este plano de cinco naves que ha llegado hasta nosotros? ¿Y el segundo?

Con respecto a éste, no debieran existir dudas, se trataría del diseño de Pedro Juan Laviesca de la Torre de julio de 1740. La técnica del dibujo (pluma y tinta sepia y aguada rosa), la grafía de las anotaciones y el tipo de escala o pitipié encajan perfectamente con los dibujos conocidos de Laviesca, ya sean para la ermita de la Virgen del Lledó (1733) o para Sevilla, para la Fábrica de Tabacos de San Pedro (1742, A.G.S.,

⁶³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Arquitectura y colegiata...», pp. 121-153, esp. 142-146, quien cita A.D.M., Sección Antequera, Legajo 141/4, supone –ignoramos las razones– que tal traza no llegaría a manos del cabildo, al no remitirlo por celos profesionales pues mientras tanto se había encargado otra a Acero.

Sobre este hermano de José Ambrosio (1702-1775) e hijo de Leonardo de Figueroa (†1730) que había trabajado en San Luis de los Franceses (1699-1731) y en la Colegiata del Divino Salvador (1696-1711), sobre trazas del granadino José Granados de la Barrera, véase SANCHO CORBACHO, H., 1952 y 1984², pp. 102-117; ARENILLAS, J. A., *Ambrosio de Figueroa*, Diputación, 1993; RIVAS CARMONA, J., *Leonardo de Figueroa, una nueva versión de un viejo maestro*, Sevilla, 1994.

MPyD XIV-105) o del sector del Guadalquivir junto a la plaza de Bibaragol (1745, Sevilla, Archivo Municipal, Secc. V, t. 272).

Nada tiene que ver, en cuanto a técnica, con la de su «maestro» y jefe Acero, que conocemos a través de los diseños de Cádiz o del Palacio de los Duques de Medinaceli del Puerto de Santa María (1724), la primera traza. Ni los macizos rayados (en Cádiz empleó Acero una aguada azul-violácea) ni el pitipié, son adscribibles al montañés.

Además, si Laviesca –cuyas dotes de arquitecto, que no ingeniero, siempre habían sido puestas en duda– siguió «la misma planta de Acero y su Ydea», sorprendentemente nada hay de la primera traza en la primera, si pensamos que el cabildo de Antequera quería una colegiata tan moderna como la Catedral de Cádiz. Todas las novedades de Acero en Cádiz están en el proyecto de Laviesca pero faltan en el primer dibujo. Éste carece de la sucesión de cúpula –con tambor y linterna– y rotonda, de la geometría de octógono irregular para la rotonda, del deambulatorio con capillas abiertas en ángulo, de los soportes como agrupaciones de columnas exentas, incluso sesgadas, por lo menos en los muros del crucero y de los pies.

En la primera traza, los soportes regularmente plantados de la rotonda presentan también –como en Granada pero no en Cádiz– un pasadizo, y la rotonda carece de linterna, tal vez también de tambor. El pórtico –que sólo puede ponerse en relación con la iglesia de San Luis de

Sevilla de Leonardo de Figueroa⁶⁴– constituye un elemento que Acero había rechazado en Cádiz y verbalmente en Málaga, al criticar su presencia en el proyecto de 1722 del pintor, escultor y arquitecto José Fernández de Ayala.

Es evidente que hay elementos comunes a la descripción de la traza antequerana de Acero, las cinco naves y la rotonda con deambulatorio de la Catedral de Granada, que debieron constituir requisitos básicos establecidos por los canónigos de Antequera, pero la distancia es enorme con respecto a Cádiz, aun cuando el arquitecto de esta planta tuviera en cuenta también este requisito capitular. No obstante, la traza conservada parece depender, en sus formulismos de diseño y en sus formas, de un ambiente sevillano, que testimonia incluso el conocimiento del llamado *Libro de arquitectura* de Hernán Ruiz «el Mozo» (por ejemplo en sus fs. 104 y 73), como se ha señalado por parte de Rodríguez Ruiz.⁶⁵

Si la primera traza de Antequera depende de los requisitos fijados –Granada y Cádiz– por parte de la colegiata, la segunda de Pedro Juan Laviesca de la Torre supone la modificación de la que Acero remitió y se ha debido perder desde entonces, reduciéndola a tres naves y ampliando ligeramente el crucero, la «Ydea» de Acero.⁶⁶ Y solamente a partir de ella podríamos recuperar de forma tentativa el proyecto original de Acero, con sus cinco naves, a la espera de que un golpe de fortuna restituyera materialmente el diseño que acabamos de quitarle.



Entablamento. Catedral, Cádiz.

⁶⁴ Otro pórtico había sido proyectado para la fachada de la Catedral de Cádiz por Juan de Aranda Salazar (1634), sobre el modelo de San Pedro de Roma, pero no se construyó por parte de Eufasio López de Rojas; véase el dibujo del primero y, más claramente, el de Alfonso Castillo de Monturque (1757).

⁶⁵ Es lástima que desconozcamos los nombres de los poseedores de este

manuscrito sevillano, hoy en Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, durante estas fechas.

⁶⁶ La diferencia entre las medidas globales entre la primera traza y la segunda se limitan prácticamente a una reducción de unas tres varas (unos 3 metros) de longitud.



LA PINTURA BARROCA ANDALUZA, entre la singularidad estilística y la diversidad formal. Una cuestión de método

Antonio Martínez Ripoll
Universidad de Alcalá de Henares

El reto que en su día me lanzara el profesor Villar Movellán, lo entendí como invitación a impartir una ponencia marco, es decir, de carácter general, lo que conllevaba un envite directo, poco atractivo y muy problemático para mí, puesto que no debía centrarme en el estudio de una cuestión concreta ni precisa, más o menos delimitada y seductora, sino que estaba obligado a intentar un planteamiento de orden global, de naturaleza abstracta o metodológica.

Debía, por tanto, plantear, examinar y debatir sobre un hecho de probada calidad histórica y condición artística: que durante el siglo XVII y primeras décadas del XVIII, arco cronológico en que se desplegó fastuoso el Barroco en toda España, y especialmente en Andalucía, la pintura alcanzaría un esplendor inusitado.¹ Tanto que, integrada con las demás artes, fijará –más allá del manido y

¹ No pretendemos ser exhaustivos, excusando recoger todo lo recopilado en las obras de carácter general citadas a continuación, o a lo largo del texto, salvo obligadas excepciones. Sobre la pintura barroca española del Seiscientos, véase ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, v. 15, Madrid, 1971; CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVII, Summa Artis*, v. 25, Madrid, 1978; y BROWN, J., *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, 1990; para la del Setecientos, véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya, Ars Hispaniae*, v. 17, Madrid, 1965; y MORALES Y MARÍN, J. L., «La pintura española del siglo XVIII», en CAMÓN AZNAR, J. *et alii.*, *Arte español del siglo XVIII, Summa Artis*, v. 27, Madrid, 1984, pp. 13-232; abarcando todo el periodo barroco, véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992; específicamente sobre la pintura barroca andaluza, véase SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El Arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Historia del Arte en Andalucía, v. 7, Sevilla, 1991.

embaucador típico de lo hispano-musulmán y lo mudéjar como sinónimo de andaluz— la verdadera idiosincrasia histórica, estética y formal de Andalucía, castizamente barroca *per se*.

En tal sentido, no parece que sea una cuestión a plantear el asunto de la cronología propia del estilo Barroco, pues sus límites diacrónicos fijados entre 1600 y 1750, aproximadamente, son admitidos por todos y no son discutidos por nadie, más allá de matices y precisiones de gabinete. Por el contrario, sí se presenta algo más necesario aclarar con lucidez el valor semántico y el alcance significativo de la expresión que da nombre al Congreso, «Andalucía Barroca», y sobre todo de locuciones paralelas, más o menos análogas, tales como «arte barroco andaluz» o «arte barroco en Andalucía», o «arte barroco andaluz en tal o cual lugar», por ejemplo, pues no es lo mismo ser que estar. O esa otra, muy lata, de que arte andaluz es toda manifestación artística «concebida y ejecutada por un artista andaluz» o aquélla «contratada y pagada por un comitente andaluz», ya sea un individuo, una colectividad o una institución. Pues, además de no ser lo mismo ser que estar, también debe tenerse cuidado en considerar sólo andaluz al artista nacido en Andalucía, y patrono o comitente andaluz solamente al natural o residente en Andalucía. Y así tantas expresiones más, parecidas todas, y todas huecas. Y ello porque, aun siendo locuciones en apariencia análogas, utilizadas indistinta e indiferentemente, no significan ni con mucho lo mismo. Aparentemente, se trata de obviedades tan baladíes que, según los casos, precisan de alguna aclaración reflexiva, y ésta únicamente caso de ser necesaria a nuestro discurso.

La primera, por ejemplo, que la obra que fray Juan Sánchez Cotán laboró en y para la Cartuja granadina no es arte barroco andaluz, sino arte barroco en Andalucía, y no sólo porque él no sea un artista andaluz de nacimiento, sino porque su pintura es toledana en concepción, gusto estético y técnica operativa, no respondiendo a postulado formal andaluz alguno, y por lo demás porque encerrada su pintura en clausura, no generó a su alrededor ninguna influencia inmediata o expectativa de futuro. De modo parecido, pero al contrario, aunque Juan de Alfaro, Juan Antonio de Frías y Escalante o Antonio Palomino nacieran en Córdoba los dos primeros y en Bujalance el tercero, no pueden, o mejor no deben, ser considerados pintores cordobeses en estricto sentido historiográfico y crítico, sino más bien madrileños; algunos lo pudieron ser por formación inicial y hasta por algunas pinturas hechas en sus tierras o en otros lugares de Andalucía, y hasta por haber pintado allí durante algún tiempo, pero no fueron pintores andaluces por bagaje estilístico o por obra formal, y por lo tanto sus producciones artísticas deberán estudiarse como aportes de la escuela madrileña de pintura, a la que en verdad pertenecieron, y además entre otras muchas razones porque sus obras tampoco tuvieron un destacado influjo en la pintura de los artistas paisanos y coetáneos suyos, o incluso posteriores. Un caso algo distinto es el de Francisco de Herrera «el Mozo», pues aunque deba ser considerado miembro de la escuela madrileña, a pesar de haber nacido en Sevilla, su breve paso por su ciudad natal, tras su importante estancia en Italia, en donde madurará como artista, y la obra que por entonces pintó en Sevilla, sí tuvieron una importancia capital en el futuro desarrollo de la pintura barroca andaluza.

Una segunda obviedad, a la que es obligado referirse, es ¿a qué Andalucía nos referimos? Expresiones muy manidas, entre geográficas y agropecuarias, económicas o sociales, e históricas y políticas, como Baja y Alta Andalucía, Andalucía Occidental y Oriental, o Andalucía de los Cuatro Reinos, pueden llevarnos en su uso a la confusión, a veces desagradable, pues nada es tan cierto y evidente como la realidad misma, incluida la histórica, siempre tozuda, ni nada tan obtuso como las abstracciones cargadas de ideologías con interés. Un botón de muestra: Jaén es uno de los Cuatro Reinos, el Santo, está en el oriente andaluz y, sin embargo, pertenece a la Andalucía Baja, siendo sus tierras en gran parte altas. Tendríamos, por tanto, que aclarar si la ubicación o la delimitación topo-geográficas conllevan, o no, el hecho idiosincrático andaluz en sí mismas. Se impone, pues, afirmar que Andalucía es una y a la vez diversa, nunca estanca del todo en su diversidad, y mucho menos excluyente, y esta afirmación es preciso hacerla más allá de absurdos y estériles nacionalismos, regionalismos o, aún peor, localismos.

Ante esto, es obligado pues contar con la homogeneidad estilística barroca, pero también con la bella igualdad y la agradable diferencia, o sea, con la disparidad artística, la ambivalencia estética y la contradicción formal propias de las diversas tendencias que caben, y se dieron de hecho, en el seno del Barroco, y que tan frecuentemente han dado en valoraciones críticas muy distintas, y por ende, en enfoques historiográficos diversos.

Pero ¿significa esto que en Andalucía existan estilos varios y diferentes, a más de escuelas individuadas y contrastadas entre sí, y hasta opuestas? Para afrontar una reflexión crítica lo más conclusiva posible, preciso se hace que abordemos, aunque sea desde la brevedad y el esquema, el desarrollo histórico de la pintura barroca andaluza. En primer lugar, por la gran importancia alcanzada en el panorama artístico español, y aun europeo, y en segundo término, por la cantidad de maestros y artistas de primerísimo orden que se dieron en Andalucía a lo largo de esa centuria y media, y cuyas obras trascendieron sus estrechos límites geográficos, culturales y políticos.

Por esas casualidades históricas, la «edad de oro» de la pintura andaluza acaeció coincidente con el siglo XVII, prolongándose débil en la primera mitad del siglo XVIII, durante un período de larga duración simultáneo con un raro desencaje entre la calidad de las creaciones artísticas y la falta de estabilidad política, social y económica de Andalucía, en definitiva, entre la elevada excelencia de su arte y el exasperante quebranto de su hegemónico poderío público.

Sin duda alguna, durante el Barroco, Sevilla —la mayor y más populosa de las ciudades españolas de entonces, emporio comercial y capital económica del Imperio Hispánico, además de centro político, religioso, social y cultural de Andalucía Occidental, o Baja, por ser cabeza del quizá más rico y sin duda el de mayor peso específico de los Cuatro Reinos, si es que no lo fue de toda Andalucía, gracias a su puerto fluvial monopolizador del comercio con América y llave del mercado con Europa— se erigió en sede artística de primer orden en Europa y se alzó con el cetro de la creación pictórica andaluza.²

Y es que se convirtió en el foco creador y productor de arte más dinámico, significativo e independiente de Andalucía, incluida Granada, capital de la Andalucía Oriental o Alta, y perla política de la monarquía católica por haberse completado la Corona con su reconquista. Y aun diremos que de no haber tenido enfrente a la sede política y palatina de la Corte, Madrid, que de modo paulatino fue ganando en poder, prestigio y privilegio, casi lo hubiera sido de todos los reinos peninsulares y ultramarinos de la monarquía. Y es que, sin la trascendencia artística y la gran actividad pictórica de la Villa y Corte, máxime tras el trasladado a Madrid del más grande de los pintores españoles del momento, Diego Velázquez, allí conocido precisamente por «El Sevillano», no hubiera habido escuela alguna que le disputase y compartiese con ella la jerarquía pictórica sobre las otras escuelas regionales y/o focos locales españoles. Sólo muy entrado el siglo XVIII, ya con las luces de la Ilustración, coincidiendo con su evidente ocaso, Sevilla cedería totalmente su preeminencia creadora y su ventaja operativa, hasta entonces compartida, ante su poderosa rival la escuela sedente en la Villa y Corte, que a partir de entonces actuaría despiadadamente sobre las demás escuelas como si de un fortísimo y avasallador polo magnético se tratara, atrayendo hacia Madrid a los más y mejores artistas del resto de España, absorbiendo y anulando hasta su total crepúsculo la personalidad y la capacidad de las otras escuelas periféricas.

El interés por las artes Sevilla lo llevaba implícito en su ser urbano, cívico, social y cultural. Por entonces, le venía dado como herencia del Renacimiento y del Humanismo del siglo XVI, y aunque sus ímpetus creadores parecía que iban a ser frenados por los rigores dogmáticos contrarreformistas y apagadas sus ansias de renovación formal por la censura inquisitorial, nada más lejos sin embargo de la realidad histórica. Centro creador por excelencia de la pintura barroca española, y por ende, de la andaluza, su arte partió de la decidida oposición de sus artistas al frío Manierismo romanista flamenco de finales del siglo XVI, y abrazar a un tiempo el plástico naturalismo de la pintura romana de principios del Seiscientos, todo ello mezclado con espléndidos y hondos arrebatos formales y ricas desmesuras expresivas, y el gusto por los fuertes contrastes de claros y oscuros, ásperos aunque sin violencia, en ocasiones enérgicos, pero muy distantes y distintos de los duros efectos logrados por el tenebrismo caravaggiesco, de escaso ascendiente entre ellos y, también, dicho sea, no por mucho tiempo influyente. Unido todo ello, además, a una decidida asimilación del sentido decorativo propio de la escuela veneciana, de su brillantez y riqueza cromática, de la abigarrada claridad de sus agrupamientos de figuras, de la resplandeciente luz dorada de sus ambientes. Y en fin, quedando apegados al constante manejo de la estampa, sobre todo flamenca, pero también germana e italiana, e incluso francesa, como vehículo de transmisión estilística y fuente de inspiración formal e icónica.

Durante las primeras décadas del Seiscientos, en el gran centro productor y exportador de obras de arte que fue Sevilla es claramente

detectable una áspera y dura confrontación entre dos tendencias estilísticamente contrapuestas. De un lado, el rancio Manierismo reformado heredero del gusto del Romanismo pictórico ítalo-flamenco cultivado desde finales del siglo XVI, anclado en una estética seca y retardataria, muy inclinado al empleo de recursos formales estereotipados y al uso de fórmulas compositivas muy enfáticas y manidas. De otro, el novedoso naturalismo basado en la observación directa y la fiel captación de la realidad circundante, impregnado de las novedades italianas de matriz más o menos caravaggiescas y véneto-bassanescas y tintoretas, que irradiaba por doquier modernidad estética en lo conceptual y frescura formal en lo ejecutivo, con un toque más suelto, consiguiendo un lenguaje de inmediatez figurativa.³ En esa pugna teórico-formal entre ambas corrientes pictóricas sobresalieron dos artistas claves, responsables de la génesis de la gran pintura del Barroco hispalense, o mejor, incluso, del estilo pictórico de la Baja Andalucía, que por entonces era tanto como decir por su unicidad de toda Andalucía. De una parte, destacando por su magisterio, Pacheco. De otra, pintando a contracorriente, Roelas.

De los dos, el verdadero renovador de la pintura sevillana, y por ende andaluza, el artista que, un tanto aislado en su genialidad, la liberó de la pesada tradición del Romanismo manierista fue el clérigo Juan de Roelas (c. 1560-1625), situado a la cabeza de la «generación de 1560», la de los primeros pintores naturalistas activos a caballo entre dos siglos, y ansiosos por liberarse de los lazos formales con el Manierismo. Él supo introducir en su pintura un fuerte sentir expresivo junto a una límpida observación de la realidad, superando con su obra los alambicados modos ejecutivos, los cansinos modelos y las retóricas composiciones manieristas llenas de adocenados tipos. Formado posiblemente en Italia, tal vez en Venecia, y activo en Sevilla desde los inicios del siglo XVII, con una pincelada ligera, una viva luminosidad y una riqueza de paleta, de clara raigambre veneciana, introdujo en la pintura sevillana la tela religiosa de grandes dimensiones, al modo de la pala de altar italiana con cuadros que alcanzan, o incluso superan, los 6 x 4 m, y que incluyen en su composición varios registros, dos como mínimo, uno inferior que figura el mundo terreno y otro superior que representa el celeste, acogiendo el primero escenas naturalistas con detalles familiares, cotidianos, incluso mordaces, y recibiendo el segundo, en su condición de ámbito sacralizado, la gloria divina. En sus obras más significativas, más allá de las dimensiones, como en la *Educación de la Virgen* (Sevilla, Museo), supo fijar una equilibrada correspondencia entre su fruición por la magnificencia afín a lo veneciano y su agrado por lo menudo y gracioso propios de lo andaluz. Obras como *Santiago en la batalla de Clavijo* (Sevilla, Catedral), el *Martirio de San Andrés* (Sevilla, Museo) o su obra maestra el *Tránsito de San Isidoro*, de 1613 (Sevilla, San Isidoro), hablan a las claras de sus recursos técnicos y de sus dotes formales, así como de sus capacidades poéticas.

² Para una historia desde el conocimiento del experto, véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003; igualmente, véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la Pintura Barroca Sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002; interesantes por su diferente óptica crítica, más cercana a la historia de las mentalidades, véase MORENO MENDOZA, A., *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, 1997, y *El pintor*

en la sociedad andaluza del Siglo de Oro, Sevilla, 1999; para sólo el Setecientos, véase GUERRERO LOVILLO, J., «La pintura sevillana del siglo XVIII», *Archivo Hispalense*, XXII, nº 69, 1955, pp. 15-52.

³ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y NAVARRETE PRIETO, B. (eds.), *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, cat. exp., Sevilla-Bilbao, 2005; con estudios de varios autores y bibliografía actualizada.



Juan de Roelas, *Visión de San Bernardo*. Museo de Bellas Artes, procedente del Hospital de San Bernardo, Sevilla.

Gracias al talento de Roelas, introductor de las novedades italianas, la pintura sevillana alcanzó rápidamente su madurez estilística y formal, incluso a pesar de la producción de algunos coetáneos, como la del tratadista sanluqueño Francisco Pacheco (1564-1644), firme partidario de la tradición manierista del último Quinientos, arcaizante en su afectada manera y acartonada expresión, además de seca en su ejecución. Con todo, la gran capacidad docente de Pacheco y su erudita actividad teórica, sobre todo conocida por su *Arte de la Pintura* (1649), así como su tardía atención por los problemas de la luz, sus tímidas concesiones al naturalismo y su enorme interés por el dibujo y el retrato del natural, manifestado en su *Libro de verdaderos Retratos de ilustres y memorables varones*, ayudaron en la formación y propagación del primer Naturalismo andaluz, sobre todo porque los más y mejores artistas de la generación inmediata siguiente fueron sus discípulos, así Herrera «el Viejo», Velázquez y Cano, los cuales pasaron por su taller, que bien podría considerarse matriz de los más importantes obradores sevillanos de su tiempo, además de escuela de diseño y academia literaria, en donde se generaron las distintas respuestas pictóricas que constituyeron lo que hoy consideramos la base del Barroco pictórico andaluz.

Una pléyade de maestros menores coetáneos completan el panorama del primer Seiscientos sevillano, que sin terminar de desprenderse del arcaico pasado manierista, coadyuvaron a crear y asentar las bases del floreciente primer Naturalismo andaluz, que triunfará con la siguiente generación, la de los grandes genios y talentos. Cabe recordar a Juan de Uceda Castroverde (c. 1570-1631), análogo estilísticamente a Pacheco, que terminará la gran tela del *Tránsito de San Hermenegildo* (Sevilla, Museo), dejada inacabada por Alonso Vázquez, y a Francisco Varela (c. 1580-1645), a medio camino entre la tradición manierista y las nacientes formas naturalistas, como es obvio en su aún arcaizante *Santa Cena*, de 1622 (Sevilla, San Bernardo). En fin, además de a los dos italianos asentados en Sevilla, Gerolamo Lucenti, de Correggio, que pasará a Granada, y Juan Gui, de Roma, cabe recordar al lucentino Antonio Mohedano (c. 1563-1626), discípulo de Céspedes y aún manierista reformado en lo fundamental, pero que con la rotundidad de formas de sus figuras y los tonos intensos de su paleta, además de su gusto por el detalle menudo y preciso y su capacidad para el retrato, anuncia con sus obras sevillanas, como su *Anunciación*, de 1606 (Sevilla, Casa Profesa), de estilo semejante al escorialense del madrileño Carducho, un cierto tono prezurbaranesco. Vecindado finalmente en la malagueña Antequera, el todavía mesurado clasicismo de su producción acabará adocenándose por simple aislamiento.

De una generación intermedia, algo más jóvenes, pero estilísticamente igual de rezagados, encontramos a Miguel de Esquivel (c. 1590-1621), cercano en estilo a Pacheco, pero usando una paleta más viva y veneciana, patente en su testimonial *Santas Justa y Rufina* flanqueando a la Giralda (Sevilla, Catedral), y a Juan del Castillo (c. 1590-1658), que con una modesta producción inspirada en composiciones de la escuela boloñesa, y a pesar de su dureza estilística y sequedad formal cercanas a Zurbarán, creará unos modelos populares, concebidos con cierta ternura, como es evidente en su *Santo Domingo en Soriano*, de hacia 1635 (Sevilla, Madre de Dios), que luego su discípulo Murillo recreará, mejorándolos en lo artístico, y divulgará, popularizándolos en lo devocional. Aún cabe mencionar a un pintor activo en Sevilla, de discutida identidad,

homónimo y quizá sobrino de fray Juan Sánchez Cotán, que firma su única obra conocida en 1620 figurando el *Jubileo de la Porciúncula* (Sevilla, Catedral), entre solemne y sobrio, con tipos similares a los que aparecen en las pinturas de su presunto y posible tío, y anuncios formales de la obra de Zurbarán.⁴

Además de Sevilla otros focos surgen en Andalucía a lo largo de la edad barroca. A inicios del Seiscientos, Granada,⁵ con nula o modesta proyección en la pintura andaluza hasta la llegada en 1652 de Alonso Cano, presenta un panorama pictórico bastante pobre y arcaico, carente de importancia e influencia, con una amplia nómina de pintores agremiados, aunque modestos tanto en capacidades como en inventiva, y muy dependientes de las estampas flamencas, por lo demás usadas a destajo por la inmensa mayoría de los artistas andaluces del momento como modelos y fuentes de inspiración de sus composiciones. Entre ellos, destacan en fugaz cita el casi ignoto hermano Adriano y un mal conocido Juan Leandro de la Fuente, cuyo vigor plástico y sólida factura pretendidamente tenebrista se contradice con su sentido clásico del equilibrio, enraizado en la más arcaica tradición manierista, y salvándose del desastre un seco pero correcto Pedro de Raxis «el Viejo» († 1626), estimable y lejano imitador granadino del arte de Roelas, evidente en su *Asunción*, de 1616, de la granadina Iglesia de La Zubia, o en su *Martirio de San Andrés* (Granada, Sacromonte). Y ello, a pesar de que su tímida reacción antimanierista se ha pretendido enlazar, ciertamente que en precario por el momento, con el arte notoriamente naturalista, de sobrio realismo, del toledano fray Juan Sánchez Cotán (1560-1627), nacido en Orgaz y formado en Toledo, a cuya escuela pertenece con plenitud, y que por lo demás poco influjo pudo ejercer desde su retiro en la Cartuja, celosamente escondidas sus pinturas como estuvieron entre sus densos muros conventuales, sobre el arte pictórico granadino contemporáneo. En medio de tan modesto panorama, tan impotente como estéril hasta la llegada de Cano, sólo cabe rescatar la aislada figura de Blas de Ledesma, documentado en Granada entre 1602 y 1614 como decorador de grutescos, y artista singular conocido tan sólo por una obra segura, en verdad maestra, bella y prodigiosa en su exactitud y delicadeza, cual el *Bodegón de cerezas* (Atlanta, Museo).

Por esas fechas pintaba en la jienense Úbeda, lejos de los circuitos conocidos, otro pintor de bodegones, Juan Esteban, que firma en 1606 su *Puesto de caza, frutas y verduras* (Granada, Museo), original en su composición, pero de estilo toscos y áspero de color.

Aunque algo más rico y esperanzador, el panorama en Córdoba se presenta muy similar al granadino en sus inicios,⁶ con el duro Manierismo de Juan de Peñalosa (1581-1636), derivado del arte de su maestro Céspedes, y del que no es más que una prolongación, como demuestra su *Asunción de la Virgen*, fechada en 1613 (Córdoba, Museo), poco antes de instalarse en la leonesa Astorga. De

⁴ Los pintores sevillanos de la «generación de 1560» han sido estudiados por VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII (Historia de la pintura española)*, Madrid, 1985.

⁵ Sobre la pintura granadina, véase ANTEQUERA, M., *Pintores granadinos*, Granada, 1973-1974, 3 vols.; y CALVO CASTELLÓN, A., «Reflexiones en torno

Jaén, formado en Sevilla y, quizá también, en Madrid, pero trabajando en Córdoba, Cristóbal Vela Cobo (c. 1588-1654) evidencia en las pinturas murales de la Iglesia conventual de San Agustín su dependencia aún manierista y sus débitos con modelos escorialenses de Vicente Carducho, sin olvidar sus dinámicas evocaciones a Roelas y Herrera «el Viejo». Con nombre pero sin obra conocida, Agustín del Castillo († 1631), al parecer natural de la pacense Azuaga y formado seguramente en Sevilla en el entorno del taller de Pacheco, cuenta con una actividad documentada en Córdoba desde 1613, pero que, por el momento, tan sólo nos interesa por ser el padre de la gran personalidad de la pintura barroca cordobesa Antonio del Castillo. En situación historiográfica parecida, activos hacia 1619-1624, a caballo entre Sevilla y Córdoba, se hallan los hermanos Melchor y Andrés de Sarabia, o Ruiz de Sarabia, todavía manieristas a juzgar por lo poco conocido salido de sus pinceles, como el destruido retablo de Santa Catalina, de Sevilla.

En medio de tan modesto panorama vigente en torno a Sevilla y a su pujante pintura, en la misma ciudad de Sevilla acontecerá, de inmediato y sin solución de continuidad generacional, superponiéndose en parte sus vidas y entremezclándose no poco sus creaciones, la gran apoteosis pictórica andaluza marcada por la eclosión prácticamente simultánea de cuatro temperamentos artísticos, todos ellos de primer orden, aunque merecedores de diferente rango y consideración: Herrera «el Viejo», Velázquez joven, Zurbarán y Cano.

De una generación intermedia a la de los otros, el poderoso temperamento de Francisco de Herrera «el Viejo» (c. 1589/91-c.1654/56), movido por el ejemplo de Roelas, abandonó decidido hacia 1625 su expresivo manierismo inicial a favor de un fuerte y recio naturalismo. Su pintura representa la violencia técnica de una pincelada suelta y la audacia cromática de una fogosa paleta al servicio de una vigorosa e intensa expresividad, ideando complejas composiciones, así la feliz de *La multiplicación de los panes y los peces* (Madrid, Palacio Arzobispal), y nuevos y acertados tipos devocionales, como el sedente de *San José con el Niño* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), más tarde usados y retomados por Murillo con escasas variantes, bien que mejorados gracias al sello murillesco de la ternura y la gracia. En la composición, no siempre acertada, de sus grandes cuadros de altar, supo pasar desde el ordenado y jerarquizado esquema manierista de estructura rígida, inspirado en la seca articulación de las portadas calcográficas estampadas, muy extendido entre los grabadores y tipógrafos flamencos de los talleres de Plantin y Moretus, como el usado en *La apoteosis de San Hermenegildo* (Sevilla, San Hermenegildo), al croquis más dinámico, que rompe con la axialidad frontal y sesga la superficie del cuadro en profundidad y altura, como el empleado en *La visión de San Basilio* (Sevilla, Museo). Además de grabador, fue decorador de interiores monásticos, iniciando el Barroco sevillano su andadura con las

a la escuela granadina del Barroco: escultura y pintura», *Cinco siglos de Arte Granadino*, cat. exp., Granada, 1993, pp. 9-37.

⁶ Para la pintura cordobesa, véase RAYA RAYA, M. A., *Córdoba y su pintura religiosa (Siglos XIV-XVIII)*, Córdoba, 1986; y GARCÍA DE LA TORRE, F. y RAYA RAYA, M. A., «La pintura del siglo XVII en Córdoba», *Maestros barrocos andaluces*, cat. exp., Zaragoza, 1988.



Francisco de Herrera «el Viejo», *Visión de San Basilio*. Museo de Bellas Artes, procedente del convento de San Basilio, Sevilla.

yserías ornamentales y la serie pictórica que, terminada por Zurbarán, diseñó y ejecutó sobre *La vida de San Buenaventura* para la Iglesia conventual del Colegio de este Santo en Sevilla.

Tras su breve paso por el obrador de Herrera «el Viejo» y el más dilatado y provechoso, en todos los sentidos, por el taller-academia de Pacheco, concibiendo y pintando obras religiosas, algunos retratos y originales escenas de género con naturalezas muertas, la etapa inicial de Diego Velázquez (1599-1660) da a la escuela sevillana un acento muy particular de sereno tenebrismo, equilibrado en lo compositivo y clásico en la ejecución. Hasta 1623, en que definitivamente se trasladó a Madrid, Velázquez ejecutó para una selecta y culta comitencia obras únicas por su cotidianeidad más inmediata, como *El aguador de Sevilla* (Londres, Wellington Mus.) o *La vieja friendo huevos* (Edimburgo, National Gall.), o aquellas otras a lo divino, en las que usando del recurso del «cuadro en el cuadro», introduce un tema evangélico en una escena de cocina, como *Cristo en casa de Marta y María* (Londres, National Gall.) o *Cristo en Emaús*, también conocido por *La mulata* (Dublín, National Gall.). Afincado en Madrid, Velázquez dejó de ser un pintor andaluz, pasando a partir de entonces a ser el representante más insigne de la pintura cortesana y a encabezar la escuela madrileña de mediados del Seiscientos.

Unos años más joven que Herrera «el Viejo», y exactamente de la misma generación que Velázquez y Cano, es el también sevillano Francisco de Zurbarán (1598-1664),⁷ pues quien, a pesar de que hoy su origen sería Extremadura, había nacido en territorio de un corregimiento perteneciente a la asistencia de Sevilla, como lo era por entonces Fuente de Cantos. Sevillano de pura cepa era y por tal se tenía, como antes que él le sucediera a Benito Arias Montano y a tantos más, y no necesitaba sevillanizarse, bien que como cualquier ciudadano necesitase para trabajar como pintor en la ciudad y su tierra, y en otros territorios de Su Majestad Católica, o bien del permiso expreso del asistente de Sevilla o bien, en su defecto, de la carta de examen expedida por los alcaldes veedores del gremio de pintores de Sevilla. Contando, según todos los indicios, con el primero de esos documentos, y muy a pesar del arrebató de Alonso Cano y los restantes examinadores, Zurbarán trabajó a lo largo de su vida para todos los estamentos de la ciudad y aun de fuera, como los de Madrid. Con todo, y aun con haber aprendido su oficio en Sevilla, Zurbarán conservó durante toda su vida su aura temperamental serrana, expresada en su cándida sencillez, su arcaica rusticidad, su tendencia a la contemplación estática, dando a su producción ese particular aire tenebrista definido por una marcada simplicidad y un sereno naturalismo, alejado del aparatoso y refinado efectismo propio del pedante, con una composición clásica y equilibrada, y aun en ocasiones añeja. A pesar del empleo masivo y hasta descocado de estampas flamencas, italianas y alemanas, hurtando de allí un detalle y de allá otro, transformándolos acá en otra cosa, Zurbarán supo siempre ser original y captar con intensa espiritualidad interior la sensibilidad religiosa de las diferentes órdenes monásticas, llegando en sus series narrativas a fijar el alma de cada una de ellas, cautivado por el sobrio silencio de los cartujos, la pobre sencillez franciscana, la pulcritud racional dominica, la serena esclavitud de los mercedarios o la

⁷ Véase, con bibliografía actualizada, DELENDA, O., *Francisco de Zurbarán*, Madrid, 2006.



Francisco de Zurbarán, *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*. Museo de Bellas Artes, procedente del Colegio de Santo Tomás, Sevilla.

sumisa lealtad jerónima. Baste con recordar obras como *La apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (Sevilla, Museo), magnífica y monumental a pesar de lo arcaico de su composición, o la serie de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa, de Jerez de la Frontera, que anda hoy dispersa, o el gran conjunto de la Sacristía y la Capilla de San Jerónimo del Monasterio de Guadalupe, todavía *in situ*. Ayudado por un activo y numeroso taller, no sólo trabajó para satisfacer las necesidades que planteaba el mercado monástico andaluz y americano, sino también movido por la creciente demanda eclesíastica secular y por la particular, inclinada hacia una representación afectiva y cercana del sentimiento religioso, creó una obra calmada y amable, discreta en su expresividad contrarreformista. Tras haber realizado una corta estancia en la Corte, pintando entonces para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro madrileño, en 1658 volvió a Madrid para afincarse allí hasta su muerte. Sevilla empezaba a dejar de ser la de antes: la peste, el hambre, las revueltas populares, los levantamientos nobiliarios...

La plenitud de este período se completa con la personalidad polivalente del granadino Alonso Cano (1601-1667), arquitecto y ensamblador, escultor y pintor.⁸ De altos vuelos en todas las artes que practicó, quizá su formación arquitectónica le condujo a apreciar la belleza formal por

encima de cualquier otro valor estético. Nacido en Granada, estante en Sevilla desde 1614, donde se formó con Pacheco y estuvo activo hasta que se instaló en Madrid en 1638, pasando por Valencia y marchando en 1652 a su Granada natal, donde a excepción de un viaje en 1658 a Madrid trabajó hasta su muerte. Violento e indomable en lo humano, impulsivo y colérico hasta el límite, arrogante y arrebatado, su pintura, como toda su obra, está en abierta contradicción con su temperamental carácter, pues perfectamente encarna la más serena y equilibrada belleza formal, algo dulce y de una exquisita delicadeza, casi a la italiana, y ello sin haber pisado Italia. Brillante y algo tierno, incluso en la representación de lo dramático, Cano buscó siempre en toda su obra los efectos plásticos y de luz, además de la brillantez de colorido. Todo en su pintura es bello, esbelto y proporcionado, no buscando en su obra el gesto áspero o la expresividad intensa, ni la extrema tragedia en la representación del drama sagrado. Desde su misma formación sevillana, el cuño estilístico y el lenguaje formal de Cano ya estaban formados plenamente, y así se mantendrán con los años las añejas reminiscencias durante toda su trayectoria pictórica, sólo matizadas por unos cuantos reflejos madrileños y por cierto énfasis granadino, hasta el punto de que los rasgos fundamentales de su pintura, aquéllos que distinguen su obra de madurez, ya se aprecian definidos en sus cuadros de juventud. Bien se evidencia lo afirmado contemplando sus pinturas tan bellas y escalonadas en el tiempo como *La visión de la Jerusalén Celeste por San Juan Evangelista*, de c. 1636 (Londres, Col. Wallace), el *Crucificado*, de c. 1646 (Madrid, Real Academia de San Fernando), o *La Sagrada Familia*, de c. 1655-1657 (Granada, Convento del Ángel Custodio). Pero, no puede soslayarse que Cano, durante los tres últimos lustros de su vida, residente de nuevo en su Granada natal, fue el maestro único e indiscutido que dominó por completo el panorama artístico granadino, convulsionándolo, al generar en su torno un polo de atracción estilística y formal, que se propagó en la segunda mitad del siglo XVII hasta bien entrado el Setecientos, y aun después, más allá de sus límites territoriales, por lo que a un tiempo ha sido considerado punto de partida y verdadero creador de una supuesta escuela granadina.

Mientras tanto, el panorama sevillano del pleno Barroco, el del triunfo del Naturalismo, no se agota en la genial tetralogía pictórica indicada.⁹ Los discípulos, imitadores y seguidores de Zurbarán forman legión y constituyen el grupo sevillano que se ha convenido en nominar de «los zurbaranescos», cada vez mejor conocidos, siendo hoy posible empezar a diferenciar a sus verdaderos discípulos de sus colaboradores y ayudantes de taller, a sus secuaces de los simples imitadores y falsarios. Entre ellos, su propio hijo Juan de Zurbarán († 1649), seducido por el arte de su padre, y como él amante de la representación de las cosas menudas, cotidianas, que reunirá, imitándole, en pequeños bodegones de ordenación y tratamiento casi metafísicos, así su famoso *Bodegón con vasijas* (Kiev, Museo); los hermanos Miguel y Francisco († 1651) Polanco, naturales de la jienense Cazorra; el mediocre, pero cabal, Bernabé de Ayala (c. 1612-1672); el significativo Ignacio de Ries (c. 1612-c. 1661), y así un sinfín de pintores que prolongaron la manera y los modelos del maestro durante los dos últimos tercios del siglo, cuando en Sevilla con decisión ya se abrían paso

⁸ HENARES CUELLAR, I. (ed.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Granada, Madrid, 2001; y ATERIDO FERNÁNDEZ, A. (ed.), *Corpus Alonso Cano. Documentos y Textos*, Madrid, 2002.

⁹ Véase la recopilación documental reunida y ordenada por KINKEAD, D. T. (ed.), *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos*, Bloomington, In., 2007.



Alonso Cano, *San Antonio de Padua*. Iglesia de San Francisco «el Grande», Madrid.

las novedades del Barroco tardío, más inclinado al dramatismo tierno y sereno de Murillo que, como se detecta en el *San Juan Bautista* (Sevilla, Catedral), firmado por F. Polanco, o al desahogo expresivo de Valdés Leal, empezaron a influir sobre pintores en principio ajenos a la estela de Zurbarán, pero también por él afectados. Y así sucedió, pues si la obra mencionada de Polanco es un buen ejemplo de cómo un modelo derivado de Zurbarán es matizado por una paleta aún más rica y una mayor animación, próxima a la sensibilidad de Murillo, la suma expresividad de Valdés Leal late en la obra de Sebastián de Llanos Valdés (c. 1605-1677), formado con Herrera «el Viejo», pero mostrando contactos con Zurbarán, Murillo y Valdés, como en su *Virgen del Rosario*, de 1667 (Dublín, National Gall.), en la que partiendo de un esquema zurbaranesco se decanta por los vigorosos modelos valdesianos, por lo demás anunciados por los tipos de su maestro Herrera, como sucede en sus degolladas cabezas de santos, como la de *San Laureano* (Toledo, Museo de El Greco).

¹⁰ PALENCIA CEREZO, J. M., «La estela de Zurbarán en la pintura barroca cordobesa», *Goya*, nº 275, 2000, pp. 67-80.



José de Sarabia, *Adoración de los pastores*. Iglesia de San Francisco, Córdoba.

Pero, más allá de Sevilla, aunque en estrechísima relación con ella, el grupo de «los zurbaranescos» también incluye a la mayoría de los pintores cordobeses, que conforman un grupo de maestros un tanto toscos de factura y algo más enfáticos de estilo que los sevillanos, necesitados de estudio con aportaciones documentales que aclaren sus vidas y sus obras, y con análisis críticos de sus por el momento muy modestas y escasamente conocidas producciones.¹⁰ Discípulos directos de Zurbarán en Sevilla unos, como José de Sarabia (1608-1669), establecido en Córdoba a partir de 1630, o colaboradores otros, como Francisco Reina o Juan L. Zambrano (1598-c.1639), instalado en Sevilla en 1634, donde posiblemente fallecería, cuya obra conocida y segura de su mano nos muestra un claroscuro incipiente y una notable expresividad cercanos al mundo de Roelas, o quizá a una formación próxima a la obra de Herrera «el Viejo», extremos estos patentes en su abigarrado *Martirio de San Esteban* (Córdoba, Catedral), todos estuvieron activos entre Sevilla y Córdoba, como ya les sucediera a Melchor de Sarabia, padre del cita-

do José, y a su hermano Andrés. Otro tanto de lo mismo parece apuntar la obra del también pintor cordobés fray Juan del Santísimo Sacramento (1611-1680), en el mundo Juan de Guzmán, cuyo naturalismo arcaizante es deudor estilísticamente de Sevilla, apuntando cierta renovación gracias a las novedades aportadas por Murillo.

Algo parecido le ocurriría a Antonio del Castillo y Saavedra (1616-1668), la personalidad pictórica más significativa de entre todos los artistas cordobeses del momento y, sin duda, la más capaz e independiente del Barroco cordobés, comparable y aun superior a muchos de los pintores coetáneos de Sevilla.¹¹ Formado en Córdoba con su padre Agustín y por un tal I. Aedo Calderón, una vez huérfano pasó a Sevilla, completando su educación en los círculos próximos a Zurbarán, al que debió conocer, regresando definitivamente a Córdoba en 1635. Estrechamente vinculado a la manera zurbaranesca, notoria en su estilo vigoroso, verista y a veces pintoresco, sus hechuras de un severo y plástico naturalismo tenebrista, claro en su *Calvario*, de 1645 (Córdoba, Museo), se vieron influidas por las creaciones flamencas y holandesas por el uso masivo del grabado, con un notable interés por el paisaje, como manifiestan las *Escenas de la vida de José* (Madrid, Prado). Dibujante insigne y prolífico, sus diseños testimonian su maestría en este medio, con hojas que aportan caracteres y tipos humanos variados, historias religiosas, paisajes y escenas pastoriles, trazas arquitectónicas y perspectivas de notable interés.

Las amplias relaciones artísticas de Córdoba con Sevilla que hemos señalado, se vieron propiciadas, y aún determinadas, por la cercanía de las dos ciudades, pero también por los indiscutibles lazos de todo orden que las unieron, y aún las unen. Y es que Sevilla, a lo largo de la primera mitad del Seiscientos, y aún después, fue un centro de irradiación artística, necesario e indiscutible, del que en una u otra medida fueron deudores todos los núcleos y focos pictóricos de Andalucía, al tiempo que un centro acogedor de personalidades de talento, andaluzas o no, y también receptor de diversas influencias foráneas. Si los Cano, padre e hijo, arribaron a Sevilla procedentes de Granada, no lo hicieron solos como se comprueba, pues llegaron junto a otros muchos artistas andaluces o foráneos. Así, el luxemburgués Pablo Legot (1598-1671), venido a Sevilla hacia 1610, que se mueve en el ámbito de Roelas y Herrera «el Viejo», inclinándose por los efectos de luz tenebristas y por un naturalismo crudo y directo, con obras atractivas, pero que son un pálido reflejo de las de Ribera, como su *San Jerónimo* (Sevilla, Catedral), o de Zurbarán, como su *Adoración de los Magos* (1642) (Cádiz, Catedral).

Otros pintores sevillanos de la misma generación completan el panorama, colmando las expectativas del mercado con sus especialidades. Así, los pintores de naturalezas muertas Pedro Campobón Passano (c. 1605-1674) y Pedro de Medina Valbuena, que autónomos con diferente grado y tono se mueven en la estela del bodegón zurbaranesco, renovándolo, o el paisajista a lo flamenco Juan de Zamora.



Antonio del Castillo, *Virgen del Rosario*. Catedral, Córdoba.

¹¹ NANCARROW, M. y NAVARRETE PRIETO, B., *Antonio del Castillo*, Madrid, 2004.



Sebastián Martínez, *Inmaculada Concepción*. Convento del Corpus Christi, Córdoba.

Además del citado foco cordobés, y enlazado con él, otro centro andaluz digno de mención es Jaén, en el que destaca la personalidad de Sebastián Martínez (1599-1667),¹² quizá formado en Córdoba en el círculo de Antonio del Castillo. Trasladado a Madrid, donde llegó a pintar para Felipe IV, allí conocería a Velázquez y Cano, por el que sintió gran admiración, que debió verse reforzada con la estancia del maestro en Granada. De su etapa madrileña mantendrá a lo largo de su vida una pincelada suelta y nerviosa, evidente en el bellissimo boceto (Madrid, col. particular) para su gran *San Sebastián*, de 1662 (Jaén, Catedral), obras en las que, de un modo bien distinto, manifiesta su elegancia compositiva, su amplitud escenográfica y su tratamiento tenebrista de la luz. Estando Cano en Granada, Martínez aumentó su entusiasmo por los modelos canescos, en los que de continuo se inspira, como evidencia su *Inmaculada Concepción* del Convento del Corpus Christi, de Córdoba. Poco merece apuntarse de su discípulo granadino Antonio García Reinoso (c. 1620-1677), salvo sus lazos formales y de trazo con el cordobés Antonio del Castillo.

Del modestísimo y arcaizante panorama, pobre e inexpressivo, con que se encontrará Cano en Granada muy poco merece recordarse, salvo la reiteración compositiva deudora del grabado flamenco y la tosquedad ejecutiva de sus pintores. Tal vez, mencionar los nombres del poeta-pintor Ambrosio Martínez de Bustos (1614-1672) o de Esteban de Rueda († 1687), y con algún peso específico por su magisterio, que no por su calidad, el de Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685), cabeza de un prolífico taller, y padre de tres pintores activos durante la generación siguiente, cuya mediocre obra se ha querido relacionar con la de Sánchez Cotán.

Muy próxima a Granada, en constante y estrecha relación artística con ella, pero no tan lejana de Sevilla y Córdoba como para inhibirse de sus influencias, Málaga fue núcleo de escasa relevancia pictórica durante la primera mitad del siglo XVII.¹³ Entre tanta mediocridad, merece evocar tan sólo a Juan Ramírez de la Fuente, modesto pintor granadino documentado entre 1629-1630, zurbaranesco por más señas estilísticas. Más interesante, e independiente de Sevilla, es la actividad documentada desde 1636 del capitán Miguel Manrique († 1647), apodado «*Miguel de Amberes*», hijo de andaluz y flamenca, al que la tradición pretende hacer discípulo directo de Rubens, lo que no parece verosímil. Con más deseos que pruebas, se le presenta como el precoz iniciador del influjo flamenco, o mejor rubeniano, en Andalucía, sin caer en la cuenta de la presencia del propio P. P. Rubens en España en 1603, primero, y en 1628-1629, después; de las alabanzas críticas referidas a él y a su obra durante el primer tercio del siglo XVII, como las de Pacheco; y de que su obra, original o copiada, colgada en palacios o difundida en estampa, era conocida en casi toda España, y por supuesto en Andalucía, en la década de 1630, pues desde c. 1625 los angelotes que pululan en los cuadros sevillanos a Rubens se deben, escogidos de las láminas grabadas por S. à Bolswert, P. Pontius o L. Vorsterman. Su alabada y única obra segura de su mano, conservada tras la flamígera hazaña revolucionaria de 1931, figurando en un

¹² Véase LÁZARO DAMAS, M. S., «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 153, 1994, pp. 299-314.

¹³ Sobre la pintura malagueña, véase LLORDÉN SIMÓN, A., *Pintores y doradores*

malagueños. Ensayo histórico y documental, Ávila, 1959; VV.AA., *Málaga en el siglo XVII*, cat. exp. Málaga, 1989; CLAVIJO GARCÍA, A., *La pintura barroca en Málaga y provincia*, Málaga, 1993; y GONZÁLEZ SEGARRA, S., «Pintores y doradores malagueños: mentalidad, relaciones sociales, religiosidad y nivel cultural (1700-1746)», *Isla de Arriarán*, XXIII-XXIV, 2004, pp. 161-172.



Miguel Manrique, *Cena en casa del Fariseo*. Catedral, Málaga.

gran lienzo la *Cena en casa del Fariseo*, firmada en 1642 (Málaga, Catedral), no es sino una versión casi literal, enfática y resultona, ejecutada con brillante colorido, del cuadro de igual iconografía que hacia 1618 pintara Rubens, ayudado por Van Dyck y Jordaens (San Petersburgo, Ermitage), y que en 1620 grabara M. Natalis, dilatando su estructura compositiva en los extremos al añadir algunas figuras de igual raíz y similar fuente inspiradora.

Al mediar el siglo, el ambiente artístico sevillano se verá conmocionado por la pasajera presencia en Sevilla de 1655 a 1660 de Francisco de Herrera «el Joven» (1627-1685), vuelto a su ciudad natal tras su dilatada estancia italiana, que mutó por completo las bases de su formación sevillana, habida en el taller paterno, a favor del gran estilo decorativo romano de Pietro da Cortona matizado por ecos venecianos. Aunque, en verdad, es artista que ha de considerarse de la escuela de Madrid, para donde ya había pintado en 1654 su gran *Triunfo de San Hermenegildo* (Madrid, Prado), obras suyas como la *Adoración de la Eucaristía*, de 1655 (Sevilla, Sagrario), o el *Éxtasis de San Francisco*, de 1656-57 (Sevilla, Catedral), con su intenso y aéreo dinamismo barroco, sus efectos de acusado y brillante cromatismo y sus fogosos contrastes de luz y sombra, además de su innovadora concepción teatral del gran cuadro de altar que rompe con los registros verticales, traerán como consecuencia la liberación de los regulados y equilibrados esquemas compositivos usados hasta entonces por los pintores, de Madrid, primero, y de Sevilla, después. Si telas tan aparatosas como las reseñadas impresionaron de inmediato al gran público sevillano, Murillo y Valdés Leal no permanecieron ajenos a su arte y muy pronto reflejaron su fresca impronta.

¹⁴ STRATTON-PRUITT, S. L. (ed.), *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): paintings from American Collections*, cat. exp., Nueva York, 2002; contiene ensayos de varios autores.

No puede olvidarse que, también, durante su efímera presencia en Sevilla, jugó un papel significativo en la creación de la Academia de Pintura (1660), institución de la que fue su primer copresidente con Murillo, y de la que Valdés Leal fue su académico diputado, al tiempo que a ella se afilió la práctica totalidad de los pintores de la generación activa por entonces en Sevilla, algunos de ellos laboriosos incluso en las primeras décadas del siglo XVIII. Su efímera vida hace pensar que su fundación buscaba reanimar la existencia de una escuela que ya había iniciado su decadencia.

Esa generación activa durante la segunda mitad del Seiscientos, la tercera del Barroco, precisamente la de Murillo y Valdés Leal –muy superiores al resto de los pintores coetáneos, que a pesar de ser epígonos en casi todo aún serán capaces de ofrecer con sus obras una alta calidad y una gran variedad de resultados–, es la misma que, con la desigual rivalidad de esos dos grandes maestros por telón de fondo, cerrará la fase triunfal de la gran época barroca de la escuela sevillana. En el resto de Andalucía no se encontrará, a pesar del individuado lenguaje de todos y cada uno de los pintores andaluces, ya cordobeses, ya granadinos, artistas de comparable genialidad creativa y categoría ejecutiva a la de estos dos sevillanos.

Genio de la gracia barroca, Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682),¹⁴ formado en el taller de Juan del Castillo, movido por la admiración hacia las obras de Ribera y Zurbarán y bajo la influencia del arte veneciano y flamenco, de Van Dyck principalmente, se erigirá en el renovador de la pintura sevillana, con un éxito de público tan poderoso como arrollador desde 1645. El carácter amable de sus modelos,



Bartolomé Esteban Murillo, *Sagrada Familia del pajarito*. Museo del Prado, Madrid.

teñidos de gracia popular, cada vez más blandos; la gentileza y espontaneidad de sus composiciones, nada complicadas; su dibujo libre y vaporoso; y su diáfana y brillante paleta de tonos suaves, serenos y fluidos; en definitiva, su producción toda, llena de ternura y delicadeza, se identificará casi sin fisuras con el espíritu y el sentimiento burgués de la época, pero también con el gusto popular del momento, en una Sevilla de acusada y piadosa religiosidad, superficial sin embargo en no pocas de sus manifestaciones públicas. Su tratamiento artístico de los temas religiosos –famosas son sus versiones de la *Inmaculada Concepción*, la *Sagrada Familia*, la *Virgen con el Niño*, *San José y el Niño*– resalta más la gracia y el decoro que la intensidad espiritual, por lo que a menudo ha sido juzgado como sentimental sin más, sin percibir que su arte no hace sino reflejar sin ambages la piedad popular, más allá del momento histórico por él vivido. Y ello se refleja en un amplio repertorio icónico bíblico y hagiográfico plasmado en grandes lienzos de altar, cuadros sueltos y extensos ciclos pictóricos ejecutados para eclesiásticos y particulares, cofradías y hermandades, parroquias y conventos, como las series para los franciscanos de Sevilla o los capuchinos de Cádiz, con las que empieza y termina su carrera, o como los cuadros para las Iglesias de Santa María la Blanca o del Hospital de la Caridad, ofreciendo siempre imágenes de refinada sugestión e idealizada belleza, delicadas en su expresividad, que reflejan con ternura una devoción sincera, pero que se articulan con un cierto convencionalismo. Murillo, sin exagerar las emociones ni forzar los gestos, con optimismo vital, supo con su pintura religiosa traducir con plácidas formas visuales los sentimientos humanos y las vivencias religiosas más profundas, como también en

su pintura de género supo transponer al lienzo, con una sonrisa compasiva y complaciente, la cruda y mísera realidad cotidiana vivida con alegre resignación por el pueblo. A más de pintor religioso, Murillo fue un agraciado pintor de pilluelos callejeros, pícaros y vagabundos como también un solicitado retratista privado y un estimado paisajista, que pinta la naturaleza a la manera flamenca.

Su pintura, fácil de asimilar e imitar en lo epidérmico, fue copiada en su superficialidad conceptual y técnica hasta caer en el pastiche formal más repelente y en el remedo melifluido más insustancial, lo que ha dañado, y mucho, la fama del maestro, fama que sin embargo fue inmensa entre la masa popular e imparable entre los coleccionistas burgueses durante todo el siglo XVIII y buena parte del siglo XIX, manteniéndose monóltica aun después en una apacible continuidad. Sólo a principios del siglo XX se abrió paso un juicio negativo estricto, acusándole de frívola y cargante beatería, que en las décadas finales de la pasada centuria se ha visto mitigado y aun corregido por una crítica más depurada y objetiva.

Coetáneo y émulo de Murillo, su contrafigura en casi todo, fue Juan de Valdés Leal (1622-1690), platero de formación y pintor de vocación, que acabó de formarse en Córdoba, ciudad en la que se había refugiado, sin duda huyendo de las levas forzosas por causa de la Guerra con Portugal, y en la que arrancará su vida profesional hasta su regreso en 1656 a su ciudad natal, Sevilla, desde donde obrará a partir de entonces en tenaz rivalidad profesional con su eterno antagonista y rival Murillo, a quien sucedió en la presidencia de la Academia de Sevilla.¹⁵ Sus

¹⁵ Preparamos una monografía sobre Valdés Leal en la que analizaremos estos y otros extremos de su vida y obra, como el de la valoración, tasación y retribución final de sus pinturas.

pinturas de intenso dramatismo en el uso de una paleta rica y brillante, además de una fluctuante luminosidad y un enérgico dinamismo son, por lo general, como su mismo temperamento y carácter, inestables de forma y vehementes de contenido. Cultivó todas las especialidades de su profesión: pintura, dorado y estofado, y así fue el dar color, es decir, dorar, estofar y encarnar, pintándolos, los dos grandes relieves del *Entierro de Cristo*, tallados por Pedro Roldán, uno para la Capilla de los Vizcaínos en San Francisco (Sevilla, Sagrario), otro para la Iglesia del Hospital de la Caridad (Sevilla, *in situ*), y trabajar para todos los estamentos sociales, seculares como don Miguel de Mañara o eclesiásticos como el arzobispo don Ambrosio de Spínola,¹⁶ las carmelitas de Córdoba o los jerónimos de Sevilla. Aunque injustamente tildado de tener un gusto macabro, y todo por dar respuesta feliz y atinada al difícil encargo de Mañara de pintar las *Postrimerías*, o los *Novísimos del hombre*, en sus dos afamadas y magníficas pinturas (Sevilla, Hospital de la Caridad). Grabador, fundidor de bronce, diseñador de piezas de orfebrería y muralista decorador de interiores, su estilo inflamado de color y dramático en la luz, libre en el toque y expresionista donde los haya, en ocasiones hasta desmañado, y a veces torpe, no era fácil de asimilar o imitar, por lo que su reputación fue desde un principio sevillana, limitada luego a Andalucía, para engrandecerse después con el paso del tiempo.

Junto a esos dos gigantes de la pintura sevillana, otros muchos merecen por la calidad de sus obras y la aportación que hicieron al Arte una mención en estas líneas, si queremos llegar a la reflexión final. A esa pléyade de artistas pertenecen «los murillescos», que conformaron legión en Sevilla y Andalucía Occidental, y aun algunos en la Oriental, admiradores de la manera y el gusto de Murillo, discípulos, colaboradores, secuaces o simples imitadores que repiten hasta la saciedad sus tipos y modelos, y copian las composiciones del maestro, empobreciéndolas en la mayoría de los casos por carencia de estro creador propio, no siendo capaces de aprehender su estética, de asimilar su técnica y de traducir su transparencia y luminosidad cromáticas desde lo profundo de su ser, si no tan sólo desde la apariencia superficial. En algunos casos, se detectan ecos zurbaranescos y matices «valdesianos» en las obras de esos maestros menores. Con todo, entre la lata legión de «murillescos» descuellan el flamenco asentado en Sevilla Cornelis Schut (1629-1685), cuyo estilo, a pesar de los guiños a Zurbarán y Cano que se detectan en sus obras, se identifica hasta rozar la confusión con el de Murillo, sobre todo en sus dibujos; Francisco Meneses Osorio (c. 1640-1721), quizá el más aventajado y personalizado de sus discípulos más directos, con obras sosias de las del maestro, pero carentes de su delicadeza, como su *San Pedro Nolasco ante la Virgen* (Sevilla, Museo), o más individuado con lienzos henchidos de severa gravedad zurbaranesca, como su *San Cirilo ante el Concilio de Éfeso*, de 1701 (Sevilla, Museo); el gaditano Juan Simón Gutiérrez (1643-1718), en estrecha subordinación a Murillo, aunque con un elevado nivel de calidad personal en obras como su *Virgen con el Niño y Santos agustinos*, de 1686 (Carmona, Convento de la Trinidad); el onubense Esteban Márquez de Velasco (c. 1640-1696), prolífico pintor marcado por los modos de Murillo, bien que recreando una atmósfera nueva, como la que se advierte en su *Cristo y los Niños*, de 1693 (Sevilla, Universidad); el granadino Sebastián



Juan de Valdés Leal, *Cristo camino del Calvario*. Museo del Prado, Madrid.

Gómez, «el Mulato», esclavo morisco del maestro, en sus obras murillescas, pero con ecos canescos, como en su *Santa Rosalía de Viterbo*, de 1699 (Salamanca, Museo); el sevillano, asentado en Antequera, Jerónimo de Bobadilla (c. 1630-1709), un zurbaranesco en la órbita de Murillo; y su amigo y testamentario suyo, el caballero sevillano don Pedro Núñez de Villavicencio (c. 1647-1698), viajero por Italia, reeducado en Malta con Mattia Preti, murillesco más en los temas de niños pícaros y pilluelos callejeros, así sus *Muchachos jugando a los dados* (Madrid, Prado), que en su estilo, impregnado fuertemente por Preti, con un agudo claroscuro y un acusado patetismo, como en la *Piedad*, de hacia 1680 (Madrid, Prado). Y así, toda una legión de pintores, como Tomás Martínez, Francisco Pérez de Pineda, Miguel del Águila, José López o Diego García Melgarejo, académico sevillano que aparecerá en Granada, a donde traslada casi de primera mano la manera y los tipos de Murillo.

Por contra, la manera tumultuosa, melancólica y dramática de Valdés Leal no favoreció su arraigo y difusión discipular, dificultando la creación de un grupo estilístico numeroso, pero que cuando lo hubo, el de los «valdesianos», aunque reducido, entremezcló los modos expresivos de su maestro con el acento más atractivo de lo murillesco. Así, valdesianos notables fueron su hijo y ayudante Lucas de Valdés (1661-1725),¹⁷ reputado muralista, decorador al temple de los vastos programas dejados inacabados por su padre en las iglesias del Hospital de

¹⁶ ÁLVAREZ LOPERA, J., *Valdés Leal: la vida de San Ambrosio*, cat. exp., Madrid, 2003.

¹⁷ FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Lucas Valdés (1661-1725)*, Sevilla, 2003.

Venerables Sacerdotes y del Convento de San Pablo, actual parroquia de La Magdalena, ambas de Sevilla, manifestando un gran interés por las historias en escenarios de complejas perspectivas, y el gaditano Clemente de Torres (c. 1662-1730), que prolongan su quehacer hasta bien entrado el siglo XVIII.

En la órbita valdesiana todavía es factible mencionar a Cristóbal de León y, con mayor personalidad, a Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703), pintor y grabador, vinculado a Valdés pero cuyos cuadros también revelan el influjo de Murillo, cuya sensibilidad no le fue ajena. Característicos de su producción son los lienzos, o mejor, las series figurando escenas bíblicas o evangélicas con tipos valdesianos situados ante amplios escenarios arquitectónicos iluminados por espectaculares efectos de luz, de dispar calidad ejecutiva, pero todos ellos muy decorativos, como su *Ester ante el rey Asuero*, de 1690 (Sevilla, Sagrario). Análogo en la temática, pero de menor personalidad y más severo en los fondos arquitectónicos, es Juan José Carpio, activo entre 1671 y 1710, que también cultivó la naturaleza muerta fingida en el *Trampantojo* del Museo de Sevilla. Los seguidores e imitadores de Arteaga fueron numerosos, y de ellos serán no pocas de las pinturas de igual género y temática que, erróneamente, suelen atribuírsele.

Especializado en el género paisajístico, el guipuzcoano Ignacio de Iriarte (1621-1670), a pesar de no ser un estricto discípulo de Murillo, y sí al parecer de Herrera «el Viejo», su buen quehacer y la calidad de sus paisajes, de amplias escenografías rocosas, con pequeños figurantes humanos y rebaños de animales entre densas masas boscosas con ruinas en la lejanía y celajes en el cielo, como su *Paisaje*, de 1665 (Madrid, Prado), acusan la influencia del paisaje a la flamenca cultivado por el maestro, y lo sitúan en su estela, pues no en balde colaboró con él pintando los paisajes de algunas de sus obras. Por lo demás, mostrando cómo en la Sevilla del Seiscientos se cultivaron además de la pintura religiosa otros géneros pictóricos, con cierta excelencia artística y éxito comercial, sobre todo entre la burguesía mercantil hispalense, a la pintura de paisaje también se dedicaron el misterioso Miguel Luna que, en sus paisajes bíblicos de 1674, pintados para el Hospital de la Caridad de Sevilla, se muestra influido por el ámbito estilístico madrileño, o el aún más oscuro pintor de paisajes y marchante de arte flamenco Jan van Mol, de Amberes, documentado entre 1636, año en el que se examina de pintor, y 1692, año de su muerte.

Aún cabe recordar en este capítulo, al «letrado y no pintor», según su propio decir, más inclinado a esconder su vocación, avergonzándose de ejercer oficio tan vil para la mentalidad de entonces, Francisco Antolínez y Sarabia, abogado madrileño establecido en Sevilla, ciudad en la que desplegará su actividad pictórica antes de regresar a Madrid, donde morirá al filo del siglo. Usando sin rubor la estampa como fuente de inspiración, evoca en sus cuadros el arte de Murillo, con un tipo de paisaje que recuerda al de Iriarte, y en ocasiones con fondos arquitectónicos a la manera de Arteaga. Sólo se conoce una obra suya firmada en 1678, la *Adoración de los pastores* (Sevilla, Catedral), testigo solitario de su vergonzante actitud para proteger su encubierta afición, y alrededor de la cual se ha podido reunir un conjunto original, pero desigual, de obras seguras suyas, por lo general historias bíblicas y evangélicas ante fondos arquitectónicos o paisajísticos.

No es posible cerrar el capítulo seiscentista sevillano sin referirse, aunque de pasada, a los pintores de naturalezas muertas, bien de bodegones de flores, como Antonio Hidalgo o Juan de Silva, bien de trampantojos, o bodegones de objetos sujetos o colgados en paredes o expuestos en repisas, como el toledano afincado en Sevilla Marcos Correa, magnífico en la simulación de esa realidad fingida con estampas y dibujos clavados y objetos suspendidos en sus *Trampantojos* (Nueva York, Hispanic Society).

Granada, sede de un núcleo local cada vez más activo y floreciente a partir de que Alonso Cano fijara en ella su residencia en 1652, comenzará a gozar de una cierta autonomía artística respecto de Sevilla, bien que definiendo su personalidad pictórica simplemente por lo



Alonso Cano, *Inmaculada Concepción*. Catedral, Granada.

«canesco». Y es que Granada, en tanto que foco pictórico, tan sólo parece haber florecido desde mediados del Seiscientos no por obra de la actividad de fray Juan Sánchez Cotán, como algunos pretenden, sino por la tardía incorporación creativa del versátil Cano al ámbito artístico granadino, sobre todo desde su genial intervención en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, pintando las siete grandes telas con escenas de la *Vida de la Virgen*, grandilocuentes y enfáticas. Contribuyó a ello la actividad de una generación de pintores de cierto talento y calidad, algunos cercanos a él y colaboradores suyos quizá en la Catedral, en cuyas trayectorias se detectan dos circunstancias, que se repiten en casi todas sus biografías: la estancia de aprendizaje más o menos dilatada en Sevilla y el viaje de estudios a Madrid, todo ello alternado con el contacto directo y estimulante con Cano y sus obras, que fueron imitadas y copiadas por ellos hasta la saciedad, o de las que entresacaron tipos y escogieron composiciones, a falta de vena poética suficiente y personalizada como para renovar o matizar el lenguaje pictórico de Cano.¹⁸

La formación del granadino Pedro de Moya († 1674) parece iniciarse con su aprendizaje en el taller sevillano de Juan del Castillo, donde sería compañero de Murillo, para luego continuar errante por Flandes e Inglaterra, experimentando el influjo en especial de Van Dyck, maestro por el que, según Palomino, sintió una sincera admiración, hasta el punto de residir en Londres cerca de él durante sus últimos meses de vida. Estos hechos, que moldearían su estilo pictórico, y que aún siguen siendo enigmáticos, le han erigido ante la historiografía y la crítica artística en el introductor del gusto flamenco en la pintura andaluza, en particular desde su regreso a Granada en 1646. A pesar de Palomino y de tan prometedora formación, «la buena manera avandicada» no se conforma con las raras obras suyas firmadas y conservadas, así la *Visión de Santa María Magdalena de Pazzi* (Granada, Museo) o la *Aparición de la Virgen a San Julián* (Granada, Catedral), pues deben rechazarse las atribuciones hechas en base a una vaga y simple semejanza con la obra de Van Dyck. Sus obras seguras confirman más bien unas claras reminiscencias tipológicas y cromáticas del arte de Cano y no pocos ecos estilísticos de la manera de Murillo. Si fuera suyo el *Autorretrato de pintor ante su caballete* (Burdeos, Museo), que de antiguo se le atribuye sin certeza, estaríamos ante la prueba positiva de su maestría como retratista y de su aprecio e innegable cercanía al arte flamenco. Pero, por el momento, tal extremo es sólo humo.

Más directamente vinculado con Cano, el también granadino Pedro Atanasio Bocanegra (c. 1638-1689), cercano al maestro incluso en temperamento personal y comportamiento social por su orgullo y vanidosa altivez, en 1686, tras su obligado paso por Sevilla, se desplazó a Madrid, logrando el nombramiento de pintor real «*ad honorem*», y entrando de inmediato en discusión y conflicto con varios pintores madrileños, que terminarían corriéndole. En su producción, con un estilo elegante y de frágil delicadeza, casi dieciochesca, y una factura



Pedro Antonio Bocanegra, *Virgen con el Niño*. Cartuja, Granada.

un tanto suelta, además de un refinado sentido del color, pero flojo de dibujo, mantuvo vivo en Granada el influjo del estilo de Cano, cuya obra imitará y copiará sin rubor, vulgarizando su arte, sobre todo en las

¹⁸ PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Centenario de Alonso Cano en Granada* (2 vols.), el v. I: *Estudios*, conteniendo las ponencias de los «Coloquios sobre Alonso Cano y el barroco español», y el v. II: OROZCO DÍAZ, E. (dir.), *Alonso Cano y su escuela*, cat. exp., Granada, 1970; CALVO CASTELLÓN, A., «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones

iconográficas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, pp. 45-76; VV.AA., *Actas del Simposio Internacional Alonso Cano y el Arte de su Época*, Granada, 2002; y CALVO CASTELLÓN, A. y GALLEGU ARANDA, S. (coord.), «Aproximación bibliográfica a Alonso Cano y su escuela», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, pp. 377-400.

versiones canescas de la *Virgen y el Niño* (Granada, Cartuja). Cuando opera con composiciones complejas, su débito a través del grabado es con el arte flamenco, en especial con Van Dyck, pero también con el arte veneciano de mediados del siglo XVI, destacando su *Adoración de la Eucaristía* (Madrid, Las Góngoras) y su *Alegoría de la Justicia* (Madrid, Real Academia de San Fernando).

Uno de los últimos artistas activos en Granada, y sin duda el de mayor entidad, fue Juan de Sevilla (1643-1695), cuya obra aun ciñéndose a las pautas y modelos de Cano, se resiente del influjo de Flandes, en particular del arte de Rubens, iniciado en ese apego por su discipulado y amistad con Pedro de Moya, el uso de los repertorios de estampas y la posesión de unos bocetos del pintor de Amberes, pero también de la influencia de Murillo, cuyas obras debió conocer durante su estancia en Sevilla. Entre 1674-1675 trabajó con Bocanegra, al que supera por una factura más compacta y la calidad de su sólido dibujo, por su fineza cromática y su personal e ingeniosa capacidad compositiva, características evidentes en los desfondados y trampantojos ejecutados en comandita para la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. Su barroquismo decorativo, tan enraizado con Sevilla, sobre todo en el uso de los esquemas compositivos, alcanza su grado más elevado en obras monumentales, como en su enfático *Triunfo de la Eucaristía con San Agustín y Santo Tomás de Villanueva*, pintado en 1684-1685 para las agustinas de Granada, o incluso en telas de formato más reducido, narrativas en la articulación temático-compositiva de sus escenas y más cercanas a la pintura de género por su gusto por el detalle, así la *Historia del rico Epulón y el pobre Lázaro* (Madrid, Prado). Hábil en las escenografías, acertado en las luces y seguro en el tratamiento de las figuras en escorzo, no anduvo lejos de lo ejecutado por los artistas sevillanos antes que él ni de lo que los madrileños coetáneos suyos hacían por entonces, ni tampoco fue ajeno a la expresividad de Valdés Leal, como prueba su *Presentación de la Virgen en el Templo* (Madrid, Prado), durante tanto tiempo erróneamente atribuida al pincel del maestro sevillano.

Trabajando en Málaga, pero vinculado al foco granadino, descuella Juan Niño de Guevara (1632-1698), madrileño de nacimiento, trasladado de niño con su familia a la ciudad andaluza en el séquito del obispo fray Antonio Enríquez de Porres, su tío. Allí entró de aprendiz en el taller de Manrique, figurando en su testamento como testigo con apenas 15 años. Con todo, nulo fue el poso de Manrique, y sí por el contrario grande fue el de Cano. En 1653, entró en contacto con el maestro en Granada, o quizá lo pudo tener antes en Madrid, al decir de Palomino, a donde habría ido para mejorar su formación y depurar su arte. En su escasa obra autógrafa, copiará y repetirá fielmente los esquemas compositivos, las maneras y los tipos de Cano (*Inmaculada* (Granada, Sacromonte), ahondando más en una cierta dureza monumental que en la bella y delicada gracia del maestro, como muestra su

potente *Virgen de las Ánimas* (Málaga, Iglesia de Santiago), lienzo en el que resuena la manera de la *Virgen del Rosario* de Cano en la catedral malagueña.

Además de estos artistas, aún es posible enumerar como «canescos» a una serie de pintores menores, más o menos cabales en el ejercicio de su oficio, siempre alimentados en las fuentes formales y estilísticas del ideal de Cano, pero cada vez más mediocres, faltos del sentido de la belleza del maestro y privados de su fina elegancia, usando en sus obras una paleta apagada y cada vez más sucia. Entre ellos, cabría destacar a la familia de los Cieza, con el ya citado Miguel Jerónimo, el padre, a la cabeza, más por su magisterio que por la calidad de sus obras, y sus tres hijos, Juan (1641-1729), metido a clérigo, José (1656-1692), sin duda el mejor, pintor real «*ad honorem*», y, a su sombra, Vicente († 1701), de cuyas producciones sólo sobresalen los paisajes y composiciones escenográficas de José, verdaderos estudios de perspectiva, llenos de pequeños figurantes a la moda italo-flamenca, destacando sus trabajos para el teatro del Palacio del Buen Retiro madrileño.¹⁹ Aislados en su medianía, apenas resuenan nombres como los de Juan de Salcedo y Miguel Pérez de Aibar, algunos dependientes o conectados con Juan de Sevilla y su taller, que pintan duplicando o falseando a Cano, como Jerónimo de Rueda y Navarrete († 1750), Felipe Gómez de Valencia (1637-1679), y su hijo Francisco, Manuel Ruiz Caro de Torres (1651-1710), Francisco Lendínez, Melchor de Guevara y Juan de Bustamante.

A pesar de tanto imitador y copista de Cano, en Granada a fines del siglo XVII se pintaba. Entre tanto en Córdoba la pintura languidecía en manos de un retardatario y engreído Acisclo Leal Gaete, con una obra mediocre entre zurbaranesca y murillesca, pero queriendo imitar a Antonio del Castillo, o en los madrileños pinceles de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680), cuya corta producción cordobesa poco tiene que ver con lo andaluz.

La crisis política, económica y social del Seiscientos, se agudizará en Sevilla durante el siglo XVIII. Perdido el monopolio de la flota de Indias en favor de Cádiz y diluida su condición de metrópolis regional ante el crecimiento de otras ciudades de su entorno, la vida artística no se hundirá del todo, permaneciendo activa. Pero, eso sí, durante el Setecientos, roída su pintura por lo murillesco, se hundirá poco a poco frente a la escuela pictórica de Madrid, ante la que acabará doblegándose. Y es que a la tradición y al arte de Murillo, incorporando matices de delicadeza y fragilidad que anuncian el Rococó, siguieron aferrados la casi totalidad de los pintores sevillanos de principios de siglo, y muy pocos con calidad. Así, Andrés Pérez (c. 1660-1727) o Cristóbal López (1671-1730), maestro de Bernardo Lorente Germán (1680-1759),²⁰ el mejor imitador dieciochesco del estilo de Murillo, creador del tema iconográfico de la *Divina Pastora*,

¹⁹ CASTAÑEDA BECERRA, A. M., *Los Cieza. Una familia de pintores del barroco granadino. I: Miguel Jerónimo*, Almería, 1992, y *II: Juan, José y Vicente*, Granada, 2001.

²⁰ QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, 2006.

Juan de Sevilla, *Exaltación de la Eucaristía*. Iglesia de la Magdalena, Granada.



de gran éxito devocional y popular, que además de retratista feliz fue autor de originales trampantojos, género de naturalezas muertas a medio camino entre el bodegón y el engaño visual, al parecer de enorme éxito en Cádiz, puerto heredero del de Sevilla, donde lo cultivó con maestría Francisco Gallardo, documentado en 1764, y Pedro de Acosta, activo entre 1741 y 1755. En fin, el onubense Alonso Miguel de Tovar (1678-1752),²¹ pintor del Rey durante la estancia de la Corte en Sevilla (1729-1733), pasando luego a Madrid, notable como retratista, también se expresará en línea con lo murillesco, copiando con calidad al maestro. Y también murillesco, muy adocenado, fue Juan Ruiz Soriano (1701-1783).²²

La corriente, iniciada por Lucas de Valdés y Clemente de Torres, más expedita y económica que la de las yaserías talladas y doradas, a la que terminaría por sustituir, surgida en las últimas décadas de la centuria anterior, de decorar los interiores de iglesias y palacios tapizando sus muros, claustros y escaleras con pinturas murales, figurando composiciones alegóricas, bíblicas o históricas, pero también escenas de género y de actualidad, enmarcadas por guirnalda de flores, festones de frutas y parejas de angelotes, abrirá las puertas a la actuación de los muralistas dieciochescos. Lugar destacado ocupará Domingo Martínez (1688-1749),²³ pintor decorador de la catedral y refinado cronista de las fiestas y máscaras públicas sevillanas, como de los eventos singulares organizados con ocasión de la inauguración de la Real Fábrica de Tabacos. Su discípulo y yerno Juan de Espinal (1714-1783), que heredó su taller, continuará entrado el Setecientos la tradición decorativa mural de los grandes ciclos narrativos, obrando la decoración del Monasterio de Buenavista, y aportando una nota novedosa, anecdótica y hasta humorística, unida al desenfado de su técnica, en los cuadros de la *Vida de San Jerónimo* (Sevilla, Museo).

El gusto delicado de Cano lo retardará en Granada en las décadas iniciales del siglo XVIII, en una atmósfera del todo dieciochesca, el versátil José Risueño (1665-1732), mejor escultor que pintor, cuya formación debió tomarla de Juan de Sevilla, mostrando en su obra juvenil cierta voluntad por liberarse de las tópicas ataduras formales de Cano, pero sin conseguirlo, por medio del empleo de láminas flamencas que reproducen composiciones de Rubens, como sus *Triunfos eucarísticos*, o de Van Dyck, como su *Coronación de Santa Rosalía* (Granada, Catedral). Entre tanta mediocridad como la que dominaba el ámbito pictórico granadino en los inicios del siglo XVIII, su apego por la belleza bonita, de rostros redondos, y su gusto por los plegados menudos y abundantes, individuán por la vía de lo frágil y gracioso su producción, a pesar de su recurrente inspiración en el arte de Cano, patente en su *Coronación de la Virgen* (Granada, Sacromonte). Tampoco se libró de la tradición canesca Domingo Echevarría, «Chavarito» (1676-1751), muy vinculado a Risueño, con el que se confunde, y ello a pesar de su paso por Roma y sus estudios con Benedetto Lutti. En la misma línea, y sin destacar, Jacinto de Molina y

Mendoza y Benito Rodríguez Blanes, y otros muchos sin interés alguno. En fin, sólo cabría mencionar la actividad en Granada de los decoradores murales, mas por su mediocridad, mejor sería olvidarlos, aunque citaremos a Juan de Medina, activo entre 1723-1735, por los ecos de Cano aún perceptibles en sus obras, y al aragonés Tomás Ferrer, residente en Granada desde 1730.

Por su parte, Córdoba, a pesar de su rezagado y modesto barroquismo durante el último Seiscientos, parece querer renovarse durante las primeras décadas del Setecientos con la labor de aficionados como el canónigo Antonio Fernández de Castro (1659-1739) o el violinista italiano Juan Pompeyo, y la más profesional del jienense José Ignacio Cobo y Guzmán (1666-1740), que mantiene con cierto talento la tradición seiscentista en el ciclo de la *Vida de San Pedro Nolasco* pintado para La Merced.

Ante el desarrollo diacrónico del panorama pictórico barroco de Andalucía, expuesto lo más sucintamente posible, mas con la necesaria precisión exigida por el supuesto historiográfico-crítico que tratamos de aclarar, bien evidente queda que, de uno u otro modo, Sevilla está en la cercanía, o en una lejanía más o menos inmediata, de casi todos los centros pictóricos andaluces, así como en la base formativa, directa o indirectamente, de la inmensa mayoría de los grandes artistas andaluces, al menos de aquellos pintores merecedores de tan considerada denominación. Por lo demás, es evidente que si existieron los grandes maestros citados, merecedores de aprecio, es porque sin duda pudieron alzarse distinguidos sobre una masa de pintores de diferente talento y condición.

Debemos preguntarnos, pues, si cabe hablar de alguna escuela más aparte de la sevillana. O, también, si podemos aceptar sin más la denominación de escuela para referirnos a esos otros centros regionales, núcleos comarcales o focos locales, según los casos, con sedes pictóricas más o menos activas a lo largo del periodo barroco, a veces transitorias y fugaces en el tiempo, como lo fueron Córdoba o Granada, Antequera, Jaén o Málaga, o si a esas entidades o agrupaciones periféricas debemos asignarles otro término con un valor semántico matizadamente diferente.

Entre los historiadores del arte, pero más aún en el mundo de los expertos y conocedores, se usa el vocablo *escuela* cada vez que se necesita hacer referencia a una unidad de estilo o a una continuidad estilística que, sin embargo, no es posible declararlas de una misma mano ejecutora o referirlas a una misma mente creadora, y que por lo demás adquiere significados concretos y diversos según el complemento determinativo y de especificación o el adjetivo calificativo que acompañan al término. Pueden surgir así locuciones, muy usadas entre los conocedores y los expertizadores, como «pintura de la escuela de fulano», si la impronta que prevalece en un cuadro, aun siendo

²¹ QUILES GARCÍA, F., *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Sevilla, 2005; y *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, cat. exp. Sevilla, 2006.

²² ARANDA BERNAL, A. M. y QUILES GARCÍA, F., «La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del XVIII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*,

nº 87, 2002, pp. 7-14.

²³ ARANDA BERNAL, A. M. y QUILES GARCÍA, F., «Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla», *Goya*, nº 271-272, 1999, pp. 241-246.

próxima a la de tal o cual maestro, no es claramente la de su arte, o como «pintura de la escuela mengana», si el carácter genérico propio de la tradición artística de una entidad geo-cultural, se evidencia en ella.

Antes de seguir adelante, conviene, pues, definir qué se entiende por *escuela*, y para ello nada más útil que aclarar con brevedad la historia del concepto, que evidentemente en principio estará referida a su desarrollo en Italia, aunque es preciso prestar atención sincrónica al uso que también se le ha otorgado en España. Dejando a un lado quién fue el primer tratadista artístico o escritor de cosas de arte en usar el término, lo cierto es que durante los siglos XIV y XV se comenzó a identificar con el término *escuela* el lugar mismo en el que físicamente se hallaba la tienda-taller de un maestro más o menos famoso, es decir, la casa en la que se encontraban el lugar de estudio y enseñanza, el obrador de trabajo y el puesto de venta pública de ese artista ilustre que prestigiaba un lugar, un territorio o una ciudad. Más adelante, a partir del siglo XVI, además de designar el lugar en donde se aprendía el diseño y la pintura por medio del estudio teórico y el ejercicio práctico, y se vendía la obra resultante, también se hacía referencia al ámbito espacial en donde se propiciaba una relación discipular y una descendencia estilística del maestro. Más avanzado el siglo XVII, se comenzará a distinguir y clasificar usando el término *escuela* según la exigencia dada por el desarrollo histórico de la forma y la estructura del estilo, o estilos, surgiendo de este modo la ordenación de las tendencias regionales fundamentales de la pintura italiana. En tales escuelas los aprendices y oficiales, convertidos en discípulos del maestro o en seguidores suyos, aprendían un lenguaje, reelaboraban una sintaxis e interpretaban su código formal y su estilo artístico, en tanto que patrimonio disponible en principio sólo para ellos, y que más tarde acabaría por difundirse más allá de los límites del propio taller, trocándose en una compleja y recíproca trama de influjos, mensajes, maneras, etc., reconocibles a nivel urbano, regional o nacional. Pero también su uso crítico venía referido al modelo de estilo reflejado, directa o indirectamente, en la manera de hacer arte de los discípulos y seguidores.

Este desarrollo que se dio en Italia, con el fin de demoler el primado artístico de Florencia sobre las restantes ciudades italianas, a partir de la declaración de preeminencia propiciada y establecida por Vasari,²⁴ no se conocería en España por entonces. La proliferación de escuelas muy pronto se convirtió en Italia en un modo de codificación y sistematización de las obras y los autores, sobre todo si la labor crítica se fundamentaba en la peritación y la atribución. Surgieron, de este modo, y a lo largo de los siglos XVII y XVIII, múltiples intentos de clasificación cada vez más amplios y diversificados favorecidos por la acción de conocedores, expertos y tasadores. Precisamente, Giovanni

²⁴ VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori* (Florencia, 1568), ed. de DELLA PERGOLA, P., GRASSI, L. y PREVITALI, G., Milán, 1962-1966, 9 vols.

²⁵ AGUCCHI, G. B., *Trattato della pittura* (1607-1615), ed. de MAHON, D., *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947, pp. 240-258.

²⁶ MANCINI, G., *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621), ed. de MARUCCHI, A. y SALERNO, L., Roma, 1956-1957, 2 vols.

Battista Agucchi, a principios del Seiscientos, empleará el término como sinónimo de manera, clase o especie de pintura, distinguiendo de este modo seis escuelas en Italia: la romana; la veneciana; la lombarda, que incluye el foco emiliano; la sienesa; la toscana y, en fin, la florentina.²⁵ Casi coetáneo, Giulio Mancini hablará de cuatro órdenes, clases o escuelas de pintura existentes y operativas tan sólo en Roma a principios del Seiscientos: la de Caravaggio; la de los Carracci; la del caballero d'Arpino y la por él llamada heterogénea, o sea, la de aquellos pintores que obran de un modo particular.²⁶ A esta incertidumbre inicial pronto se impuso entre los tratadistas y críticos el uso del término para sugerir una tradición pictórica definida, en especial si se practicaba en un centro preciso, y a cuya cabeza se podía reconocer al menos a un maestro, si es que no se reconocía la superioridad de varios. En este sentido, el modelo clásico por todos evocado, casi sin fisuras, será la escuela boloñesa tras la afortunada reforma clasicista de los Carracci,

A mediados de la centuria, con el italianizado André Félibien se llegaría a la identificación sistemática del vocablo con un valor semántico cada vez más próximo al concepto geográfico y cultural de núcleo urbano o centro regional, o nacional, más o menos extenso territorialmente, y unido al sentido de estilo artístico. De esta forma, a las consabidas escuelas italianas de Roma, Venecia, Parma o Bolonia, Félibien añadirá las escuelas alemana y flamenca.²⁷

En contraste, los tratadistas españoles coetáneos Vicente Carducho, Francisco Pacheco o Jusepe Martínez, desconocen en la práctica el uso de este vocablo, que podríamos decir que casi ignoran. Por entonces, tan sólo en el ámbito de los inventarios y tasaciones se constata el uso del término *escuela* con las significaciones usadas por expertos y conocedores ya aludidas, así por ejemplo: «de la escuela de Rubens» o «de la escuela flamenca», refiriéndose en uno y otro caso a una pintura. Habrá que esperar hasta Antonio Palomino, a principios del siglo XVIII, para que su empleo sea si bien no sistemático, sí al menos abundante, y con un doble significado. Por un lado, *escuela* en tanto que cartilla académica con dibujos anatómicos de las distintas partes y el todo del cuerpo humano, elaboradas para la enseñanza y aprendizaje de principiantes, así las de Jacopo Palma, Guerccino y Villamena, o para perfeccionarse los más aventajados, como las de Stefano della Bella y Jusepe de Ribera;²⁸ y por otro, *escuela* con carga semántica polivalente e indistinta, con valor de discipulado o casta de pintores, de casa o taller donde se enseña la buena doctrina, de disciplina impuesta y de manera seguida por un pintor, destacando entre las italianas a la boloñesa de Anibal Carachel (sic) y entre las españolas a la madrileña de Pedro de las Cuevas, sin olvidarse por supuesto de la de Pacheco, «cárcel dorada del arte, academia y escuela de los mayores ingenios de Sevilla».²⁹

²⁷ FÉLIBIEN, A., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes, avec la vie des Architectes* (1666-1688), 6 vols.; reimpr. Farnborough, 1967.

²⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco y Laureado* (Madrid, 1715-1724), 2 vols., ed. Aguilar, Madrid, 1947, pp. 449-450.

²⁹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A., *Museo Pictórico...*, pp. 649, 850 y 892. y ss.

A finales del Setecientos, el académico Diego Antonio Rejón de Silva aplicará el término *escuela* para definir a «aquél establecimiento de máximas relativas a las Artes deducidas de un Profesor, o de todos los de una Nación, y seguidas por los demás», poniendo como ejemplo «la celeberrima Escuela de los Carachels» (sic).³⁰ Simultáneamente, otro ilustrado, Francisco Martínez asegurará que el vocablo tiene dos acepciones, una geográfica, usada «alguna vez para significar la clase o la serie de Pintores que se hicieron célebres en un país», y cita como caracterizadas y muy conocidas entre las italianas a las escuelas florentina, la romana, la lombarda y la veneciana, y entre las europeas, a la alemana y la flamenca; el segundo sentido es el empleado para «señalar los discípulos de un gran Pintor», y así se dice de las escuelas de Rafael o de Tiziano.³¹ En cualquier caso, ninguno de los dos eruditos cae en la cuenta de los posibles casos españoles para usarlos como ejemplos.

Un siglo después de Félibien, los enciclopedistas Watelet y Lévésque agregarán al bloque tradicional de las escuelas geo-culturales la francesa y la holandesa, y hasta añadirán la escuela inglesa, por entonces todavía en ciernes.³² Por aquel tiempo, se sumará asimismo la española al catálogo de escuelas europeas, y más tarde, tomando de nuevo a Italia por modelo a seguir, en la clasificación por naciones se comenzarán a distinguir las escuelas por regiones geográficas y por centros urbanos.

Entre finales del Setecientos e inicios del Ochocientos, el abate Luigi A. Lanzi propugnará el uso crítico del vocablo escuela para dar un tratamiento historiográfico, metodológico y crítico, al estudio de la pintura, basándose para ello en la aplicación del principio de carácter general, en la distinción de épocas dentro de cada escuela, al menos tres periodos, en el cambio de gusto que gradualmente se produce con el paso del tiempo, en la atención prestada por los maestros a sus discípulos y en la propagación de la escuela, con referencia a lo que cada uno ha aportado, cambiado o añadido a la manera primitiva inicial de la que se arranca o a la propia del maestro y cabeza del grupo con la que se forma.³³ A una división general de Italia en «inferior», o centro-meridional, y «superior», o septentrional, Lanzi distinguió hasta trece escuelas: la florentina; la sienesa; la romana; la napolitana; la veneciana; la mantuana; la modenesa; la parmesana; la cremonesa; la milanesa; la boloñesa; la ferraresa y la genovesa; a la que agrega la piamontesa con todas las manifestaciones pictóricas adyacentes. Elaborará así una historia de las escuelas de pintura, y no de los pintores, superando el elemento individual a favor del

componente colectivo, renunciando definitivamente al esquema biográfico en beneficio de un plan supra-personal, y aplicando su método sintético –una mezcla del análisis estilístico y empírico específico de los expertos y conocedores, e incluso de los mismos artistas, con la investigación sistemática de la cronología comparada y del examen de las fuentes eruditas y filológicas–, lo que no le impidió considerar y atender escrupulosamente la obra pictórica tanto de los artistas mayores como de los menores. Se superaba en eficacia y comodidad el método de los abecedarios, de los anales y de las vidas.

Coetáneo a Lanzi, el español Ceán Bermúdez explicará en el *Prólogo* a su erudita obra del *Diccionario* el orden con el que la había distribuido, planteando tres posibilidades: el orden cronológico, elegido por Palomino, pero rechazado por ambiguo y embarazoso; el geográfico, excluido por dificultoso y molesto; y el doctrinal o de escuelas, que «parecía conveniente y perspicuo, siendo aquel en que las noticias no pueden estar tan bien averiguadas, ni ser tan exactamente discernidas», pero que según Ceán no pudo aplicarse, sin explicar el por qué. Al final, eligió aplicar el socorrido orden alfabético, y elaborar unas tablas onomásticas, cronológicas y geográficas, más otras de lo que él denomina «árboles genealógicos de doctrina artística», salvando de este modo las ignotas dificultades que se le presentaron.³⁴ Con todo, al redactar en la *Introducción*, en verdad una pequeña historia de la escultura y la pintura española, afirmará con rotundidad que «Juan Sánchez de Castro florecía en Sevilla el de 1454; era rico y muy acreditado, y formó escuela, que se propagó hasta el presente sin interrupción». ³⁵ Y más adelante, ahondando críticamente en el mismo hecho histórico, ante la decadencia que para él supuso el Barroco del siglo XVII, aseverará que «con todo sostuvieron la pintura algunos profesores de mérito, que le habían adquirido, ya con el genio, ya con el estudio y ya con uno y otro. Tales fueron en Andalucía el licenciado Juan de las Roelas, que imitó la escuela veneciana; Francisco de Herrera el viejo, que manejaba los pinceles con grande atrevimiento; Francisco Zurbarán, que siguió el gusto de Carbagio (sic); D. Diego Velázquez, de quien hablaré adelante; Pedro de Moya, imitador de su maestro Wan-Dick; Antonio del Castillo; y el gracioso Murillo, quien por haber copiado los lienzos de Wan-Dick, del Spagnoletto y de Velázquez, formó con su gran genio un nuevo y encantador estilo, el más conforme a la naturaleza»,³⁶ y en el artículo dedicado a Murillo, en aparente contradicción, pero refiriéndose a la corriente murillesca, asegurará que «también fue el fundador del estilo sevillano, que se conserva todavía, aunque muy desfigurado».³⁷

³⁰ REJÓN DE SILVA, D. A., *Diccionario de las Nobles Artes para Instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, Segovia, 1788-1798.

³¹ MARTÍNEZ, F., *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, o Diccionario Manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado*, Madrid, 1788, p. 152.

³² WATELET, C. H. y LÉVESQUE, P.C., *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, París, 1792, 5 vols.

³³ LANZI, L. A., *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin*

presso al fine del XVIII secolo, Florencia, 1792 (1ª ed.), Bassano, 1795-1796 (2ª ed.), y 1809 (3ª ed.), ed. de CAPUCCI, M., Florencia, 1968-1974, 3 vols.

³⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, 6 vols. ed. facsímil, Madrid, 1965, t. I, pp. XXX-XXXI.

³⁵ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, t. I, p. XL.

³⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, t. I, p. LVI.

³⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, t. II, p. 56.

Así, pues, al filo de los siglos, en 1800, Ceán Bermúdez fijará el primitivo arranque de la escuela sevillana en Juan Sánchez de Castro, un pintor gótico a quien declara patriarca de la escuela, constatando con ello en 350 años la dilatada antigüedad de la escuela, y marcando que uno de los caracteres definidores de la personalidad de la escuela es que más allá de sólo el lugar de trabajo, existieron unos discípulos numerosos y de diverso origen (engloba entre los maestros de la escuela al granadino Pedro de Moya y al cordobés Antonio del Castillo), todos formados bajo el vigilante celo de los maestros. Sólo un lunar crítico, y es que dada su admiración por Murillo, confunda el hecho de que sea el creador de una tendencia estilística muy definida y duradera dentro de la escuela, con los signos distintivos y los caracteres dominantes de la personalidad estilística de la escuela, y lo declare sin más fundador del estilo propio de la escuela sevillana.

Años después, en 1806, aparecerá un impreso que nos aclarará estos extremos, titulado *Carta... a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, obra en la que en una fecha tan temprana se usa en su título el término de escuela para referirse a la pintura sevillana, y en la que por primera vez se estudian los caracteres que definen su perfil estilístico y su personalidad formal en lo concerniente al dibujo, el colorido, la invención y la composición, insistiendo de nuevo en torno al patriarca fundador, la vasta antigüedad de la institución, su abundante, diverso y continuado discipulado que, además, conforma una herencia en su dilatado arco temporal de existencia, y a la que Murillo, según Ceán, elevó a su máxima perfección.³⁸

Desde finales del Setecientos, el concepto de escuela pasará sin cambios ni innovaciones de interés y peso por los siglos XIX y XX, llegando hasta hoy con una consumada flexibilidad conceptual y espacio-temporal, que se adapta arbitrariamente a los gustos de cada momento o caso y a los varios intereses de cada estudio y estudioso. Y así es como se difunde su empleo en las investigaciones atributivas por parte de los conocedores y expertos para aclarar producciones, identificar obras y asignar autores, mientras que por parte del historiador del arte, además de esas labores críticas que no se desdeñan, pero se superan, lo es para situar artistas, analizar obras y examinar corrientes dentro de un marco crítico, sistemático y clasificatorio, y hasta para definir movimientos artísticos de vanguardia o grupos desiguales de artistas coetáneos. Por lo demás, mientras los historiadores del arte lo siguen usando en un sentido más objetivamente descriptivo para indicar cualquier relación entre ideas y pinturas, obras y artistas, maestros y discípulos, pero asumiendo las connotaciones de una supuesta realidad expresiva supra-personal, los críticos de arte lo emplean negativamente, incluso con intención irónica.

³⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Carta de D... a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo: cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla*, Cádiz, 1806, reimpr. Sevilla, 1968.

Pero, más allá de los diversos usos más o menos amplios o restringidos dados al empleo del vocablo *escuela*, esto no autoriza a que su utilización venga marcada por la arbitrariedad crítica y sólo fundamentada por ancestrales aspiraciones localistas y viejos piques regionales. Es por ello que únicamente a la pintura barroca sevillana se le puede calificar de escuela por su definido carácter, con cuatro etapas de desarrollo histórico durante el Barroco claramente fijadas y reconocibles: una primera, de transición al primer Naturalismo, cronológicamente ubicada en el primer tercio del siglo XVII, sin solución de continuidad creativa y operativa con respecto a la primitiva pintura gótico-renacentista, durante la cual se superó el tardo Manierismo normativo y formalmente redundante tanto romano como, en especial, flamenco, por la llamada «generación de 1560», preocupada por los efectos de luz contrastada, sin por ello llegar al rigor tenebrista de lo caravaggiesco, con una marcada inclinación por la dorada y brillante luz y el vivo y rico colorido veneciano. Una segunda etapa, de pleno barroquismo, la del triunfo del naturalismo, vigente en el segundo tercio del Seiscientos, durante la cual se dio plenitud retórica a la imagen realista directa, otorgándose al tratamiento naturalista del objeto un valor simbólico y conceptual y ahondando en los presupuestos de línea y color ya marcados en la etapa anterior, al tiempo que la plenitud creadora de los distintos maestros fructifica con la irrupción de algunas corrientes en su propio seno, siendo muy significativa en esta fase la zurbaranesca, vasta en número de secuaces y en cantidad de obra producida. Otra tercera etapa, efectiva durante el tercer tercio del siglo, en la que gracias a la madurez formal que por entonces se alcanzó del estilo y el gusto sevillano, se difunden el código formal y la sintaxis pictórica de las nuevas corrientes internas de la escuela, la murillesca en Sevilla y su entorno de influencia, y la canesca en Granada y tierras de alrededor. En fin, una cuarta etapa, de decadencia barroca y disolución formal, desarrollada en las primeras décadas del siglo XVIII, en la que sobrevive el estilo barroco cada vez más estereotipado y deteriorado, exaltándose más lo pintoresco y teatral, por lo que paulatinamente se cae en una producción por momentos mediocre y desigual, sin duda que todo ello provocado por la falta de grandes maestros, por lo que la pintura languidece aplastada por el peso de lo murillesco.

Entre finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, vieron la luz dos monografías de diferente perfil crítico y alcance historiográfico, la primera redactada por Narciso Sentenach y la segunda escrita por August L. Mayer, pioneras ambas en el estudio monográfico de la escuela pictórica sevillana,³⁹ sancionándose casi una centuria después lo que Ceán Bermúdez ya había planteado y defendido. Desde entonces, la historiografía ha puesto de manifiesto de una forma

³⁹ Pioneros en el estudio de la escuela pictórica sevillana fueron SENTENACH, N., *La Pintura en Sevilla. Estudio sobre la Escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días*, Madrid, 1885; y MAYER, A. L., *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911.

reiterada en estudios generales, monografías de artistas y artículos y estudios parciales la elevada talla artística de los pintores sevillanos en general y la formidable calidad formal de sus obras, no resistiendo los otros centros y focos andaluces comparación alguna posible.

Ante todo esto, no cabe hablar más que de una escuela pictórica, la sevillana. Ciertamente es que, además de Sevilla, otros centros artísticos y focos pictóricos andaluces surgieron activos a lo largo de la edad barroca, periféricos sin duda del sevillano, y subordinados a él en diferente medida. Al margen de Huelva y Cádiz, osmóticamente sevillanos, tal sucedió en la más alejada Granada, con un poderoso ascendiente sobre una sede menor como Málaga. Incluso en Córdoba, cuya proximidad a Sevilla no le impedirá que eclosionase un fuerte

grupo pictórico autóctono, aglutinador alrededor suyo de otros núcleos creadores menos influyentes, como Jaén, con Úbeda en la lejanía, o como Antequera, compartiendo lazos de dependencia y relación unas veces con Sevilla, y otras hasta con Granada, y la aún más cercana Lucena, como sedes agregadas a la capital cordobesa. Con todo, Sevilla dio la luz y el rompimiento de gloria, mientras que los resplandores se los repartieron con muy distinta intensidad y tono las restantes ciudades, focos comarcales y núcleos locales.

De ahí el título de mi ponencia, que quizá debía de haber sido de esta guisa: «La pintura barroca andaluza, entre la singularidad estilística de la escuela de Sevilla y la diversidad formal de los núcleos y focos periféricos».



Juan de Sevilla, *San Pantaleón ante el Procónsul cura a un enfermo* (detalle de firma). Museo de Bellas Artes, Granada.



GREMIO Y CULTURA ARTÍSTICA EN LA PINTURA BARROCA SEVILLANA

Luis R. Méndez Rodríguez
Universidad de Sevilla

Uno de los aspectos más desconocidos de la actividad artística en la Sevilla barroca fue el empleo de esclavos en los talleres de pintores. Durante el Seiscientos, la capital hispalense fue uno de los focos artísticos más activos de la península, sobre todo debido al mercado americano, deparando una realidad profesional compleja y heterogénea. El empleo de esta mano de obra no contaba con la aprobación del gremio que se resistió a ello, mediante normas que impedían a cualquier hombre no libre aprender un oficio, aunque la práctica cotidiana demostró lo contrario. La principal razón para que un artista adquiriese un cautivo fue la rentabilidad que éste esperaba obtener de su trabajo. Por sus altos precios, su uso no estuvo nunca muy extendido, aunque algunos maestros sí que los emplearon como mano de obra y fuerza productiva, tal y como hicieron, por otra parte, la amplia nómina de artesanos. El cambio que supuso el ingente mercado americano y su fuerte demanda de obras de arte modificó las estructuras económicas y sociales de la pintura hispalense. Y es probable que facilitase asimismo la incorporación de un esclavo a la mecánica de producción en un taller artístico.

Sobre otros condicionantes primaba el coste comercial de la obra de arte, considerada como una mercadería más entre las muchas que eran enviadas en la flota de Indias hacia América. Así lo pone de manifiesto el ingente número de series de santos, de emperadores romanos, de sibilas y de reyes, que junto con las tallas de devociones o los Niños Jesús fundidos en plomo, salían de los talleres hispalenses para satisfacer el abundante mercado americano.

En el complejo mundo del taller, entendido como una empresa, trabajaban varios operarios, entre aprendices y oficiales, a sueldo de un patrón, que era el maestro pintor, que arrendaba nuevas casas a medida que se hacía cargo de un mayor volumen de negocios, como ocurrió con ciertos talleres especialmente activos en el siglo XVII, como los de Alonso Cano y Francisco Zurbarán.¹ Éste último contaba con oficiales especializados en una sección determinada del proceso creativo, llegando incluso uno a especializarse en pintar los pies, mientras que otro realizaba los paisajes y otro concluía los ropajes.

La segmentación de la producción artística facilitó la entrada de esclavos que llegan a ocupar un puesto en la transformación de las distintas materias en obras de arte. El esclavo comparte el mismo espacio del taller con aprendices, ayudantes y oficiales. Su situación en la estructura jerárquica del taller estaba por debajo obviamente del aprendiz y del oficial, y sus tareas se limitaban en la mayoría de los casos a lo que llamaríamos una mano de obra no cualificada. Por lo tanto, los esclavos van a formar parte de la otra cara de la manufactura artística, ya que se encargarán del trabajo ingrato, es decir, de aquellas labores de mayor demérito y dureza en un taller. Por lo general, estas tareas no requerían ningún reconocimiento ni capacitación profesional, caso del aparejo de lienzos, el molido de colores y la preparación de barnices, que sabemos eran faenas propias que hicieron los cautivos. No obstante, si el esclavo reunía condiciones podría conseguir nuevas ocupaciones, llegando con el tiempo a dominar el oficio de pintor. Hubo incluso pintores que acordaron con los propietarios enseñarles a sus esclavos el oficio de pintor a cambio de una suma de dinero. Otras veces, simplemente, los aceptaban como aprendices y a cambio de su manutención y aprendizaje eran empleados como mano de obra en el taller.

Hacia 1600 continuó siendo habitual en Sevilla encontrar esclavos en los talleres sevillanos, incluso el número de pintores que compraron esclavos aumentó. De los pintores que poseyeron algún esclavo destacaron los casos de Francisco de Herrera «el Viejo», quien era dueño de un esclavo llamado Juan. O los de Diego Esquivel, de Angelino Medoro, de Alonso Cano, de Pablo Legot, de Miguel Güelles, de Francisco López o de Bartolomé Esteban Murillo, quien poseía una esclava llamada Juana de Santiago. Hasta el artista que defendía en Sevilla la pintura como arte liberal no escapó a la tenencia de esclavos. Así, Francisco Pacheco tenía trabajando en su casa a «un esclavo de nación turco», que sería posiblemente de procedencia bereber. El nombre del cautivo era Hamete, descrito en la documentación como «de color blanco con una señal de hierro entre las cejas, de edad de 24 años». En casa de Pacheco estuvo hasta que el 21 de febrero de 1630 lo vendió a Andrés de la Higuera, alguacil de la Real Audiencia de Sevilla, por un precio de 1.300 reales.² Nada sabemos de su actividad en el hogar de los Pacheco, pero no sería descabellado pensar como afirma Martín González en posibles colaboraciones en el obrador del maestro, aunque no tenemos confirmación documental de esta labor. Por el contrario, no conocemos que su yerno, Diego

Velázquez, hiciese uso de mano de obra esclava en Sevilla, aunque es de sobra conocida la relación que mantuvo con su esclavo mulato Juan de Pareja en la Corte y, sobre todo, durante su segundo viaje a Italia. En esto no se apartó de la profunda tradición que como estamos viendo existía en Sevilla. La compra de esclavos debió ser un recurso habitual entre los maestros del gremio de San Lucas. No sólo por su trabajo, pues fue habitual utilizar esclavos en situaciones de precariedad, pues con su venta podía hacer frente a pagos y deudas. Cuando la situación laboral se complicaba y se acumulaban las deudas, los pintores podían hacer frente a los pagos vendiendo sus esclavos. Así lo hizo Pedro Fernández y su mujer María Fernández al ceder su esclavo berberisco, Juan, de quince años, por 11.813 maravedíes.³

Esta circunstancia se registra un siglo más tarde, en 1630, teniendo como protagonista al pintor Francisco de Herrera «El Viejo». Los años finales de 1620 fueron para este maestro tiempo de desdichas, sosteniendo diversos pleitos por contratos de obras artísticas que no llegó a cumplir y que dieron con sus huesos en las frías cárceles de la calle de las Sierpes. Encerrado en prisión acabó el año de 1629, y no fue la única, por causa del pleito sostenido esta vez con el Monasterio de Santa Inés, pues la comunidad le adeudaba unos pagos y la abadesa con el fin de retener al pintor y hasta el momento de hacer efectiva la cantidad adeudada, obligaba a Herrera no sólo a terminar la labor de las pinturas y dorado del retablo mayor de dicho monasterio, sino también a ampliar su labor con la realización de las pinturas al fresco y algunas yeserías en el interior del templo, apremiándole además a la entrega del retablo mayor. A estas condiciones se opondría Herrera, contraviniendo el contrato suscrito con la abadesa en 1627 ante escribano público, causando su rechazo su entrada en prisión. Este último percance debió incidir en el desarrollo normal de su trabajo, haciendo resentir su economía, pues, dos días después de pedir el testimonio notarial antes referido, en 25 de enero de 1630, vendía en 1.000 reales a Pedro de Arias un esclavo negro llamado Juan, de catorce años, probable aprendiz de por vida en su taller de pintura.⁴

Un caso verdaderamente excepcional que define muy bien la situación del gremio por aquellos años y de los esclavos pintores en Sevilla, fue la historia de un negro que trabajó con tres artistas, desde 1627 hasta al menos 1636. Su andadura comienza el 14 de septiembre de 1627 cuando el pintor Juan Bautista de Uceda, un destacado miembro del gremio y de la Hermandad de San Lucas, no en vano había sido alcalde veedor y examinador del mismo, compra a Francisco Gómez de Quirós un esclavo negro bozal, que respondía al nombre de Francisco. Este esclavo tenía entonces unos 18 años, y Uceda pagó por él la cifra de 1.500 reales. La fisonomía del esclavo, según este documento, resaltaba por tener un cobanillo en la frente. Francisco estuvo trabajando para Juan Bautista de Uceda durante casi cinco años. En 1631 su hija, Magdalena de Uceda Pinto de León, contrae matrimonio con Alonso Cano. Entre los bienes que formaban parte de la dote figuraba este «esclavo negro nombrado franco de edad de v^o y dos

¹ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. R., «El círculo de aprendices de Alonso Cano en Sevilla». *Laboratorio de Arte*, nº 16, 2003, pp. 443-452.

² LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 196.

³ También ésta fue la disposición de Alonso Cano, quien vendió a su esclavo Francisco para hacer frente a las deudas que lo habían llevado a la cárcel por impagos.

⁴ MARTÍNEZ RIPOLL, A., *Francisco de Herrera «el Viejo»*, Sevilla, 1978, pp. 31-32 y 262; AHPS, SPN. Oficio IX, Libro 1º de 1630.

años aprecio en doscientos duros», entregado al joven pintor granadino el 23 de julio, siendo uno de los «bienes» más cotizados en dicha dote. Dada la dedicación del antiguo y del nuevo dueño es probable que Francisco conociese los rudimentos básicos de la pintura y, quizás, trabajase en labores primarias en el taller de Uceda. No sería extraño, por tanto, que este esclavo se integrase también en la dinámica del taller de Cano, en unos años de consolidación como maestro pintor en Sevilla. Durante este tiempo el maestro granadino contrató nuevos aprendices y arrendó casas de mayores dimensiones y mejor situadas en la ciudad, señal de que no le iban mal las cosas, para hacer frente a los nuevos encargos que estaba ejecutando. Así, Francisco pudo incorporarse al taller de Alonso Cano ayudando al maestro en sus tareas más sencillas durante el tiempo que este negro estuvo al lado del maestro pintor.⁵

Esta servidumbre llegó a su fin transcurridos seis años cuando su situación económica comenzó a declinar. Debido a los problemas financieros que arrastraba Cano ingresó en prisión en 1636 a causa de un endeudamiento del que no pudo responder por falta de liquidez, quedando a merced de sus acreedores. Fue entonces cuando dispuso de su esclavo negro Francisco para hacer frente a las deudas. Y, curiosamente, el nuevo amo fue, de nuevo, otro pintor: el maestro Pablo Legot, relacionado con el círculo de la familia de los Cano. Según el documento, Francisco tendría por entonces una edad de veintisiete años. En la carta de compra-venta se indican las buenas cualidades del esclavo, pues no es ni «borracho ladrón ni uydor herético ni endemoniado ni tº mal de buvas ni gotedoras ni los oxos claros sin ver y por soltero y no casado y que no a cometido delito por donde merezca pena corporal ni tº otra tacha defeto ni enfermedad algº publica ni secreta». El precio acordado por su venta fue de 1.400 reales, pagando esta cantidad Pablo Legot. Tiempo después, el propio pintor luxemburgués se hizo también con una esclava berberisca, llamada Juana María, «de buen color membrillo cocho con un piquete y señal de hierro entre las dos cejas», que reclamó desde Cádiz a la justicia por que ésta había huido a Medina Sidonia hacía diez meses.

No es baladí que Francisco pasase consecutivamente por tres pintores, pues Cano podría haberlo vendido a otras personas sin importarle cuáles iban a ser sus nuevas ocupaciones, como habitualmente sucedía. El nuevo propietario fue, sin embargo, Pablo Legot, quien estuvo estrechamente ligado al círculo de los Cano, trabajando y contratando obras tanto con el padre de la saga, Francisco Cano, como con sus hijos Alonso y Francisco Cano «el Mozo»,⁶ poniendo de manifiesto que esta familia funcionaba como un clan y una empresa auténticamente artística. De este modo, la compra de Pablo Legot era producto de la familiaridad que existía con los Cano y, de hecho, pagó una cifra más alta de lo normal por un cautivo de 27 años. Es factible pensar que Francisco colaborase ahora en las tareas del taller de Legot, pues posiblemente este esclavo estaría familiarizado con la pintura de imagerie y el dorado de esculturas.

⁵ MARTÍNEZ RIPOLL, A., *Francisco de Herrera...*, pp. 31-32 y 262; AHPS, SPN. Oficio IX, Libro 1º de 1630; también legajo 2542, fs. 963r.-v.

⁶ AHPS, SPN. Legajo 469, fs. 643-647; AHPS, SPN. Oficio 23, libro 4, f. 322. Legajo 12.851, fs. 1246r.-1249r.

⁷ Archivo Parroquial de San Bernardo. Libro 2 de Matrimonios (1608-1658), f. 37; AHPS, SPN. Legajo 5549, fs. 1035-v.

Un aspecto de la vida cotidiana de estos cautivos fue el del matrimonio. Así, fue habitual que los esclavos varones intentasen contraer matrimonio con otras esclavas, aunque en pocas ocasiones contaron con el apoyo de un propietario que hacía todo lo posible por evitarlo. Esto explicaría el reducido número de matrimonios entre esclavos. Uno de los que lo consiguió fue el moreno Sebastián Moreno, un «negro esclavo cautivo de Diego Esquivel, pintor, juntamente con Francisca, negra esclava de Diego Sánchez Santa Marina», que lograron unir su amor casándose en la Iglesia parroquial de San Bernardo. Coetáneo a estos hechos, encontramos a otro pintor con esclavos y, en este caso, vinculado al círculo de aprendices de Pacheco. Se trataba de Francisco López, quien había comprado un esclavo a Diego de Fao. Este cautivo había sido propiedad de otro vecino del que no recordaba su nombre en el momento de realizar la escritura de venta. Este negro se llamaba Sebastián Moreno y tenía una edad de dieciocho años. Este nombre es similar al del esclavo del pintor Diego de Esquivel y quizás pudiera tratarse de la misma persona. Poco tiempo después de su compra se fugó de la casa del pintor. Para conseguir recuperarlo en 1635 otorgó poder a Juan de Torres para que le gestionase la causa que tenía abierta contra este esclavo huido de su propiedad con el propósito de traerlo de nuevo a Sevilla. Dentro de la legislación de la época las penas impuestas a los que huían consistían desde marcarlos con un signo externo, cortarles una oreja, hasta el castigo más empleado que era el palo y el azote.⁷

También otros maestros, de menor importancia artística, aunque de gran volumen productivo, eran propietarios de algún que otro esclavo. Incluso un pintor que había trabajado con anterioridad en la ciudad, Angelino Medoro, cuando regresó de Lima, donde había trabajado varios años, trajo consigo varios esclavos, entre ellos un negro de veinte años, de nombre Antonio, adquirido en el mercado limeño. Al morir Medoro, su esposa acordó con este cautivo darle la carta de libertad cuando ella falleciese, y tras haber servido durante cuatro años más a su sobrino y a su confesor. Otro pintor también relacionado con América es Miguel Güelles. Este maestro llegó a reunir en su casa al menos a tres esclavos, que emplearía posiblemente en tareas del oficio, aún a pesar de la prohibición existente de que ningún hombre no libre desempeñara tareas de aprendiz u oficial. En 1631 hemos documentado que compró un esclavo a José Madrid y, dos años más tarde, vendió dos esclavos de su propiedad, uno de ellos a Sebastián Sánchez. Otro pintor que gustó de estos tratos fue Dionisio Rodríguez de Vargas, quien vendió en 1633 una esclava «herrada en la frente y con la garganta labrada» a Diego Doria.⁸

La presencia de esclavos, aunque minoritaria en los talleres de pintura, estuvo extendida a la realización de tareas sencillas en el obrador. Estas labores solían limitarse a funciones mecánicas y de auxilio del artista, como era, por ejemplo, la de aparejar lienzos, preparar los barnices, moler los colores, limpiar los pinceles y el material empleado. Y, por supuesto, también sería el responsable del orden y de la pulcritud

⁸ ARENADO, F., «Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567-Sevilla, 1633)», *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1977, pp. 103-112; AHPS, SPN. Oficio 18. 1631. libro IV, f. 1042. Oficio 18. 1633. libro III, f. 787. Oficio 21. 1633. libro I, f. 868.

del lugar de trabajo, recogiendo los bancos y el mobiliario del taller, además de hacer las veces de un recadero. Cuando Palomino escribió la vida de Velázquez, incluyó el episodio del pintor esclavo Juan de Pareja, describiendo el ritmo diario de trabajo del cautivo al servicio del maestro sevillano: «el amo (por el honor del arte) nunca le permitió, que se ocupase en cosa, que fuese pintar, ni dibujar, sino sólo moler colores, y aparejar algún lienzo, y otras cosas ministeriales del arte, y de la casa». Queda muy claro que el trabajo de un esclavo consistía sólo en tareas marginales del oficio de un pintor, conforme a los dos ámbitos de la vida de un artista: el taller y la casa, que no estaban tan diferenciados como en la actualidad. Estas labores poco se diferenciaban, por otra parte, de las que haría un aprendiz durante los primeros años de su formación en un taller. Entre ellas se encontrarían las que Alonso, protagonista del *Donado Hablador*, hizo al entrar a servir con un pintor: «le dí muchas gracias, ofreciéndome á servirle con la puntualidad, amor y afición que me fuese posible; quitéme la capa y sombrero, como ya criado de casa: híceme una gran olla de cola para unos lienzos; aparegé los pinceles; molí unas colores; saqué aceyte de espliego de nueces y linueso, bien como si ya estuviera metido en la obra, prometiéndome dentro de poco tiempo haber de ser un Ceugis».⁹

De todas estas tareas, la que más se identificó con el trabajo de un esclavo en un taller de pintura fue el molido de pigmentos. Ésta era un trabajo cansino, que el cautivo hacía sobre una piedra de moler donde se colocaba el pigmento para ser triturado. La única imagen, que hemos localizado de las labores pictóricas de un esclavo, lo representa moliendo los colores. La presencia de negros en los talleres trabajando como esclavos o libertos apenas ha dejado huella de su presencia. El hecho de considerarla una actividad marginal hizo que no fuese representada. Es, por tanto, una obra excepcional que documenta la vinculación entre esclavos y pintores. Se trata del relieve del banco del retablo del altar mayor de la Catedral Vieja de Coimbra, ejecutado entre 1499 y 1500, por dos artistas flamencos: el escultor Olivier de Gand y el dorador Jean d'Ypres.¹⁰ En el banco de dicho retablo encontramos la escena de *San Lucas pintando a la Virgen*, donde aparece, a la derecha de la composición, un esclavo negro que muele los pigmentos de colores que el evangelista utilizará en su pintura. En este relieve de la Catedral Vieja de Coimbra, en la que se contraponen la hermosura de San Lucas pintando a la Virgen, con la tosquedad, algo burlona, del negro que realiza el trabajo físico de moler los colores, diferenciando, de este modo, los dos ámbitos de trabajo, el intelectual y el mecánico. Una función similar fue la que ejercieron los mestizos en América, algunos de los cuales trabajaron como siervos en talleres de pintura novohispanos, como se observa en el cuadro anónimo mexicano, *De albina y español nace tornatrás* (Colección particular), fechado hacia 1785-1790. De este modo, este trabajo de moler colores era realizado por las personas más bajas, como se constata por el individuo ataviado con ropas muy humildes y descalzo a la derecha de la imagen, que contrastan con la elegante indumentaria del pintor y su hijo.

⁹ ALCALÁ YÁÑEZ Y RIBERA, G., *El Donado Hablador, Vida y Aventuras de Alonso, mozo de muchos amos*, Madrid, 1788, p. 191.

¹⁰ Sobre estos maestros véase el texto de DACOS, N., «Os artistas flamengos e a sua influencia em Portugal (Sécs. XV-XVI)», *Flandres e Portugal. Na confluência de duas culturas*, Amberes, 1991, pp. 143 y 169.



Oliver de Gand y Jean d'Ypres, *San Lucas pintando a la Virgen*. Retablo del altar mayor de la Catedral Vieja, Coimbra.



Anónimo mexicano, *De albina y español nace tornatrás* (c. 1785-1790). Colección privada.

Es interesante comprobar las referencias aisladas que aparecen en las naturalezas muertas, donde aparece la representación de un joven negro junto a una paleta de pintura en una vanitas. Es el caso de la *Alegoría del olfato*, (Colección Menil Collection de Houston), datada en la primera mitad del siglo XVII. Esta pintura está atribuida al círculo de Bartolomeo Passarotti, aunque en el pasado fue vinculada a la escuela boloñesa. También en la pintura holandesa encontramos algún ejemplo, caso de Cornelius Norbertus Gysbrechts, quien realizó una vanitas en el *Bodegón con un niño negro*, vendida en la Galería Pardo (1973). Otro pintor holandés Davil Bailly realizó una obra muy interesante, como es el *Bodegón con un joven negro sosteniendo un medallón* (Herbert F. Johnson Museum of Art), en el que el joven negro enseña al espectador una miniatura de su propietario. En la mesa se dispone asimismo una paleta, pinceles y un modelado de yeso.

El trabajo de un esclavo no se limitó sólo a las labores mecánicas del taller, pues en alguna ocasión se le utilizó en la venta de cuadros. Así, ocurrió al menos en Cádiz, cuando cierto número de esclavos se dedicaron a vender los cuadros de sus propietarios pintores, pregonando su precio por las calles. De este modo, lo hizo en 1667 un esclavo mulato del pintor gaditano Francisco Núñez. Este cautivo se dedicaba a anunciar la venta de cuadros de Cristo, de la Virgen y de los Santos por las calles. Este tipo de venta fue considerada una falta al decoro, ya que entre lo publicitado hubo imágenes sagradas y, por tanto, no es de extrañar que los veedores del gremio gaditano denunciase dicha situación a las autoridades. Esta práctica comercial tuvo que estar muy extendida, pues tras el proceso judicial se expedientó a seis pintores, entre ellos al susodicho Francisco Núñez. Durante el juicio, se hizo especial hincapié en que la utilización de un esclavo mulato para tal fin se consideraba «grabísimo escándalo maiormente en esta ciudad donde ai tanto erejes e infieles».¹¹

Ciertamente, la venta ambulante de lienzos se halla en las antípodas de la pintura entendida como arte liberal y, por lo tanto, unos y otros, maestros y esclavos, ya hiciesen buenas o malas pinturas, ya se dedicasen a la creación artística o a moler colores, forman parte de las dos caras de una misma moneda, participando a diferente escala en el día a día de una pintura sometida a las prácticas gremiales. El uso de esclavos por parte de artistas tuvo su lógica en función de la demanda de mano de obra, pero al mismo tiempo encontró su acomodo a la sombra, ciertamente alargada de la tradición gremial, aún vigente en el siglo XVII, y de la consideración de la pintura como una actividad básicamente económica, que primó los objetivos mercantiles por encima de los meramente artísticos. Esto no hace más que confirmar que a pesar de los intentos por entender la pintura como un arte liberal, la práctica del quehacer pictórico seguía en buena parte mediatizada por el gremio, en un oficio cuyas ordenanzas aprobadas en 1480 seguían vigentes todavía en el Seiscientos.

En este contexto no fue difícil que se asimilase el trabajo del esclavo a tareas serviles, sobre todo en una ciudad como Sevilla, donde esta mano de obra abundaba y donde la mayoría de las clases sociales se beneficiaban de ello. Este horizonte cultural y profesional de los talleres



Davil Bailly, *Bodegón con un joven negro sosteniendo un medallón*. Hervert. F. Johnson Museum of Art.

artísticos perduró hasta finales del siglo XVII. Un último factor pudo también haber actuado a su favor: la heterogeneidad del gremio de pintores. Así, hubo una enorme disparidad de criterios entre aquellos que podemos considerar como auténticos artistas con formación cultural y los otros maestros, con escaso talento, que apenas sobrevivían ejecutando malas pinturas. Por lo tanto, nos enfrentamos a un concepto comercial de la pintura y, por tanto, a un problema de reconocimiento del arte y de la valoración del pintor como artista. Ir más allá de esas actividades marginales era a priori prácticamente imposible, pues los gremios se oponían tajantemente a que un esclavo recibiese una instrucción artística. Así, prohibían su incorporación a la cadena productiva de un taller. La mayoría de ellos vedaron el acceso de los esclavos a las distintas fases de formación, desde el aprendizaje hasta la maestría, siendo para el gremio una deshonra la admisión en sus filas tanto de esclavos liberados como de negros y mulatos. Por entonces, se consideraba que uno era maestro cuando podía abrir un taller y tener tienda con una producción más o menos estable. Estas condiciones fueron muy difíciles para los mismos pintores sevillanos, muchos de ellos tuvieron al final de sus vidas serios problemas económicos, con una acusada falta de recursos y algunos, incluso, murieron completamente arruinados. Las penurias de Valdés Leal, de Meneses Osorio, de Llanos Valdés o de Germán Llorente pueden ser un buen testimonio de ello, y, por lo tanto, debió ser aún más complicado para un negro, que acababa de lograr su libertad, sobrevivir como pintor.

Los gremios eran una institución cerrada, cuyo principal objetivo consistía en mantener el monopolio comercial en la ciudad, defendiendo el cumplimiento de las ordenanzas del oficio mediante la observancia estricta de los años de aprendizaje y las pruebas de examen. En España, los gremios impedían que al unísono, esclavos y negros, alcanzasen la consideración de oficiales y de maestros, a causa de su baja condición social. Por este motivo, tampoco era aconsejable hacer

¹¹ LLEÓ, V., «El Velázquez sevillano», *En torno a Velázquez*, Sevilla, 1999, pp. 82-83.

contratos de aprendizaje con ellos. Si repasamos las ordenanzas gremiales de las principales ciudades comprobamos como eran taxativas al respecto. Denegaban a los esclavos tener tienda y taller propio, así como alcanzar la condición de maestro, cerrando su acceso a las corporaciones gremiales. No faltaron cláusulas específicas sobre ello, como las que encontramos en las ordenanzas del gremio de carpinteros hispalenses, fechadas en 1632. Éstas prohibían la contratación de esclavos, pues imponía a sus oficiales tener mozos que «no sean al menos cristianos y de cristianos limpios», impidiendo «que ningún negro e esclavo que así fuere de cualquier oficial, ora sea comprado por sus dineros, ora sea puesto para que aprenda el dicho oficio en la calle de los carpinteros, porque estos a tales no es honra de los dichos oficiales que entran con ellos en sus cabildos y ayuntamientos». No obstante, estas normas no debieron ser muy respetadas en Sevilla al principio del siglo XVI, pues durante años hubo mano de obra esclava dentro de este gremio. También la corporación de pasamaneros estipulaba en sus ordenanzas respecto a los contratos de aprendizaje que «en el dicho arte no pueda haber aprendiz mujer, negro ni mulato ni los puedan examinar en ninguna cosa».¹² Esto mismo sucede en otras capitales americanas. Las ordenanzas de fabricantes de loza dadas en México el 6 de julio de 1667 señalaban que «para ejercer dicho oficio se ha de examinar y ha de ser español o mestizo, y no negro, ni mulato», bajo pena de que el negro que ejerciera como maestro tendría una multa de diez pesos y diez años de cárcel, aunque sí se permitía que los negros y mulatos pudieran ejercerlo como oficiales.¹³

En otras ciudades se apuntan idénticas reglas. Así, la corporación de zapateros valencianos tampoco quería entre sus filas a negros, loros o esclavos, por cuestiones de convención social: «Para evitar los daños e inconvenientes que pueden originarse entre los cofrades zapateros y las tales personas, y por la infamia y burla que causaría al pueblo el ver en procesiones, muestras generales y otros actos públicos un esclavo o hijo de esclavo, negro o moro, a causa de las cuestiones y tumultos que se producirían al ver mezclados aquellos entre personas honradas y bien vestidas». Sin embargo, el mismo oficio en Sevilla fue uno de los que tuvo más esclavos entre sus filas. Con ello se pone de manifiesto que nunca hubo unanimidad de posturas a la hora de legislar y establecer las normas, siendo éstas producto de circunstancias locales que dependían de las formas peculiares de cada ciudad.

En cuanto a las regulaciones legales para ejercer oficios artísticos hemos de señalar que no se diferencia en gran medida de las ya vistas dentro del artesanado. El gremio de plateros en Sevilla por ejemplo establecía por ejemplo prohibiciones a los negros y mulatos para el desempeño del oficio. Por otra parte, los gremios de pintores en España tampoco verían con buenos ojos la presencia de negros y esclavos. Las ordenanzas de Murcia, Madrid y Sevilla cuando aluden a los grados de aprendiz, oficial y maestro no mencionan el asunto de la esclavitud. Son, no obstante, las valencianas las que con mayor precisión impiden el paso a negros y mulatos. Cuando tratan las condiciones y duración del período de aprendizaje establecían siete años para los pintores y cuatro para los doradores, señalando que los maestros

¹² MONTOTO, S., *Sevilla en el Imperio*, Sevilla, 1913, p. 119; MORENO ROMERA, B., *Artistas y Artesanos del Barroco Granadino*, Universidad de Granada, Granada, 2001, p. 122.

¹³ KONETZKE, R., *Colección de documentos para la historia de la formación*

instructores tenían que notificar a la institución, los discípulos que admitían. Se prohibía asimismo enseñar a ningún aprendiz que no estuviese matriculado como tal, y menos aún siendo esclavo o esclava, negro, judío o moro.¹⁴ La negativa era extensiva tanto a esclavos como a personas de color que ya eran libertos, enfatizando de este modo que su prohibición no se debía sólo a un asunto de libertad, sino que contenía tintes también de discriminación racial. Si tenemos en cuenta que estas ordenanzas fueron aprobadas en 1607, podríamos quizás colegir que se incorporan al texto denunciando el empleo habitual de esclavos en los talleres, bien por que fueron comprados por los oficiales con «sus dineros», o bien por que los pusieron allí sus amos «para que aprendan el dicho oficio», poniendo de manifiesto las dos opciones por las que encontramos esclavos en los obradores.

Aunque las ordenanzas hispalenses no dicen nada al respecto, el tratadista de arte Francisco Pacheco sí que menciona lo que pudo ser la opinión mayoritaria del gremio haciendo suyas las palabras de Plinio de su *Historia Natural*. Así, en el libro primero del *Arte de la Pintura*, cuando habla de la antigüedad y grandezas de la pintura, nos da la clave para comprender la enorme frontera que hubo entre las actividades mecánicas que realizaba un esclavo y las tareas intelectuales del pintor, fundamental para la configuración posterior del prototipo de esclavo pintor en la sociedad hispana. Pacheco pone de manifiesto que una cosa era la teoría artística y otra, bien distinta, la práctica cotidiana del arte: «Mas porque de las artes algunas son liberales, y algunas mecánicas, no será fuera de propósito tocar brevemente a cuales de ellas deba ser enumerada la pintura. Esta cuestión, si con autoridad hubiese de ser decidida, presto se determinaría, porque Plinio, hablando de Pamphilo pintor, dize que en Cicyón (ciudad principal del Peloponeso, que hoy llaman la Morea) y después en Grecia, el arte del dibujo (que era la parte de pintura que estaba entonces descubierta) vino a recibirse en el primer grado de las artes liberales, y siempre tuvo esta honra de que los nobles la ejercitasen, prohibiéndose por edicto perpetuo que se enseñase a esclavos».¹⁵

La teoría antigua y la práctica moderna reducía a la marginalidad social e intelectual al esclavo, que aun consiguiendo su libertad tendría una compleja inserción laboral. Sus posibilidades de integrarse en el organigrama laboral sevillano eran muy reducidas. De hecho, la liberación de los esclavos resultó ser un asunto espinoso, que en la mayoría de los casos no se conseguía, ya que aunque el esclavo llegase a dominar los rudimentos básicos de la pintura, no podría aspirar a un futuro de libertad y menos aún pensar que podía desempeñar su oficio como pintor en una sociedad que lo discriminaba tanto por su esclavitud como también por el color de su piel.

A pesar de todas las prohibiciones de los gremios, algunos esclavos recibieron una formación artística y ejercieron como aprendices y oficiales de pintores. Pero a pesar de la oposición del gremio a que ningún esclavo fuese instruido como aprendiz de pintor, la realidad cotidiana demuestra que la normativa se infringió en algunas ocasiones, puesto que su propietario contrataba a un maestro para que

social de Hispanoamérica 1493-1810, Madrid, v. II, t. 1º, p. 116; t. 2º, pp. 524 y 644.

¹⁴ AGÜERA ROS, J. C., *Pintura y Sociedad en el Siglo XVII*, Murcia, 1994, p. 135.

¹⁵ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1644, p. 8.

se encargase de su formación. De este modo, el valor del esclavo aumentaba a la hora de venderlo, pero también éste podía ser alquilado para trabajar como mano de obra con otros maestros, siendo muy habitual entre los artesanos. No obstante, sorprende que esto sucediese también entre los maestros pintores. Así, hubo excepciones protagonizadas por esclavos que trabajaron como oficiales en el taller de un maestro pintor, a cambio de una suma de dinero o bien porque fueron adquiridos en compraventa. Algunos cautivos recibieron una formación artística, circunstancia que no se había tenido en cuenta hasta el momento en los estudios tradicionales sobre pintura. Por otra parte, si un esclavo podía tener una instrucción en materias artísticas cabe preguntarse si las tareas marginales, reseñadas por Palomino, no quedaban superadas ampliamente por la práctica cotidiana y, por tanto, estas podían haber incluido labores más ambiciosas que las propias de un esclavo, como es la participación en el proceso creativo de ejecución de una obra de arte. El desenlace de este, en apariencia, nudo gordiano no es otro que la formulación de uno de los modelos más distintivos del negro en España, el esclavo pintor, que consigue la libertad y el triunfo, junto con los arquetipos del hombre de letras, del religioso y del militar.

El proceso era sencillo, pues si el comprador era un artista lo normal es que lo utilizase como mano de obra barata en el obrador. Otras veces su propietario no era un pintor, pero llegaba a un acuerdo con algún maestro del gremio para que le enseñase el oficio artístico a su esclavo, con el propósito de que una vez finalizada su formación pudiese beneficiarse de la profesión aprendida, poniéndole a trabajar como oficial. Esto le permitiría obtener unos recursos adicionales con el trabajo que éste desempeñase e, incluso, así podría librarse de pagar la manutención de su esclavo mientras éste estaba de aprendizaje con un maestro del gremio. La norma se transgredió sin grandes cambios en el siglo XVII. Así, el 22 de abril de 1614, el pintor sevillano de imaginería Juan Fernández se comprometió con Gaspar Gutiérrez de la Peña, vecino de Cartagena de Indias, a enseñar el oficio de pintor a su esclavo, cobrando el artista por ello cinco ducados. De hecho, en nada se diferencia un documento notarial de un esclavo aprendiz de otro que no lo fuese. Por ejemplo, si analizamos el que en 1629 el Capitán Juan de Mendieta, dueño del esclavo Juan, mulato de nueve años de edad, concertó como tutor del menor, con el maestro zapatero de obra prima Alonso Mexía, comprobamos como efectivamente las condiciones son las mismas: «pongo a oficio por aprendis con (...) por tiempo de seis años».¹⁶

Durante su estancia, el esclavo debía servir de día y de noche al zapatero en todas las cosas y los casos que le dijere él o su familia, como hicieron muchos de los aprendices no esclavos. El maestro se comprometía a darle de comer, de beber, de vestir, de calzar, además de acogerlo en su casa y proporcionarle una cama. Al final de su aprendizaje se comprometía a entregarle además un vestido de paño, un calzón, una ropilla, un ferreruelo, unas medias, unos zapatos, un sombrero, unas camisas, un jubón y unas ligas, con la condición de que todo fuese nuevo. Estos requisitos son en todo similares a los que se registran en un contrato de aprendizaje de un discípulo libre.¹⁷

Durante este tiempo el maestro corría con los gastos del esclavo, pero también se beneficiaría de su trabajo como siervo y como aprendiz de su oficio. Otras veces, el propietario del esclavo tenía también que pagar una cierta cantidad por dicha instrucción, caso por ejemplo del aprendizaje que en 1633, Luisa de Quirós, viuda de Cristóbal de Morales, dispuso entre su esclavo Diego García de 13 años, de color mulato blanco, y el maestro barbero Juan de Torres. Salvo esta diferencia, encontramos de nuevo los mismos preceptos: se obligó al esclavo a servirle al maestro barbero de día y de noche en su casa, ofreciéndole de comer, beber, calzar, ropa limpia, casa y cama. No obstante, la propietaria del esclavo asumía, en este caso, el pago de 100 reales al contado por la enseñanza que iba a recibir.¹⁸

Y ante estos contratos, el gremio se mostró tolerante, manifestando con su actitud que una cosa fue la teoría y otra bien distinta la práctica cotidiana, en la que servirse de esclavos para el trabajo en el taller llegó a ser un hecho rutinario. Así, no hubo reparos por parte de los maestros a instruir a los esclavos para su posterior empleo como mano de obra. Tampoco los hubo cuando dichos esclavos participaron en trabajos de bajo porte social, como los de porteadores, cargadores o vendedores. Eso sí, en tanto en cuanto los cautivos no pretendiesen ascender peldaños en el orden social y profesional. Un esclavo que trabajaba en un taller tenía pocas esperanzas de conseguir la libertad y, menos aún, de incorporarse al mercado laboral como pintor liberto. Hubo algunos que lograron un cierto éxito profesional en sus respectivas parcelas, a pesar del rechazo del gremio, cuyas ordenanzas eran completamente restrictivas con esclavos y negros. La liberación del esclavo fue una concesión gratuita del propietario, pues no era frecuente que un cautivo pudiese reunir la cantidad económica suficiente como para comprar su manumisión. El primer esclavo liberado, del que tenemos noticia en el contexto artístico, fue Juan de Guejar. Este negro trabajó al servicio de Alejo Fernández asistiéndole en el oficio de pintor, cumpliendo tareas próximas a las que haría un ayudante. Juan de Guejar es el mejor ejemplo de la utilización de esclavos por pintores en el siglo XVI. Toda una vida de lealtad y de dedicación profesional a su amo, fue recompensada por el artista al realizar su testamento, un 25 de agosto de 1523, concediéndole la libertad. No obstante, para ganarla se recurre a la carta de ahorramiento, procedimiento por el que se obligaba al esclavo a seguir sirviendo a algún pariente durante un tiempo, antes de ser completamente libre. En esta ocasión, Juan de Guejar debía continuar como esclavo durante cuatro años más al servicio del hijo del pintor, Sebastián. Alejo Fernández le dejaba en su testamento 80.000 maravedíes en metálico y «una docena de piedras de bruñir para dorar, una loza para moler colores y dos docenas de muestras de dibujo a su elección»,¹⁹ útiles necesarios para desempeñar el oficio de pintor. Estas donaciones eran prácticamente similares en su contenido a las que otros maestros hicieron con sus oficiales y ayudantes, aunque eso sí inferior en calidad si la comparamos con la que, por ejemplo, el pintor Pedro de Villegas dejó a su ayudante Alonso Rodríguez.

Una vez que este tiempo de servicio concluía, el esclavo se liberaba, aunque muchos quedaban en una precaria situación económica, pues

¹⁶ MURO OREJÓN, A., *Documentos...*, t. 8, p. 68.

¹⁷ AHPS, SPN, leg. 10976, fs. 143r.-144v.

¹⁸ AHPS, SPN, leg. 10990, fs. 530r.-531r.

¹⁹ MURO OREJÓN, A., *Documentos...*, t. 8, p. 20.

el liberto se veía obligado a buscar un nuevo medio de vida, un trabajo que conseguirían no sin dificultad, ejerciendo oficios modestos. En el caso de haber ahorrado alguna cantidad de dinero podían arrendar una pequeña casa. Pero el destino de muchos de ellos fue la mendicidad o, lo que es peor, acabaron convirtiéndose en pícaros y delincuentes. Lograr su integración en la sociedad sevillana estamental, cerrada y celosa de sus privilegios, fue muy difícil, y con el tiempo llevó a muchos a vivir otro tipo de marginación. Por estos motivos, lo habitual fue que el liberto continuase con su amo o con los familiares de éste, recibiendo manutención, cama y sueldo a cambio de su trabajo. Así, lo hizo también el escultor Jacome Nizola da Trezo, al redactar su testamento en Madrid, el 2 de febrero de 1580. Entre sus cláusulas encontramos que dispone: «El serenísimo príncipe Don Carlos nuestro señor, que está en el cielo, me dio a Diego de San Pedro, esclavo suyo, para que le mostrase mi oficio, al cual le hice dar libertad el año pasado de setenta, y después acá me ha servido de él y le he pagado su salario de que no le debo nada hasta ahora y porque me ha servido bien y tiene alguna falta de salud, mando que se le den de mis bienes de limosna cien ducados, y lo que ahora le voy dando es más por limosna que por su servicio». Sin embargo, esta decisión no hacía sino ratificar las órdenes de Palacio, pues entre las disposiciones testamentarias del príncipe Carlos, hijo de Felipe II, se incluía una orden dirigida a dicho maestro italiano para que diese la libertad a Diego de San Pedro y a otro esclavo llamado Juan: «Diego y Juan, mis esclavos, a los quales mandé poner a deprender el oficio de scultores con Jacomo de Texo, maestro del dicho oficio, le deprendieren y salieren hombres de bien y que lo merezcan, sean libres y yo les dejo en libertad».²⁰

El arquetipo de esclavo pintor se configuró en el siglo XVII con la personalidad de Juan de Pareja. Este esclavo mulato estuvo casi toda su vida al servicio de Velázquez en la corte. Rompiendo los cánones jerárquicos de la sociedad del Siglo de Oro, Palomino incluyó al pintor esclavo como protagonista de una de sus *Vidas de artistas*. Con ello inmortalizó la leyenda del esclavo que aspira a conseguir la condición de hombre libre y, por tanto, de pintor. A espaldas de su amo y en su tiempo libre, aprendió el oficio, llegando «a hacer de la Pintura cosas muy dignas de estimación».²¹ Así, el antiguo esclavo alcanza su inserción social gracias a su liberación y al reconocimiento que obtiene de los demás por sus cualidades artísticas. Su estancia junto a Velázquez no demuestra que aprendiese mucho de la técnica y del estilo del maestro, pues las pocas obras conservadas se mueven dentro de un italianismo convencional. La personalidad de Pareja es más conocida hoy en día por el retrato de Velázquez (Metropolitan Museum, Nueva York) que por su propia faceta como pintor. Pareja nació en fecha desconocida en Antequera, y aunque siempre se ha dicho que era mulato, realmente era de descendencia musulmana. Viajó con Velázquez a Italia, siendo su esclavo hasta 1654, año en que consiguió su libertad gracias al acta que firmó su amo en 1650. A su vuelta a España se despegó de Velázquez y trabajó como pintor independiente hasta su muerte en 1670.

²⁰ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Pº 620, f. 1386, 2 de febrero de 1580. A.G.S. Testamentos y Codicilos Reales, legajo 5; publicado por primera vez en CODEIN, t. XXIV, Madrid, 1854, p. 515.

²¹ PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1988, v. III, pp. 307-309.

²² Murillo tuvo varios esclavos. El 7 de septiembre de 1676 el artista concedió la libertad a su esclavo Juan de Santiago de 19 a 20 años de edad, quien era



Diego Velázquez, *Retrato de Juan de Pareja*. Metropolitan Museum, New York.

Casi coetáneo a Juan de Pareja encontramos el caso de otro esclavo pintor, que consiguió su liberación. Se trata de Sebastián Gómez, un mulato comprado por Murillo, que había aprendido pintura en su tiempo de ocio y al margen del maestro en la capital hispalense. La historia de ambos es muy similar, lo que indica la creación de un topos artístico común que permite la configuración del prototipo del esclavo pintor en la sociedad barroca hispana. No es casualidad que los tres negros pintores estén relacionados con Sevilla, incluso no está claro todavía si el esclavo de Velázquez era o no sevillano. Juan Pareja y Sebastián Gómez parecen repetir los mismos patrones: son siervos de sus maestros trabajando en su casa y taller y por sus cualidades innatas aprenden el oficio de la pintura. Según Ceán «procuró imitar a su amo en los ratos que le permitía su servidumbre, de manera, que llegó a ser pintor acreditado, con buen gusto de color, mucho empaste en los lienzos y bastante exactitud de dibuxo».²² Es probable que se formase con Murillo trabajando como oficial en su taller, hasta que consiguió independizarse profesionalmente. Sebastián Gómez llegó a contratar obras en Sevilla, lo que demuestra que las normas contra los esclavos no siempre fueron tan restrictivas. Don Miguel de Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, Segundo conde del Águila, alababa en 1781, el cuadro de la *Virgen del Rosario*, que se encontraba en la escalera principal del Convento de San Pablo de Sevilla, como uno de sus mejores lienzos. Esta obra se encuentra hoy en el Museo de

hijo de una de sus esclavas mulatas. Este esclavo debió darle más de un problema, ya que en esta fecha estaba preso en la cárcel y a pedimento de Murillo se le obligó a ausentarse de Sevilla en el plazo máximo de quince días; Cfr. GESTOSO, J. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, t. III, p. 367; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, ed. facsímil, Madrid, 2001, p. 204.

Bellas Artes de Sevilla. Lienzo fechado en 1690 y firmado con el apelativo de «lIberitano», para referirse a su origen granadino. En la colección pictórica del Conde del Águila se encontraban asimismo algunos cuadros de la mano de Sebastián Gómez: «Ytt. Dos Quadros el uno la adoración de los reyes, y el otro un descanso de Egipto, su autor Sevastian, el esclavo de Murillo» y también «un Quadro de San Antonio del dho. Autor, Esclavo de Murillo».²³

No es por tanto extraño que la libertad no se tradujese en un reconocimiento social, aunque la literatura de la época que trata el tema del negro se centra en su éxito y triunfo, como sucede con las obras de Lope de Vega. En este sentido, hemos de señalar por ejemplo a personajes que destacaron por su saber y ocuparon una posición importante en las letras. Bermúdez de Pedraza en su *Antigüedad y excelencias... de Granada* dedica el capítulo 33 a *tres famosos negros que ha tenido esta ciudad*, sobresaliendo los tres por su sabiduría y erudición. Estos eran el ya mencionado Juan Latino, que llegó a ocupar la cátedra de latín en la universidad, y los mulatos Fray Cristóbal de Meneses y el licenciado Ortiz.²⁴ Al respecto, Stoichita apunta el paradigma de un humanista de color, Juan Latino, que se construye también en torno a la doble contraposición esclavo / hombre libre, negro / blanco, que consigue el éxito, e incluso logra atenuar sus rasgos morfológicos distintos que le diferencian de las altas clases sociales. En el campo artístico, el principal dilema cultural se centra en el texto de Palomino sobre Juan de Pareja, cuyo desenlace positivo se producía con la liberación del esclavo y su éxito social. Cotejemos este hecho con la manera en que se han representado los rasgos morfológicos de Juan de Pareja. En el famoso retrato que le hizo Velázquez su fisonomía es de gran realismo, marcando sus rasgos mulatos, mientras que en el autorretrato que Pareja insertó en la *Conversión de San Mateo*, se ha difuminado su fisonomía intencionadamente para ofrecer un aspecto diríamos más occidental.²⁵ En su recién adquirido honor social, se libera de su condición de esclavo y de sus rasgos morfológicos de mulato. Frente a la actitud de estos personajes que rechazan dolorosamente su color es de suponer que cabían otras posturas. En algunos textos literarios encontramos una aceptación del mismo de manera casi burlesca. Por ejemplo, Febo el negro gracioso de la obra de Villegas, dice

«Gente noble anda vistira
de negro y assí me alegre
no hay color sobre lo negro
turu lo mas es mintira».

De todos modos, la discriminación racial no alcanzó en términos sociales una segregación ni provocó situaciones tan agobiantes como lo reflejan algunos de estos pasajes, porque tanto en la escena como en la realidad los textos nos demuestran que varios negros realizaron todas sus ambiciones a pesar de su color. En ocasiones las



Bartolomé Esteban Murillo, *Los tres niños*. Museo del Prado, Madrid.

²³ ILLÁN MARTÍN, M., «La colección pictórica del Conde del Águila», *Laboratorio de Arte*, nº 13, p. 147.

²⁴ BERMÚDEZ DE PEDRAZA. *Antigüedades y excelencias*, Lib. III, cap. XXXIII.

²⁵ Puede verse al respecto el artículo de STOICHITA, V., «El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo», en *Velázquez*, Ciclo de Conferencias,

Museo del Prado, Barcelona, 1999, pp. 367-381; sobre la integración del mito del pintor negro en el contexto literario del Siglo de Oro véase MARTÍNEZ-LÓPEZ, E., «Tablero de ajedrez: imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista», en DOS SANTOS, J. C. y WILLIAMS, F. G. (eds.), *O amor das letras e das gentes. In Honor of Maria de Lourdes Blechior Pontes*, Santa Bárbara (Ca.), 1995, pp. 331-335.

consideraciones peyorativas sobre el color se transformaban en elogios cuando éstas venían respaldadas por un personaje con talento y virtud. Por ejemplo, don Juan de Austria comenta de Juan Latino en la obra:

«Que no es negro Juan Latino
sino hombre a quien ha dado
el sol más recio que a todos
por mirar tanto sus rayos».

De nuevo, hemos de resaltar como el «honor del arte» es un escollo que impedía a los esclavos la práctica de la pintura, precisamente porque en este caso Juan de Pareja no podía pintar públicamente y, por lo tanto, no practicaba el arte de la pintura, salvo a escondidas, porque él mismo no era libre. A pesar de los intentos de integrarse de estos mulatos, su reconocimiento social no fue nunca unánime. En España se dividía a los negros en dos clases, según el grado que tuviesen de la cultura. Por un lado, estaban los negros *ladinos* y por otro los *bozales*. Los bozales eran aquellos que se expresaban con gestos y con un español deficiente. Frecuentemente actores que imitaban su imperfecto dominio del idioma hacían de negros bozales encarnando la figura del gracioso.²⁶ Las fuentes literarias reiteran frecuentemente la forma peculiar de expresarse los negros. En el teatro abundan los ejemplos en los que los personajes de negros estaban buscados para suscitar la

algazara del público. Sus formas de expresión, sus gestos y las situaciones en las que caen contribuyen a esta peculiar presentación de los negros. Ya Lope de Rueda introduce a una esclava negra que habla de forma característica a lo negresco o a lo guineo, como se denomina en las crónicas, y que pasa a ser sinónimo de un lenguaje raro por comparación con el habla de los negros.

Esta ausencia oficial de una formación y aprendizaje, incluso de poder despuntar en actividades intelectuales, al margen de las manuales, se aprecia detenidamente en la rica información que nos aportan los entremeses, sobre todo el titulado de *La Negra Lectora*, donde se hace una burla por parte de tres estudiantes en un momento de ocio de una negra criada de una vieja. Al ser negra bozal, el maestro de escuela, Manuel Pérez Botijón, saliendo los muchachos de clase le enseña a leer y a escribir: «como es Negra bozal, /podrá nuestra diligencia / engañarla fácilmente, / que ella quisiera, o que no quiera; / llevaremosle el Maestro, / que la adoctrina, y enseña, / para que le de lección, / y le enseñe nuestra lengua; / y quando ella entretenida / este en su entendimiento, / el menudillo, y los callos / quitaremos a la perra, / y luego los tres saldremos / cada uno con su vihuela, / a celebrarle los dichos, / y hazer burla de la treta, / diziéndole algunos dichos, / que ella dezirlos no pueda, / ni pronunciar, y con esto /tendremos la noche buena, / con carcaxadas de risa, /celebrando la Morena».



Juan de Pareja, *Conversión de San Mateo*. Museo del Prado, Madrid.

²⁶ FERNÁNDEZ ORTIZ, M^º del C., *El habla del negro en el teatro breve de los Siglos de Oro*, Microficha, Córdoba, 1995.



YESERÍAS FINGIDAS EN LA SEVILLA DE FINALES DEL SEISCIENTOS

Alfredo J. Morales
Universidad de Sevilla

La renovación emprendida en la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla a partir de 1662 dio lugar a uno de los interiores más bellos y fascinantes de la arquitectura barroca andaluza. Las mencionadas obras, continuación de las reformas iniciadas veinte años antes y que habían dado lugar a las nuevas capillas sacramental y bautismal y a la espadaña, se debieron a la iniciativa de un grupo de feligreses que pretendía dotar al templo de bóvedas de yeso.¹ El correspondiente proyecto se debió al arquitecto Juan González, quien firmó el oportuno contrato con el canónigo don Justino de Neve, Visitador de Capillas de la catedral sevillana, a la que pertenecía la iglesia, comprometiéndose en dicho documento a cubrir la nave central con un medio cañón con lunetos y el falso crucero con una media naranja sobre pechinas, si bien «el adorno de yesería y enlucido se deja(ba) para otra ocasión».² Muy posiblemente esas labores de yeso se realizarían tras haberse sustituido los antiguos soportes del templo por diez nuevas columnas de jaspe de Antequera, que fueron encargados al maestro cantero Gabriel de Mena en julio de 1663. De hecho, el templo se

¹ Sobre este templo y las construcciones mencionadas puede verse FALCÓN MÁRQUEZ, T., «La Iglesia de Santa María la Blanca», *Laboratorio de Arte*, nº 1, 1988, pp. 117-131. Asimismo CRUZ ISIDORO, F., *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*, Sevilla, 1991, pp. 42-46.

² Esta noticia y las siguientes fueron dadas a conocer por ARENILLAS, J. A., *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2005, pp. 176-177 y 207.



Nave del Evangelio. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla.

inauguró el 5 de agosto de 1665, con su programa decorativo completo.³ Parte sustancial del mismo fueron las pinturas debidas a Murillo y las yeserías que adornan las bóvedas, cuya realización se atribuye tradicionalmente a los hermanos Borja, si bien se ha sugerido que su tracista pudo ser el escultor Pedro Roldán.⁴

Los blancos yesos de la nave central, que se destacan sobre el fondo dorado, son principalmente motivos vegetales, con guirnaldas, mazos de frutas y flores de gran carnosidad, además de algunos mascarones, querubines y macollas caladas. El mismo repertorio se empleó en el falso crucero, si bien incorporando figuras de cuatro niños en las pechinas, más una representación de la Giralda entre angelitos. Este

deslumbrante conjunto de yeserías ha sido considerado el cenit y punto de arranque de la yesería hispana barroca, habiéndose destacado como un extraordinario ejemplo de la tendencia del barroco español a crear espacios cueviformes mediante el uso del ornamento.⁵ Menos interés han despertado las yeserías de cartones recortados, también blancas y sobre fondo dorado, que cubren las bóvedas de arista de las naves laterales y que se identifican mejor con el término de «cortezas» con el que se refiere a los yesos el texto sobre la fiesta por la inauguración de la iglesia⁶. Sin duda su planísimo y carácter retardatario sobre la novedad y turgencia de las desplegadas en la nave central pueden explicar tal desatención. Muy breves han sido las referencias a las pinturas murales que ocupan el intradós de los arcos

³ Existe un opúsculo sobre las fiestas celebradas con tal motivo, que aporta información sobre las obras de la iglesia. Su largo título es el siguiente: *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de Santa María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII, en favor del purissimo misterio de la Concepción sin culpa original de Maria Santissima Nuestra Señora, en el Primer Instante physico de su Ser. Con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta. Dedicase a la Augusta Blanquissima Señora, por el postrado afecto de un Esclavo de su Purissima Concepción*, en Sevilla, por Juan Gómez de Blas, su Impressor Mayor, Año 1666. Algunas noticias de

este texto fueron dadas a conocer por ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, 3 vol., Madrid, 1981, v. I, pp. 321-347.

⁴ MORALES, A. J., SANZ, M^a J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, 2^a edición, Sevilla, 2004, t. I, pp. 113-114.

⁵ Véase BONET CORREA, A., *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 1978, p. 68.

⁶ El texto habla de «festones, cortezas» y de «tarxas revestidas de cohollós». Cfr. *Fiestas que celebró...*, f. 2v.

y se despliegan por las paredes. Al respecto se ha sugerido el uso de plantillas para su realización y la posible intervención de Murillo en su realización.⁷ También se ha resaltado su perfecta conjunción con las yeserías, hasta el punto de dificultar la identificación de unas y otras.⁸ Las pinturas del intradós de los arcos fingen ser volutas y tallos carnosos, mazos de frutas y cabezas de querubines. Por su parte, las que cubren las paredes perimetrales simulan potentes volutas y guirnaldas, además de robustos tallos que se multiplican y enroscan y sobre los cuales se distribuyen figuras infantiles, quedando entre ellos unas tarjas que ocupan representaciones alegóricas e inscripciones alusivas a la Virgen, tomadas del Antiguo y del Nuevo Testamento. A ello hay que añadir imágenes de la Giralda y jarras de azucenas, es decir, el escudo del cabildo de la Catedral de Sevilla, que de forma alternativa ocupan los falsos lunetos.

Esta combinación de pinturas y yeserías pudiera ser entendida como un testimonio de la fusión de las artes preconizada por el Barroco. No obstante, si se atiende al documento de 1662 en el que se indicaba que las labores de yeso de las bóvedas se dejaban para otro momento y se recuerda al mismo tiempo que el proceso de renovación concluyó tres años más tarde, cabe sospechar que fueron razones tanto de tiempo como económicas las que determinaron el uso de las dos técnicas artísticas. Al respecto debe también señalarse que en los siglos pasados, sin la inadecuada iluminación eléctrica con la que hoy cuenta el templo, el espacio sólo se iluminaría con la tamizada luz filtrada por las vidrieras y con la cálida y oscilante que aportarían las velas, lo que crearía un ambiente misterioso y en penumbra donde discernir técnicas y materiales sería muy difícil, cuando no imposible, especialmente en el primer impacto o golpe de vista del espectador que accediera al templo, una vez pasado el umbral de la puerta.

Abundando sobre ese barroco y magistral juego de apariencias o engaño entre materiales y técnicas que ya se ha señalado y sin negar la hipótesis sobre la autoría de las pinturas, debe destacarse que estas fingidas yeserías cuentan con otro mérito más en el que no se había reparado, el hecho de ser el precedente más directo del progresivo abandono de las labores en yeso en los interiores religiosos sevillanos de las últimas décadas del Seiscientos, en beneficio de los grandes ciclos pictóricos.

Un extraordinario ejemplo de ese proceso es la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. Las cinco etapas en las que se desarrolló la construcción del templo permiten advertir no sólo la evolución del concepto de ornamentación, sino también las transformaciones que, en pocos años, se operaron sobre el propio repertorio decorativo.⁹ La iglesia fue iniciada en 1645 con trazas del arquitecto Pedro Sánchez Falconete, quien era maestro mayor de obras de la ciudad y de la catedral, interviniendo a lo largo de todo el proceso de las obras el maestro albañil Juan González. Problemas económicos dilataron la edificación, hasta el punto de que en el año 1662, al ingresar Miguel Mañara en la Hermandad de la Santa Caridad, aún no se habían completado las bóvedas de la nave, ni se había construido la cabecera. Por tal motivo Mañara encargó al arquitecto Pedro López del Valle que



Nave de la Epístola. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla.

inspeccionase las obras y proyectase su finalización, introduciendo algunos cambios en el diseño inicial, caso de la bóveda semiesférica del antepresbiterio o falso crucero. Así pues el templo se inició por los pies, avanzando la construcción hasta la capilla mayor conforme la Hermandad disponía de recursos económicos. Cuando las obras de la cabecera se concluyeron en 1670, la nave ya contaba con su decoración de yeserías y con los lienzos pintados por Murillo. Estas labores de yeso, que debió diseñar Sánchez Falconete, corresponden básicamente a temas de cartones recortados, aunque también se emplearon rosetas y macollas. Con mayor corporeidad, más movimiento y completada con mascarones, cabezas de querubines y cartelas, la misma decoración cubre los laterales del presbiterio. En su bóveda, por el contrario, los motivos se hacen más naturalistas, tomando una apariencia más carnosa y vegetal. En el conjunto se integran mascarones, veneras, angelitos, unos recuadros y registros en forma de corazón, ambos con inscripciones latinas, más una macolla en la clave rematada en un corazón en llamas, aludiendo como aquellos a la virtud de la caridad. En el entablamento de los muros laterales de la capilla mayor figuran grandes cartelas con textos latinos y movidos enmarques de hojarasca, mascarones, querubines, además

⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, T., «La Iglesia de Santa María...», p. 124.

⁸ ARENILLAS, J. A., *Del clasicismo al barroco...*, pp. 178-179.

⁹ Sobre dicha institución es básica la consulta de la monografía de VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980, la edificación de la iglesia se trata en las pp. 16-23.



Cúpula. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla.

de parejas de ángeles niños y fruteros, que aparecen colocados sobre la cornisa. Más complejas son las cartelas del antepresbiterio, cuya superficie aparece tratada como paños recogidos en las esquinas superiores por niños intercalados entre los roleos vegetales. Este enmarque presenta en la base una venera y un niño atlante, coronándose por un mascarón. Se completa la decoración con angelitos, figuras de animales y un artístico jarrón, todo ello apoyado sobre la cornisa. Estos elementos destacan por su dinamismo y volumen, recordando las creaciones de Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, artistas que colaboraron en la ornamentación de la iglesia y con quienes pudiera relacionarse su diseño. Aunque no consta el momento de realización de estas yeserías, es evidente que son anteriores a la colocación del retablo mayor en marzo de 1673, pues las situadas en los laterales del presbiterio tuvieron que ser parcialmente serradas y mutiladas, para permitir la instalación del entablamiento del retablo.¹⁰ Su ejecución se ha atribuido a los hermanos Borja.

Cuando cinco años más tarde se decidió proseguir la decoración de la bóveda del antepresbiterio se prescindió de las labores de yesería,

¹⁰ MORALES, A. J., «El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla», en VV.AA., *Retablo mayor de la Santa Caridad*, Sevilla, Madrid, 2007, p. 40. Tal circunstancia ha sido advertida durante los trabajos de restauración del citado retablo, concluidos en la primavera del año 2007.

¹¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715, ed. 1947, p. 1055.

encomendándose a Juan de Valdés Leal su pintura. Tal decisión debió partir de don Miguel Mañara, verdadero artífice y mentor de la decoración de la iglesia. No se conocen las razones que tuvo para ello, aunque como en el caso anterior, pudieron ser tanto motivos económicos, como el deseo de ver concluidos los trabajos con rapidez, algo que, sin embargo, no le fue posible pues falleció en mayo de 1679. No obstante, cabe también la posibilidad de que tuviera noticias de las novedades de la pintura de cuadratura de los maestros italianos que habían llegado a Madrid para decorar el Palacio Real. Las noticias de estas obras y artistas pudieron llegarle a Mañara por el mismo Valdés, pues de ser cierta la información que aporta Palomino, el pintor visitó varios templos y palacios de la Corte, además del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, durante el viaje que efectuó a Madrid en 1664.¹¹ Al respecto, es interesante comprobar que los edificios sevillanos cuya decoración se está completando en las últimas décadas del Seiscientos recurren de manera habitual a la pintura mural para enriquecer los interiores y para componer sus programas iconográficos. Es más, en esas pinturas, realizadas al temple o al óleo o con técnica mixta, se simulan con gran verismo labores en yeso que cubren por completo los muros, forman amplios paneles o enmarcan escenas figurativas. Por otra parte, resulta muy curioso que la mayor parte de ellas se deban a Juan de Valdés Leal. Al respecto debe señalarse que hay constancia de trabajos de pintura mural del maestro que son anteriores incluso a su intervención en la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. Es el caso de las pinturas que contrató en 1667 para el Convento de San Antonio de Padua, ocultas hoy por varias capas de cal, o de las que concertó tres años más tarde cuando policromaba el retablo mayor del desaparecido Convento de San Agustín para revestir las paredes «de cortes, cogollos de oro Y niños coloridos».¹² Esta asidua tarea de muralista de Juan de Valdés Leal explica que su hijo Lucas Valdés, colaborador en los trabajos paternos, algunos de los cuales llegó a concluir, siguiera la tradición familiar, convirtiéndose en el gran muralista de la pintura sevillana de comienzos del siglo XVIII.

Aunque aquellas obras madrileñas y las pinturas realizadas por Valdés en la bóveda y muros altos del antepresbiterio de la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad responden a conceptos algo diferentes, ambas coinciden en su carácter ilusionista. La bóveda, que no es completamente semiesférica, presenta su intradós dividido en ocho segmentos mediante pilastras decoradas por fingidas yeserías. Aquellos también se enriquecen por simuladas labores de yeso en forma de retorcidos roleos en los que se abren registros enmarcados y rematados por figuras de ángeles niños en los que, sobre un cielo nuboso, se recortan figuras de ángeles mancebos con los atributos de la Pasión. Las falsas yeserías cubren también el intradós de los arcos torales, las pechinas y el entablamiento de la bóveda, en donde figura una cartela con un texto latino extraído del libro segundo del Paralipómenos y la fecha 1681, que debe corresponder a la de conclusión de las pinturas, por más que Valdés aún percibiera algún pago por ellas al siguiente año.¹³ En las pechinas se han pintado

¹² Las referencias proceden de ARENILLAS, J. A., *Del clasicismo al barroco...*, p. 74.

¹³ La identificación y traducción del texto corresponde de VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *El Hospital de la Caridad...*, p. 22. Las noticias sobre los pagos a Valdés fueron dadas a conocer por KINKEAD, D. T., *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*, Nueva York, 1978, p. 558.



Luneto. Iglesia del Hospital de la Caridad. Sevilla.

ángeles niños y movidos roleos que enmarcan registros en forma de corazón, alusivos a la caridad, con las representaciones de los evangelistas.¹⁴ El programa decorativo se completa con las figuras de los santos limosneros pintados en los muros que flanquean las ventanas. Se trata de San Martín, Santo Tomás de Villanueva, San Julián y San Juan limosnero, representados junto a columnas y cortinajes, completándose la decoración con fingidas yeserías de

elementos arquitectónicos y roleos. Este conjunto pictórico realizado por Valdés Leal se ha considerado como una de las decoraciones murales más hermosas de cuantas se realizaron en Sevilla durante el siglo XVII.¹⁵ Es evidente que para su ejecución, de manera especial en las pinturas que simulan yesos, se emplearon plantillas y que en ellas hubo amplia participación de los integrantes del taller de Valdés, debiendo ser uno de ellos su propio hijo Lucas.

¹⁴ Sobre estas y los santos que aparecen enmarcando las ventanas puede verse VALDIVIESO, E., *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1988, p. 196.

¹⁵ Véase nota anterior, p. 195.

Como ya se anticipó, después de su intervención en la Caridad, Valdés Leal continuó pintando yeserías fingidas en otros grandes ciclos murales que le habían sido encomendados en diversos templos sevillanos, estableciendo en ellos unas pautas y modelos que serían repetidos por su hijo y por otros maestros contemporáneos. Por ello resulta algo sorprendente que varios de los fondos arquitectónicos utilizados por el artista en sus pinturas de caballete se adornan con carnosas y movidas decoraciones de yeserías. La presencia de ellas se puede advertir en obras datadas en la década de los cincuenta, caso del *Bautismo de San Jerónimo* y de *Los Desposorios de la Virgen y San José*, pero especialmente en las obras de los años setenta, como la serie de la vida de San Ambrosio del Palacio Arzobispal de Sevilla, así como en su última pintura sobre lienzo, *Cristo disputando con los doctores en el templo*, que está firmada por el maestro en 1686.¹⁶



Juan de Valdés Leal, *Cristo entre los doctores*. Museo del Prado, Madrid.

¹⁶ Sobre estas obras véase VALDIVIESO, E., *Juan de Valdés Leal...*, pp. 71-72, 88-89, 179-185 y 215-217.

¹⁷ Los documentos de toma de hábitos y profesión están transcritos en FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., «San Clemente, una fundación del Cister en Sevilla. Vida espiritual y conventual», en VV.AA., *Real Monasterio de San Clemente. Historia, Tradición y Liturgia*, Córdoba, 1999, pp.145-150.

¹⁸ El contrato es transcrito por PAREJA LÓPEZ, E., «Obras maestras del arte», en VV.AA., *Real Monasterio...*, pp. 362-365.

¹⁹ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*,

El segundo de los ciclos pictóricos murales desarrollados por Valdés en el que las yeserías fingidas tienen especial protagonismo se encuentra en la iglesia del convento de San Clemente. El maestro venía trabajando para la comunidad cisterciense desde 1680 en la policromía y dorado del retablo mayor, cuando aún no había finalizado las pinturas de la bóveda de la Iglesia del Hospital de la Caridad. En el citado monasterio ingresó de novicia un año más tarde su hija María Josefa, que profesó el 18 de mayo de 1682 con el nombre de sor María de la Concepción.¹⁷ Unos días antes de que esto ocurriera el maestro había ampliado el contrato que tenía con la comunidad, comprometiéndose a realizar diversos trabajos en la capilla mayor y su retablo, así como en la nave de la iglesia, debiéndose incluir entre ellos la decoración de los muros del templo.¹⁸ Se considera que parte de esos trabajos fueron realizados como dote por la profesión de su hija.¹⁹ Una de las primeras tareas emprendidas por Valdés Leal debió ser la decoración del muro del coro, al centro del cual pintó en un registro mixtilíneo la escena de *San Fernando entrando en Sevilla*. Su composición está relacionada con el mismo tema que el maestro realizó en el segundo cuerpo del Triunfo erigido en el trascoro de la catedral sevillana en las fiestas organizadas para celebrar el nuevo culto a San Fernando en 1671.²⁰ Aunque se trata de una pintura mural realizada al temple y con retoques al óleo, aparece enmarcada por una gruesa moldura dorada y con rocallas que debió añadirse coincidiendo con la realización de las pinturas atribuidas al maestro Francisco Miguel Ximénez, que rodean a las realizadas por Valdés y que adornan los muros de la nave.²¹ El mencionado marco, en un juego de apariencias típico del Barroco, ha hecho creer que la escena de San Fernando era una pintura sobre lienzo, de la misma manera que los paneles con roleos que la enmarcan fingen ser yeserías de cartones recortados, cuando realmente corresponden a pinturas murales. Estos motivos presentan al centro unos grandes registros con las armas de Castilla y León, en alusión al citado rey castellano, a quien la tradición hace fundador del monasterio.

Diferentes son los motivos ornamentales que simulando labores de yeserías cubren las paredes, pechinas y bóveda del presbiterio. Se trata de carnosos y retorcidos tallos vegetales que guardan una evidente similitud con los empleados en la ornamentación del antepresbiterio de la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. El parecido es muy evidente en los enmarques de las representaciones de los evangelistas que ocupan las pechinas y de las escenas de la vida de San Clemente y de los santos vinculados a la orden cisterciense que ocupan los muros laterales del presbiterio. Es aquí donde se desarrolla en mayor medida la decoración de yeserías falsas, que si bien debió ser trazada por Valdés Leal, fue concluida por su hijo Lucas, a quien se considera autor de las escenas anteriormente aludidas. De hecho, la enfermedad que sufría Juan de Valdés, además de retrasar la realización de las pinturas

Sevilla, 1916, p. 143.

²⁰ Dicha imagen se recoge en el grabado del Triunfo firmado por el propio Valdés que figura en el libro de TORRE FARFÁN, F. de la, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y de León*, Sevilla, 1671. La relación entre ambas obras fue puesta de manifiesto por VALDIVIESO, E., *Juan de Valdés Leal...*, p. 200.

²¹ La atribución corresponde a VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, p. 581.

obligó a una mayor participación del taller y, al final, a la directa actuación de su hijo Lucas, quien mediante escritura firmada el 17 de noviembre de 1689 se comprometió a finalizar los trabajos que su padre había dejado inconclusos. Así, se ha considerado que si bien Valdés debió empezar las pinturas del presbiterio, de la bóveda con motivos heráldicos, ángeles pasionistas y temas alusivos al titular del convento, de las pechinas y de los muros laterales, la finalización de todas ellas entre 1689 y 1690 correspondió a su hijo Lucas.²²

Mayor protagonismo tuvo éste en la realización de las pinturas murales del Hospital de Venerables Sacerdotes. Dicha institución, dedicada a acoger a sacerdotes de edad avanzada e incapaces para ejercer su ministerio, se había iniciado en 1675 con el patrocinio del canónigo don Justino de Neve.²³ Tradicionalmente se han atribuido sus trazas a Juan Domínguez, aunque en fecha reciente se ha sugerido la autoría de Esteban García, estimándose que el primero fue solo el maestro responsable de la dirección de las obras.²⁴ Cuando estas concluyeron a fines del verano de 1686, se procedió a la decoración de la iglesia, encargándose a Valdés Leal sus pinturas murales, si bien la mala salud del maestro hizo que su hijo Lucas participase intensamente en los trabajos, llegando a concluirlos en solitario. Se considera que Valdés Leal se ocupó de los murales del presbiterio, bóveda del antepresbiterio y sacristía, mientras que su hijo Lucas, además de ayudarlo en estas pinturas, realizó las correspondientes a los muros del antepresbiterio y de la nave, a partir de los modelos paternos.

Este extraordinario conjunto pictórico responde a un concepto decorativo distinto al de las obras anteriores. Las superficies ya no aparecen completamente ocupadas por yeserías simuladas, sino que se dejan en blanco para hacer resaltar los motivos y escenas figurativas, así como las guirnaldas y festones vegetales que las enmarcan y articulan. Es novedad la simulación de relieves en bronce, el carácter teatral de los enmarques de los altares y de los fingidos tapices pictóricos que se despliegan por los muros de la nave, así como el efecto de las falsas perspectivas arquitectónicas de la bóveda de la nave y del techo de la sacristía, en las que existe un evidente recuerdo de las creaciones del Padre Pozzo. Tales recursos de carácter escenográfico, así como el sentido ilusionista de las escenas se resaltan mediante una rica policromía.

En la Iglesia del Hospital de los Venerables, la presencia de los yesos fingidos ha quedado limitado a la ornamentación de algunos arcos y elementos arquitectónicos, al enmarque de ciertas escenas, a los fondos de las hornacinas que en los laterales del presbiterio contienen urnas de reliquias y a los techos de las arquitecturas en perspectiva de la bóveda del tramo segundo de la nave y del techo de la sacristía.

²² Véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Lucas Valdés (1661-1725)*, Sevilla, 2003, pp. 74-75.

²³ Sobre este edificio puede verse VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «El patrimonio artístico», en VV.AA., *Los Venerables*, Sevilla, 1991, pp. 25-111.



Muro de cierre del coro. Iglesia del Monasterio de San Clemente, Sevilla.

²⁴ Tal propuesta ha sido realizada por FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad», *Laboratorio de Arte*, 1998, nº 11, p. 185.



Sacristía. Iglesia del Hospital de los Venerables, Sevilla.

Respecto de estos últimos cabe destacar su carácter retardatario. Así, los que figuran en la cubierta de la falsa linterna de orden jónico del tramo segundo de la nave corresponden a temas de cartones recortados derivados de modelos manieristas, mientras en la sacristía los falsos yesos del techo plano bajo el que se recortan las figuras de ángeles que componen la escena del *Triunfo de la Santa Cruz* recuerdan los roleos característicos de la ornamentación de mediados del Seiscientos.

Estas pinturas de los Venerables son la creación más sobresaliente del muralismo barroco sevillano de fines del siglo XVII. En ellas es evidente la impronta de Juan de Valdés Leal, aunque también es notoria la

capacidad de su hijo Lucas para dicha técnica pictórica, de la que alcanzaría sus mejores creaciones en los ciclos desarrollados a comienzos del Setecientos para los dominicos y jesuitas. Pero antes de llegar a ellos y de comprobar como la pintura mural se impone en la decoración de los edificios religiosos sevillanos de principios del siglo XVIII, es preciso analizar otra muestra de yeserías fingidas correspondiente a los últimos años del precedente.

En 1696 se dio por concluida la renovación estética de la iglesia del Convento de monjas clarisas de Santa María de Jesús.²⁵ A efectos arquitectónicos, la operación más llamativa consistió en ocultar la armadura mudéjar que cubría la nave con una bóveda de cañón con



Presbiterio. Iglesia del Monasterio de Santa María de Jesús, Sevilla.

²⁵ La fecha figura en una cartela pintada en el arco triunfal. Por otra parte, la portada de la iglesia presenta bajo la imagen mariana que ocupa la hornacina de su remate una inscripción con el año 1695. Para mayor información sobre este convento de monjas franciscanas puede verse VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y

MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980, pp. 167-180. Además, existe un estudio monográfico debido a CENTENO, G., *Monasterio de Santa María de Jesús*, Sevilla, 1996.



Presbiterio. Iglesia de la Magdalena, Sevilla.

arcos fajones y lunetos, añadiéndose labor de yeserías en los enmarques de los huecos reales y fingidos correspondientes a cada tramo, en las ménsulas que apean los fajones y en las claves de cada uno de los tramos de la nave. En el ámbito de las artes plásticas la actualización consistió en la construcción de nuevos retablos, entre los que destaca el mayor, contratado en 1690 con Cristóbal de Guadix y cuyas esculturas se deben a Pedro Roldán.²⁶ Fue coincidiendo con la policromía y dorado de dicho retablo, cuando se encomendó al pintor José López Chico la realización de las pinturas murales del presbiterio.²⁷ Para su ejecución el artista se basó en las experiencias previas ya comentadas, reproduciendo con precisión las formas plásticas de las yeserías, ordenando grandes paños de motivos

retorcidos a partir del eje que marcan las ventanas que existen en los muros. Por otra parte, acentuando los juegos de ficción, dispuso unas pilastras que pretenden competir con los colosales soportes salomónicos del retablo. Los movidos tallos vegetales, que se cruzan y superponen desplegándose sobre las paredes, se acompañan de festones vegetales, querubines y figuras de ángeles niños con guirnaldas de frutas, interrumpiéndose para situar unas cartelas, en la parte superior y baja de los muros, y unos registros mixtilíneos a los lados de las ventanas. En aquellas se han pintado alegorías marianas y de la vida monástica. En estos, resueltos a modo de fingidos edículos arquitectónicos rematados en jarrones florales y un alto copete en el que inscribe una de las citadas cartelas, se han

²⁶ Sobre ese conjunto retabístico véase HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 42-43 y 281-283.

²⁷ La noticia fue dada a conocer por QUILES GARCÍA, F., «José López Chico y las pinturas murales de Santa María de Jesús (Sevilla)», *Archivo Hispalense*, nº 240, 1996, pp. 105-109.

representado con carácter ilusionista los arcángeles Gabriel, Miguel, Rafael y Uriel, portado sus correspondientes atributos y sosteniendo escudos con inscripciones latinas alusivas a la Virgen María. El fondo rojizo de los paneles y el perfilado en oro de los roleos acentúa la sensación de relieve, dotándolos de una ficticia corporeidad. Más menuda es la decoración pintada en las jambas e intradós de las ventanas, si bien logra perfectamente el propósito de aparentar carnosos yesos. No llega a alcanzar el mismo efecto engañoso la decoración pintada sobre el arco triunfal, que aparece muy deteriorada y con evidentes repintes.

Estos yesos fingidos guardan relación con los auténticos que aparecen en la bóveda de la nave. Frente a la presencia masiva y ofuscante de yeserías de la Iglesia de Santa María la Blanca y de las más comedidas pero igualmente protagonistas del espacio de la Iglesia del Hospital de la Caridad, en este convento de franciscanas las labores de yeso se han reducido extraordinariamente hasta convertirse en elementos aislados y armónicamente distribuidos para enriquecer plásticamente la bóveda. De todas ellas son las grandes macollas caladas que ocupan las claves de los tramos las más llamativas y rotundas. Se trata de amplias cartelas, similares a ciertas piezas de joyería, en las que unos tallos vegetales y cintas serpenteantes se entrecruzan a distintos niveles, presentando al centro eolípilas caladas o labores de incrustaciones, aunque también se ha utilizado en un caso el anagrama de María entre una pareja de angelitos. No obstante la vistosidad y potencia de estas macollas, son los ondulantes y retorcidos roleos que enmarcan los huecos reales y ficticios situados sobre las cornisas los que ofrecen una mayor similitud con los yesos pintados que adornan los muros del presbiterio. Junto a esas labores de tallos hay que destacar la presencia de máscaras y festones de frutas enriqueciendo las ménsulas en las que apean los arcos fajones.

Las razones que llevaron a la comunidad de clarisas a optar por una decoración de yesos tan sucinta para enriquecer la bóveda de la nave debieron ser de índole económica. Idénticos motivos obligarían a encomendar a López Chico la ornamentación de los muros del presbiterio con yesos simulados. La labor pictórica, que con la iluminación adecuada podría confundirse con auténticas yeserías, resultó además de más barata, mucho más rápida de ejecución, especialmente si se tiene en cuenta que la misma plantilla utilizada para decorar uno de los muros sirvió para pintar el contrario. De hecho, la ornamentación con yesos fingidos de los muros del presbiterio tiene carácter especular.

Aunque el costo de las diferentes labores decorativas fue siempre un argumento de importancia a la hora de seleccionarlas, también es verdad que razones de gusto, además de las cualidades artísticas de los

maestros y el presumible éxito de su trabajo en función de experiencias previas fundamentaron muchos encargos y decisiones. Lo situación ideal fue cuando motivos estéticos y garantía de una buena obra iban unidos a un menor desembolso. Esa debió ser la circunstancia en la que se produjo el encargo al maestro López Chico por parte de la comunidad de franciscanas de Santa María de Jesús, artista a quien ya conocían por estar realizando la policromía y dorado del retablo mayor de la iglesia conventual, si bien se trataba de labores muy diferentes. Al respecto es muy significativo que las únicas pinturas murales conocidas de este autor sean las del convento de clarisas, mientras está documentada la realización de pinturas sobre lienzo y de varios trabajos de policromía y dorado de retablos, en los que se especializó.²⁸

En aquellos momentos el gran especialista en pintura mural de la escuela sevillana era Lucas Valdés, habiendo sido los trabajos anteriormente comentados los que le cualificaron sobre dicha técnica. Su actividad como muralista continuó a comienzos del siglo XVIII, con importantes trabajos para dominicos y jesuitas. En la iglesia del Convento de San Pablo, actual parroquia de Santa María Magdalena, renovada por Leonardo de Figueroa tras el hundimiento de 1691, dejó Lucas Valdés algunos de los principales testimonios de su arte a partir de 1709.²⁹ Su labor se concretó en la decoración de la capilla mayor, crucero, pilares, sotocoro y bóveda de la sacristía.³⁰ De tan amplio programa decorativo, en el que necesariamente contó con la participación de diversos colaboradores, hay que destacar ahora no las grandes composiciones de los brazos del crucero, correspondientes a la *Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla* y *Auto de Fe*, o el *Triunfo de la Fe*, pintado sobre la bóveda del presbiterio, o la *Batalla de Lepanto*, situada en el muro de la Epístola, sino las yeserías fingidas que sirven para enmarcar las grandes escenas perspectivistas y las fingidas hornacinas con santos dominicos de los pilares del crucero o que se emplean para decorar las arquitecturas que sirven de fondo a algunas escenas y para ornar los medallones distribuidos por diferentes elementos arquitectónicos del templo. Dichos motivos, que reproducen con gran eficacia los valores plásticos de las labores en yeso, guardan una estrecha relación con los empleados por el pintor en obras precedentes ya comentadas. Es más, el tipo de los roleos, el modo de retorcerlos y entrecruzarlos resultan demasiado tradicionales, distanciándose de los nuevos repertorios formales, con hojas de acanto, que ya habían empezado a introducirse en las labores de talla de la época.

El último conjunto mural conocido de Lucas Valdés en Sevilla corresponde a las pinturas de la Iglesia de San Luis, noviciado de la Compañía de Jesús. Si bien lo más llamativo y espectacular es la decoración de la impresionante cúpula, obra segura del artista, interesa

²⁸ QUILES GARCÍA, F., «José López Chico...», pp. 108-109.

²⁹ Sobre este autor y su intervención en el convento de los dominicos véase SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, pp. 54-63. Asimismo, RIVAS CARMONA, J., *Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*, Sevilla, 1994, pp. 64-74.

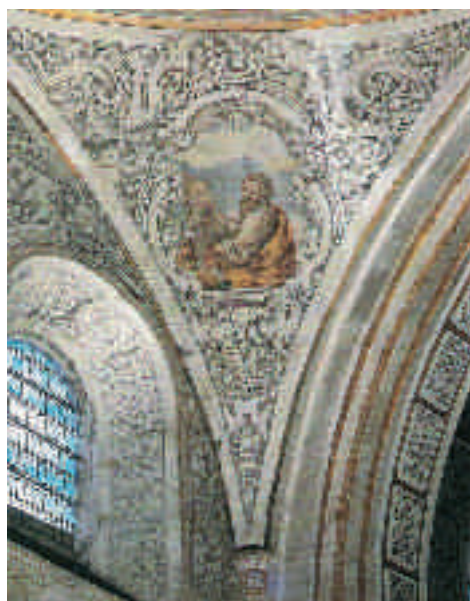
También MORALES, A. J., «Leonardo de Figueroa y el barroco policromo en Sevilla», en V.V.A.A., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 196-200.

³⁰ Sobre esta pinturas puede verse VALDIVIESO, E., *Pintura...*, pp. 479-483. Asimismo FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Lucas Valdés...*, pp. 76-81.

ahora resaltar la presencia de yeserías fingidas en los muros de las capillas laterales, en el fuste de pilastras y en las enjutas de algunos arcos, cuya autoría se han atribuido al pintor Domingo Martínez, a quien se sabe corresponden las pinturas de la exedra de entrada al templo.³¹ De ser cierta esta hipótesis, estos yesos fingidos se habrían pintado antes de inaugurarse el templo en 1730 o en años inmediatamente posteriores. De cualquier modo, es un buen testimonio de la costumbre generalizada en la decoración de los interiores sevillanos de las últimas décadas del siglo XVII y primeras

del XVIII, de emplear pintura mural reproduciendo con gran eficacia y verismo las formas plásticas de las yeserías.

Mientras esto ocurre en la capital, en las poblaciones de la campiña sevillana y en las situadas en las proximidades de las tierras de Córdoba y Málaga, la falta de muralistas y una nueva orientación del gusto estético, a la que no son ajenos los influjos recibidos de esas ciudades y de otros centros artísticos medianos, hará triunfar la verdadera ornamentación en yeso, dando lugar a interiores sorprendentes y ofuscantes.



Pechina. Iglesia del Monasterio de San Clemente, Sevilla.

³¹ Este autor ha sido estudiado por SORO CAÑAS, S., *Domingo Martínez*, Sevilla, 1982. Sobre sus pinturas murales véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «La pintura mural de Domingo Martínez», *Domingo Martínez*. Sevilla, 2004, pp. 57-73.



LA ESTAMPA COMO MODELO EN EL BARROCO ANDALUZ

Benito Navarrete Prieto

Universidad de Alcalá de Henares

Uno de los temas más apasionantes en el proceso de la creación artística es precisamente el del hallazgo de la idea o el mecanismo mediante el cual el artífice hace suyo un concepto, unas formas, un ideario y lo plasma convirtiéndose a partir de ese momento en sustancia propia generadora a la vez de débitos y de impacto en su área de influencia.¹ El modo en cómo se produce esta metamorfosis de las formas es absolutamente sorprendente, y particularmente reveladora en el caso andaluz, donde la lejanía de la Corte hace que los artistas trabajen en buena medida a merced de los modelos que le suministraba la estampa, la cultura portátil generadora de ideas y sobre todo revulsivo para el ideario de otros artistas, colaborando así en la introducción de las corrientes renovadoras. Desde el primer naturalismo, a la generación de los grandes maestros, pasando por el pleno Barroco, la estampa fue decisiva a la hora de configurar la personalidad de algunos de nuestros más «originales» artífices.

Hasta el momento y como producto de mi tesis doctoral, me había centrado más en el estudio y disección de las fuentes y modelos de la pintura barroca andaluza,² pero creo que el mismo resultado

¹ Véase en este sentido, PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1981.

² NAVARRETE PRIETO, B., *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

ofrecería una profunda y sistemática investigación en el campo de la configuración del ideario arquitectónico en función de la incidencia de la tratadística renacentista así como en el retablo o en la escultura, donde la estampa también fue decisiva en muchas ocasiones como ahora voy a analizar de manera introductoria, en un intento futuro de estudiar el impacto en los escultores de los modelos ajenos y en la apreciación de la responsabilidad que tienen estas fuentes en la evolución de las formas y de los estilos.

Ante todo y como primera premisa de partida, habría que analizar la conciencia de originalidad existente entre los artistas del momento, y sobre todo, entre el público al que iban dirigidas las obras. ¿Qué capacidad tenían los comitentes de estimar y valorar la originalidad de una obra de arte? En función de sus mecanismos de trabajo, el artista pone en marcha su ingenio y capacidad de transmutación de las fuentes, no igual de «original» en todos los maestros. Este proceso de disimulación de los modelos ajenos –parafraseando el soberbio libro de Fernando R. de la Flor³– es el que vamos a intentar plantear con los ejemplos que aquí he seleccionado y los que de manera inédita propongo sobre todo para el campo de la escultura.

Palomino precisamente se hace eco de la imposibilidad crítica del público cuando se refiere a que «como el vulgo no distingue entre las cosas que son copiadas o inventadas; sino se deja llevar de aquello que parece bien: de aquí es, que lisonjeando el aplauso popular a el amor propio, y éste armándose de la pereza y el descanso, descaecen muchos en lo principal del estudio, malogrando el más peregrino interés del trabajo, y defraudándole a éste el apetecido logro de la eminencia con los crecidos intereses de la fama póstuma».⁴ Y en otro párrafo el citado autor señala: «De esta suerte, ha de usar el aprovechado de las estampas, considerándolas como medios para el estudio, no como fines para el descanso».⁵

Como aquí vamos a analizar en los diferentes ejemplos, la inventiva de un artista estriba precisamente en su capacidad de transformación o más bien de ideación. La estampa por tanto se convertiría en un muelle que movería al artista a solventar su composición, pero nunca a copiar literalmente las formas sin transformación alguna, como ocurre en ocasiones y ahora veremos, circunstancia que se aprecia mayormente en los artistas que trabajan de una manera industrial y

bajo unos parámetros mercantiles, fabricando sus pinturas para una clientela poco exigente, sin formación alguna y sin antecedentes visuales ni caudal. Este hecho se manifiesta sobre todo en la mecánica de trabajo con el Nuevo Mundo, donde los obradores establecidos en Sevilla literalmente seriaban sus producciones a la luz de lo que la estampa ofrecía, convirtiéndose por tanto en un modo de ahorro de trabajo, tiempo y dinero.⁶

Interesa por tanto sumergirse en el estudio y análisis de la estampa como herramienta auxiliar, no para el principiante ni para el oficial que intenta fabricar seriadamente y que practica el arte mecánica, sino para el que ejercita el arte liberal. Estaríamos hablando, siguiendo nuevamente a Palomino, del pintor aprovechado que al utilizar la estampa presta especial atención «en cada una aquello que tuviere más peregrino; ya en la armoniosa composición del todo; ya en la valentía caprichosa de las actitudes; en la certeza infalible de los contornos; en la firmeza invariable de las luces; la observancia y graduación de las sombras; la templanza de los lejos; la fuerza dominante de los cercas; la organización caprichosa de varios adherentes; el trozo bien regulado de la arquitectura; la respiración de un celaje, o rompimiento de gloria: el delicioso descuido de un pedazo de paño, todo bien arreglado y acorde, de suerte, que ninguna cosa embaraza, ni ofende a la otra».⁷

De todas estas maneras de usar el grabado he estudiado ejemplos novedosos que nos ayudan a explicar precisamente las palabras del tratadista cordobés y nos hacen replantearnos realmente la verdadera capacidad que tienen los artistas en transformar los modelos ajenos. No hay que olvidar que también en algunas ocasiones es el propio comitente el que le suministra el modelo a seguir, queriendo por tanto asegurarse de antemano un resultado. Y nada mejor para ello que las estampas pertenecientes a las vidas de los santos o las que contenían ciclos narrativos. Bien conocido es el caso de la *Vida de San Pedro Nolasco*⁸ que fue suministrada por los mercedarios a Zurbarán en el ciclo de la merced calzada de Sevilla entre los primeros encargos del pintor de Fuente de Cantos. En el mismo sentido ahora podemos añadir otro ejemplo precisamente para el ciclo dedicado a la *Vida de San Buenaventura* que viene a completar lo que ya avanzamos en el texto de la exposición dedicada a *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*.⁹

³ R. DE LA FLOR, F., *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.

⁴ PALOMINO, A., *Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 522.

⁵ PALOMINO, A., *Museo Pictórico...*, p. 523.

⁶ Para el estudio de estos mecanismos véase SERRERA, J. M., «Zurbarán y América», *Zurbarán*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1998, pp. 63-83, y NAVARRETE PRIETO, B., *Zurbarán y su Obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, cat. exp., Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998, pp. 21-79.

⁷ PALOMINO, A., *Museo Pictórico...*, p. 523.

⁸ Véase en este sentido SEBASTIÁN, S., «Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez», *Goya*, nº 128, 1975, pp. 82-84.

⁹ DELENDA, O. y NAVARRETE PRIETO, B., «El conjunto de San Buenaventura de Sevilla como exponente del naturalismo», *De Herrera a Velázquez. El Primer naturalismo en Sevilla*, cat. exp., Fundación Focus Abengoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, pp. 99-122.

El modelo que ahora presento es el que probablemente sirvió para que Zurbarán configurara el lienzo dedicado a *San Buenaventura en el Concilio de Lyon* del Museo del Louvre. Se trata de la estampa que hace referencia al *Decorem Indutus est* perteneciente a los *Statuta Hospitalis Hierusalem* (Estatutos del Hospital de Jerusalem u orden de Malta) ilustrados por Philippe Thomassin (1562-1622) y donde participó con los dibujos preparatorios para los grabados el Caballero de Arpino, editados en Roma en 1586, viendo la luz el libro dedicado a Sixto V^o en esta ciudad en 1588.

La estampa ofrece aquí ante todo el mismo esquema que sirve a Zurbarán para presentar a la figura San Buenaventura bajo un baldaquino en disposición análoga a la que ofrece la estampa. Sobre todo es similar la distribución de los grupos de personajes que rodean al santo, la arquitectura del fondo y la arcada de la izquierda, así como las cabezas que se amontonan, además del gesto del personaje en primer término a la izquierda y las cabezas de perfil y frente. Es muy probable que fueran los propios franciscanos los que suministraran el modelo que sería seguido por Zurbarán, transformando considerablemente el escenario pero intuyéndose el grabado ahora propuesto como esquema compositivo.

Mucho más elaborado en cuanto a composición, pero más directo con respecto al paralelo, fue el modo de obrar de Zurbarán en la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, donde combinó varios elementos haciendo su particular «collage». Para la composición general de la obra es muy probable que siguiera la estampa de Cornelis Cort sobre composición de Zuccaro sobre *La Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros santos*, ofreciendo por tanto un esquema general de distribución de las masas semejante, y para otros detalles mucho más precisos, ya señalamos igualmente que acudió de manera sorprendente y literal a las estampas de Philippe Galle sobre composición de Hans Vredemann de Vries, en su serie de pozos, seleccionando dos de las arquitecturas del fondo y pegándolas literalmente, desvelándose así la procedencia de sus fondos arquitectónicos. Lo mismo sucede con el fondo de la *Misa del Padre Cabañuelas* del Monasterio de Guadalupe o con el fondo del *San Artoldo* pintado para la Cartuja de Jerez, habiendo estudiado todos estos ejemplos en mi tesis doctoral.¹¹ Es por tanto ejemplo de la dependencia de modelos ajenos con objeto de dar cuerpo a los fondos arquitectónicos y hasta a las sombras de sus pinturas, y por consiguiente, vehículo de transmisión de las arquitecturas del mundo holandés y flamenco.



Philippe Thomassin, *Decorem Indutus est*, grabado según composición de Giuseppe Cesari para los *Statuta Hospitalis Hierusalem*, Roma, 1586.

¹⁰ Agradezco a Odile Delenda su ayuda para consultar esta obra en la Biblioteca Nacional de París y la obtención del material fotográfico.

¹¹ Todos estos ejemplos en los que se aprecia la copia de estampas nórdicas

como fondos arquitectónicos de la obra de Zurbarán fueron dados a conocer en mi tesis doctoral, NAVARRETE PRIETO, B., *La Pintura Andaluza del siglo XVII...*, pp. 228-231.

Sin embargo los discípulos del propio artista que se formaron en su mecánica de trabajo, y sobre todo le ayudaron en las pinturas con destino al Nuevo Mundo, como es el caso de Ignacio de Ries, sí que siguieron utilizando la práctica de incluso copiar literalmente la estampa con el marchamo de la marca de la casa «zurbaranesca». Este es el caso del lienzo inédito que ahora presento de los *Desposorios místicos de Santa Catalina* de colección particular madrileña (óleo sobre lienzo 112 x 137,5 cms) donde Ries da lo mejor de sí mismo en cuanto a sus tipos característicos con rostros sonrosados, rasgos afilados, joyeles característicos, y sobre todo detalles enteramente zurbaranescos como la factura del florero que acompaña a la composición y que sin embargo está tomado, al igual que toda la escena, del grabado de Rafael Sadeler I sobre composición de Polidoro de Lanzani de 1599 representando a los *Desposorios místicos de Santa Catalina*.¹² No deja de ser interesante apreciar el tono de «sacra conversazione» a la italiana, tan dependiente de los modelos rafaelescos y por otro lado interpretada en clave zurbaranesca producto de la sensibilidad de Ries, advirtiéndose incluso la familiaridad y semejanza a la hora de labrar los brocados y decoración del manto de la *Santa Catalina* con idénticos empastes a los empleados en su *Santa Casilda* de colección particular.¹³

Este modo de proceder escenifica mejor que nunca las palabras de Palomino al comparar el hurto con la copia puntual de una estampa «a este modo de aprovecharse el pintor para sus composiciones,

llaman vulgarmente hurtar, siendo así, que no le dan este nombre al pintar por estampa siendo copiada puntualmente; sino sólo dicen: es hecho por estampa de tal, o tal autor. Y yo no hallo otra razón para esta denominación tan odiosa, sino que el que copia puntualmente la estampa, no le usurpa la gloria a su inventor; porque luego dicen, es copia de Rubens o de Van Dyck. Pero el que lo ha compuesto de diferentes papeles, es deudor a tantos, que no pudiendo pagar a ninguno, se alza con el caudal de todos: y por esto le llaman hurtar en buen romance, aunque les cojan en mal latín».¹⁴

Pero la estampa es también un elemento que explica la adopción de idénticas soluciones en focos pictóricos muy diferentes, hecho que se ejemplifica perfectamente con la incidencia del rompimiento de gloria de la *Adoración de los pastores* de Abraham Bloemaert en Murillo y en José Juárez en México.¹⁵ Ya fue señalado que el rompimiento de gloria de la *Trinidad en la tierra* de Murillo del Museo de Dresde depende de la solución de Bloemaert, del mismo modo que esta misma estampa fue usada para el rompimiento de gloria de los *Santos Justo y Pastor* de la Pinacoteca Virreinal de México, apreciándose como la sensibilidad del artista es clave en la solución de las formas y que cada foco pictórico tiene su propia idiosincrasia, utilizándose los mismos elementos y que en modo alguno justifica la influencia de un foco sobre otro o de la dependencia de un artista sobre otro, sino el uso de un modelo común.



Ignacio de Ries, *Desposorios místicos de Santa Catalina*. Colección privada, Madrid.



Rafael Sadeler I, *Desposorios místicos de Santa Catalina*, grabado sobre composición de Polidoro de Lanzani, 1599.

¹² BARTSCH, A., *Raphael Sadeler I Fecit*, nº 7101.

¹³ NAVARRETE PRIETO, B., *Ignacio de Ries*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, pp. 88-91.

¹⁴ PALOMINO, A., *Museo Pictórico...*, p. 534.

¹⁵ Este paralelo fue advertido primeramente por ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo. Su vida, su arte, sus obras*, Madrid, 1981, t. II, pp. 172-173, cat. 189; para el impacto de este modelo en los demás artistas andaluces y novohispanos, véase NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII...*, pp. 167-168.



Bartolomé Esteban Murillo, *Éxtasis de San Agustín*. Colección privada, EEUU.

Sin embargo, es precisamente Murillo el artista que mejor ejemplifica el avance de las formas del pleno Barroco por la asimilación de los modelos rubenianos y vandiquianos, y así es como se evidencia en *El Éxtasis de San Agustín* (óleo sobre lienzo) de una colección particular de EEUU que Murillo ejecuta hacia 1670 siguiendo directamente la estampa de Pieter de Jode de *La Visión de San Agustín* sobre composición de la pintura de Van Dyck de la Iglesia de San Agustín de Amberes.¹⁶ Esta composición sería muy popular tanto en Sevilla como en Madrid y plantea un recurso dinámico y profundamente barroco que los artistas supieron emplear en repetidas ocasiones y por tanto se convierte en vehículo de penetración de las formas más grandilocuentes y agitadas.

En el campo arquitectónico la incidencia que ofrecieron los modelos vignolescos fue fundamental. Tanto en el terreno de experimentación

¹⁶ DEPAUW, C. y LUIJTEN, G., *Anton Van Dyck y el arte del grabado*, cat. exp., Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2003, p. 269, cat. 37b.

¹⁷ Sobre la incidencia de los tratados en el retablo véase, PALOMERO PÁRAMO, J. M^a, «El retablo como laboratorio de ideas», *Revista de Arte Sevillano*, nº 1, 1982, pp. 56 y 57, PALOMERO PÁRAMO, J. M^a, «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés», *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, t. I, Sevilla, 1982, pp. 503-525.

¹⁸ Véase NAVARRETE PRIETO, B., «El Vignola del colegio de arquitectos de



Pieter de Jode, *La Visión de San Agustín*, grabado sobre composición de Van Dyck.

del retablo, verdadero «laboratorio de ideas»,¹⁷ como en los fingimientos arquitectónicos, la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Iacomo Barozio da Vignola resultó sumamente recurrente. No está de más recordar ahora que el ejemplar que conserva el colegio territorial de arquitectos de Valencia con dieciocho dibujos de trazas de retablos sevillanos, entre las que he identificado los diseños de Herrera «el Viejo» para las yeserías de San Buenaventura y los dibujos de los retablos del Pedroso y Porta Coeli de Montañés,¹⁸ además de otras estampas pegadas, fueron sin duda material de trabajo de un artista, presumiblemente Alonso Cano,¹⁹ quien mandó su Vignola con otros libros de arte, estampas y moldes a la Cartuja de Portaceli de Valencia, luego adquiridos por el pintor valenciano Vicente Salvador Gómez.²⁰ Es pues muy plausible que este libro de artista que compila trazas de retablos de diferentes autores y material de trabajo que explica muy bien el ambiente sevillano entre 1609 y 1630, sea en el futuro una fuente

Valencia y sus retablos de traza sevillana», *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 2005, 311, pp. 235-244.

¹⁹ La hipótesis de que este Vignola fuera el que perteneció a Alonso Cano me fue sugerida por José Luis Romero Torres, a quien agradezco desde estas páginas sus siempre inteligentes comentarios.

²⁰ NAVARRETE PRIETO, B., «Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano. Nuevos documentos y fuentes formales», *Ars Longa*, nº 6, 1996, p. 136.

de sorpresas para entender el rico y fecundo mundo hispalense de este momento, donde se intercambian soluciones y en el que unos artistas estaban al corriente de los avances de los otros. Y esto explica que precisamente el frontispicio del Vignola diera a Montañés la solución para el remate de sus frontones con volutas sobre los que reposan querubines tal y como se aprecia en los remates de los retablos de Santa Clara y de San Lorenzo.

Pero la incidencia del Vignola también se percibe en fechas bien tempranas en las pinturas de Juan Sánchez Cotán, y concretamente en el retablo fingido que enmarca a *San Pedro y San Pablo* en la Cartuja de Granada de hacia 1615-20, ya que el orden corintio que aparece en ese fingimiento, es precisamente el que corresponde a la lámina XXVI de la *Regola delli cinque ordini d'architettura*, tomando el modelo el

tratadista de los ejemplos vistos en el foro romano. No está de más recordar que además en el inventario que se hace de los bienes de Cotán cuando ingresa en la Cartuja de Granada, aparece entre sus pertenencias un ejemplar del Vignola²¹ lo que nuevamente nos demuestra que lo poseyó y lo utilizó.

Pero la estampa también colaboró en plantear en el campo escultórico prototipos de imágenes que terminaron convirtiéndose en verdaderos iconos y modelos de piedad.²² Me estoy refiriendo al tipo de Ecce Homo que pondría en práctica Pedro de Mena y que hizo popular la pasión de Cristo, invitando a los fieles con su escarnio y sufrimiento a la más íntima y honda devoción. Este modelo fue fabricado en el taller del artista sin ninguna duda, y lo presentamos aquí como fuente inédita, siguiendo el modelo que ofrecía la estampa de Lucas



Lucas Vorsterman I, *Varón de dolores*, grabado sobre composición de Gerard Seghers.



Pedro de Mena, *Ecce Homo*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

²¹ Véase OROZCO DÍAZ, E., «El taller. Su saber y su práctica del arte» y apéndice VIII «Inventario de los bienes del pintor Juan Sánchez Cotán», *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*, Universidad de Granada, 1993, pp. 291-293; para la incidencia de las reglas de perspectiva de Vignola en la composición de sus bodegones y en el marco del *Crucificado* de la Cartuja véase CHERRY, P., *Arte*

y *Naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánica, Madrid, 1999, p. 74.

²² Para la valoración de la tipología de los Ecce Homos en el contexto de la obra de Mena, véase ahora, GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena escultor 1628-1688*, *Ars Hispanica*, Madrid, 2007, pp. 175 y ss.

Vorsterman I (1595-1675) sobre composición de Gerard Seghers (1591-1651)²³ representando al *Varón de dolores* y abierto hacia 1620-25, advirtiéndose similitudes incuestionables con el *Ecce Homo* procedente de la colección Güell y actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Varios elementos delatan que fue esta la estampa seguida por Mena y probablemente responsable de la creación de este estereotipo que tanta fortuna cobró. Primeramente las manos atadas, idénticas incluso en la posición de sus dedos, seguidamente la desnudez de su cuerpo y la caída de la túnica, así como la cabeza alzada y mirando hacia arriba con las órbitas de los ojos levantadas igualmente como se aprecia también en la versión conservada en el Cister de Málaga y que por tanto derivarían de esta fuente. El paralelo sería incluso mayor si el *Ecce Homo* de Mena tuviera la correspondiente corona de espinas, que figura en la estampa y está en otras ver-

siones. Aunque esta obra ha sido relacionada con el taller del artista²⁴ hacia 1670, no podemos descartar merced al modelo propuesto, que fuera una tentativa previa antes de configurar los modelos definitivos que le hicieron cobrar fama y crédito como por ejemplo el de las Descalzas Reales de Madrid. Aunque en este último caso la cronología propuesta para esta escultura no encajaría, pues los diferentes autores que a ella se han referido la sitúan como obra tardía en la producción del escultor y con intervención de colaboradores.

Pero la estampa también fue recurrente en el campo del relieve escultórico o incluso en los barros que intentaban con la técnica del bajorrelieve recrear efectos de gran pictoricismo. Es por tanto en este mundo donde mayormente tuvo incidencia el impacto de la estampa. Es así como se advierte en el bajorrelieve realizado sobre barro cocido



Anónimo granadino, *San Juan Bautista confortado por un ángel*. Convento de clausura, Madrid.



Agostino Carracci, *San Francisco confortado por un ángel músico*, grabado sobre composición de Francesco Vanni, 1595.

²³ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, v. XLIII, Lucas Vosterman I, p. 42, nº 36.

²⁴ Véanse los estudios de LUNA MORENO, L., en *Pedro de Mena y Castilla*,

cat. exp., Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 1989-1990, nº 12, pp. 44 y 45, y más recientemente el estudio de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., en *Museo Nacional de Escultura. La realidad Barroca*, Valladolid, 2005, nº 9, pp. 38-39.



Alberto Durero, *Ecce Homo*, grabado, 1512. Fuente propuesta para el Ecce Homo de *La Roldana* de la Catedral de Cádiz.



Luisa Roldán, *Ecce Homo*. Catedral, Cádiz.

y policromado (46x36x8 cm) de *San Juan Bautista confortado por un ángel*, perteneciente a una clausura de convento madrileño y realizado en el último cuarto del siglo XVII²⁵ y muy probablemente por José Risueño. En este caso es la estampa de Agostino Carracci sobre composición de Francesco Vanni de *San Francisco confortado por un ángel músico*²⁶ de 1595 el modelo elegido del que literalmente se toma la criatura angélica con el instrumento, que es la figura que llama la

atención del escultor granadino, acentuando ese ambiente intimista que ofrece la composición de Francesco Vanni, modelo por otra parte fundamental para entender algunas de las escenas de Murillo.

En Sevilla incluso los escultores que trabajaron siguiendo la estela de Roldán, propenso también a las estampas,²⁷ como su hija Luisa Roldán, *La Roldana*, siguieron reelaborando los modelos más arcaicos

²⁵ La obra fue dada a conocer y fechada erróneamente a finales del siglo XVI o principios del XVII, lo que a todas luces es imposible; véase ARBETETA MIRA, L., *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*, Museo Municipal de Madrid, 1996, p. 84.

²⁶ DEGRAZIA BOHLIN, D., *Prints and related drawings by the Carracci Family. A*

catalogue Raisonné, National Gallery of Art, Washington, 1979, cat. 204, p. 329.

²⁷ Sobre la incidencia de los grabados de Durero en los relieves de Pedro Roldán y su taller de la catedral de Jaén, véase NAVARRETE PRIETO, B., *La Pintura Andaluza del siglo XVII...*, p. 107.



Alberto Durero, *La Virgen amamantando al Niño*, grabado, 1512. Fuente propuesta para *La Virgen de la Leche* de *La Roldana* de la Catedral de Santiago de Compostela.

pero que ofrecían apoyo para las soluciones técnicas de los plegados o esquemas iconográficos de gran intimismo, como es el caso de las estampas de Alberto Durero. La incidencia de los modelos del grabador alemán ha sido recientemente apuntada por Lorenzo Alonso de la Sierra,²⁸ para el *Ecce Homo* de la Catedral de Cádiz fechado en 1684. Efectivamente *La Roldana* siguió sin duda el modelo de *Ecce Homo*²⁹ de Durero de 1512 tanto para sus ropajes como para la cadencia de la cabeza y sus manos anudadas, así como para el tono general de la

²⁸ Véase ALONSO DE LA SIERRA, L. y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F., «Cádiz y la Roldana», *Roldana*, cat. exp., Junta de Andalucía, 2007, p. 115.

²⁹ El trabajo más completo sobre las estampas de Durero y sus derivaciones es el que recientemente ha realizado FARA, G. M^ª, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivación*, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Gabinetto



La Roldana, *Virgen de la Leche*. Catedral, Santiago de Compostela.

obra, de una gran intensidad dramática, coincidiendo incluso los ropajes del torso con los de la estampa de Durero. No hay que olvidar como señala Antonio Torrejón,³⁰ que esta escultura era primitivamente de algo más de medio cuerpo, por tanto de busto, y que luego le fueron añadidas la parte inferior, haciéndola de cuerpo entero, por lo que la fidelidad de la estampa se atiene más a las zonas superiores y no tanto a las inferiores, circunstancia que puede reafirmar la tesis de sus añadidos posteriores.

Disegni e Stampe degli Uffizi, Inventario Generale delle Stampe, I, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, cat. 6, p. 65.

³⁰ TORREJÓN DÍAZ, A., «EL entorno familiar y artístico de *La Roldana*: el taller de Pedro Roldán», *Roldana...*, p. 174.

En realidad las estampas de Durero inciden en el ideario de *La Roldana* además de en la composición, en los plegados cortantes y sobre todo en el dibujo quebrado que hace que por ejemplo sus Vírgenes de la leche sigan también a un prototipo dureriano como se aprecia en la estampa del grabador alemán igualmente de 1512 de *La Virgen amamantando al Niño*³¹ que tiene su directa repercusión en la obra del mismo tema de la Catedral de Santiago de Compostela y sobre todo en *la Virgen de la leche* de la colección Muguero.³² Pero podemos decir más al advertir como incluso en algunas Vírgenes de *La Roldana* el rostro es idéntico al de las de Durero, como ocurre con el semblante de la del Convento de San José de Sevilla de la escultora en relación a la conocida como *Sagrada Familia de la Libélula* del grabador alemán.³³ Estamos pues ante un modo de usar la estampa que deja entrever todavía en fechas que rozan el 1700 el espíritu germánico del primer Renacimiento, sorprendentemente transformado por la refinada gracia casi rococó de *La Roldana*. En este sentido cobran más sentido que nunca las palabras de Vasari referidas a Pontormo:

«Hacia poco habían llegado a Florencia unos hermosos grabados de Alberto Durero, excelentísimo pintor alemán y único en

grabados en cobre y madera; entre otros, se destacaba la serie de la Pasión de Cristo, de una perfección maravillosa, con lujoso despliegue de inventiva en las actitudes y en el ropaje de las figuras y otras originales fantasías. Jacopo se propuso hacer uso de esos grabados en el claustro que estaba por pintar, para su propia satisfacción y a la vez complacer a los artistas florentinos, quienes unánimemente elogiaban estos grabados. Se propuso, por lo tanto, dar a las figuras la expresión, el vigor y la variedad que poseían las de Durero, pero al trocar la natural dulzura y la gracia que caracterizaba su estilo por las cualidades del estilo alemán, sus figuras, aunque indudablemente bellas, lo son menos que las de sus trabajos primitivos.

No debe creerse que la actitud de Jacopo sea criticable por haber copiado los cuadros de Alberto Durero, pues esto no significa una falta; por lo contrario, todos los artistas se sirvieron y se sirven continuamente de la producción ajena. El error de Pontormo fue imitar literalmente el estilo alemán en todos los detalles, paños, expresiones y actitudes, debiendo haberse limitado a copiar la composición, ya que él poseía la gracia y la belleza del estilo italiano moderno».³⁴



La Roldana, *Virgen amamantando al Niño*. Convento de San José, Sevilla.

³¹ El estudio más reciente de este grabado igualmente en FARA, G. M^a, *Albrecht Dürer. Originali...*, cat. 19, p. 79.

³² Para las diferentes versiones de la *Virgen de la Leche* en *La Roldana* véase ahora ROMERO TORRES, J. L., en *Roldana...*, pp. 208-215.

³³ FARA, G. M^a, *Albrecht Dürer. Originali...*, cat. 27, p. 89.

³⁴ VASARI, G., *Vidas de Pintores, escultores y arquitectos ilustres*, ed. Buenos Aires, 1945, t. II, pp. 307-308.



INTERVENCIONES BARROCAS EN LAS CATEDRALES ANDALUZAS

Germán Ramallo Asensio
Universidad de Murcia

Es bien cierto que hablar de catedrales andaluzas supone pensar de inmediato en el Renacimiento más innovador de la Península, pues aunque se cuente con ese soberbio ejemplo de último gótico que supuso la grandiosa obra de la Catedral de Sevilla, lo que allí se materializó a todo lo largo del siglo XVI fue de tal importancia que con justicia paso a ser exponente y modelo de lo mejor que podía dar de sí ese periodo. Pero también es cierto que en el momento en que nos acercamos a ellas se hace notoria la presencia de la estética barroca y, no sólo esto y desde el punto de vista formal, sino el espíritu religioso sobre el que se había fundamentado esa nueva forma y esa nueva iconografía*.

En el territorio en que nos vamos a mover contamos ahora con diez templos catedrales que lo vienen siendo desde antiguo y son cabeza de nueve diócesis, dos de ellas, Sevilla y Granada, archidiócesis. En la actual distribución administrativa hay provincias que cuentan con dos catedrales: Granada y Jaén, y ciudades que también cuentan con dos templos catedralicios: Cádiz, Catedral Vieja y Catedral Nueva.

* Este trabajo se ha elaborado dentro del marco general que propicia el Proyecto de Investigación I+D, UHM2006-12319, que lleva por título: *Nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el Barroco.*

A excepción de la Catedral de Sevilla cuya construcción se corresponde casi exactamente con los límites del siglo XV, la mayoría se fueron levantando en el siglo XVI: iniciadas en su tercera década las de Almería, Granada, Málaga y Córdoba, y a poco de pasarse a la segunda mitad del siglo, las de Málaga y Baeza.¹ Aun justo en el límite de este siglo y saltando brevemente al XVII se edificó la Catedral Vieja de Cádiz. Pero durante todo este nuevo siglo, barroco por excelencia, se continuaron las obras en Granada, Málaga y Jaén, habiendo quedado prácticamente concluidas en el XVI las de Almería, Cádiz y Baeza.

Justo a finales de este mismo siglo, en 1695, se iniciaba la Colegiata de Jerez de la Frontera, caso muy interesante que por su rango debería quedar al margen, ya que no obtuvo el de catedral hasta mediados del pasado siglo XX (1954), pero que es aconsejable considerar por haber sido concebida y realizada para desempeñar las ansiadas funciones de catedral y por ello, nacer con todas las dependencias que se requerían para ello según las nuevas normas.

Por último, ya en pleno siglo XVIII, a partir de 1722, se habría de abordar la construcción de un nuevo y grandioso templo en la ciudad de Cádiz, destinado a sustituir la antigua catedral que, frente a los soberbios ejemplos de las otras diócesis andaluzas había quedado de dimensiones modestas y, en general, poco representativa.

De modo que al volver a considerar el alcance de esta breve intervención, no será tanto estudiar los templos levantados de nueva planta en esos siglos, que los hay: los dos de Cádiz, el de Jerez y la práctica totalidad del de Guadix, sino más bien analizar las actuaciones que se van haciendo en todos ellos, incluidos estos últimos y, aunque en los primeros casos se trate de continuidad de lo ya proyectado en el siglo XVI, diferenciar la presencia del nuevo espíritu religioso que afecta a la Iglesia y que se refleja claramente en esas actuaciones.

Pero esos cambios y nuevos derroteros de la Iglesia esta aceptado que emanaron del Concilio de Trento² y se configuraron y pusieron en práctica en los sínodos que tras él se fueron celebrando en todas las diócesis, convocados por obispos, convencidos del valor de los veinticinco acuerdos a los que se había llegado y comprometidos con su implantación. El Concilio se clausuraba en 1563 y por tanto es a partir de ese año cuando se va a notar su importante influjo. Sin embargo algunos años antes se detecta en obras concretas del arte español, debido a la importante presencia y total implicación que hubo

¹ Por supuesto nos referimos a las fechas de inicio de las obras con los planes que había de dar los resultados actuales y con el ímpetu de obra necesario para conseguirlo.

² Sería excesivamente larga la enumeración de todos los estudiosos que han aportado importantes trabajos en esta línea de investigación y por ello remito a las citas concretas que se puedan hacer a lo largo del texto por ser expresión concreta de su aplicación en un hecho u obra determinada.

³ NAVASCUES PALACIO, P., «Hernán Ruiz y la giralda de Sevilla», *Giralda*, Madrid, 1982, p. 44; recogido en NIETO, V., MORALES, A. y CHECA, F., *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid, 1989, p. 168, n. 131, p. 393; la considera dentro del espíritu contrarreformista al interpretar la presencia de la colosal estatua de la Fe que la remata, como *Professio fidei tridentine*. MORALES, A. J., *Hernán Ruiz «el Joven»*, 1996, p. 27, relaciona

de la Iglesia española y aun de sus propios reyes. Será así aconsejable echar una mirada hacia el último tercio del siglo XVI ya que, sino en cuanto a la forma, sí en cuanto al espíritu habrá importantes manifestaciones barrocas en Andalucía y, en concreto en sus catedrales. Qué decir sino del presbiterio de la Catedral de Granada, modelo para tantos otros, principalmente el de Málaga, espacio idóneo para la adecuada exaltación de Cristo, adorando su presencia real en la Tierra, o igualmente de ese remate de torre de la Catedral de Sevilla que tan acertadamente se ha comparado con una gran custodia procesional,³ así como su custodia de Arfe o el sagrario de Alfaro, o por resumir en lo más selecto, de ese Sagrario de la Catedral de Córdoba, espacio recóndito y misterioso que decoró Cesare Arbasía.⁴

De estas actuaciones inmediatas al siglo XVII, así como de los trabajos llevados a cabo para concluir los templos, incluso de esos que ya se levantaron en el XVIII se han ocupado rigurosos investigadores que han situado el conocimiento de las catedrales andaluzas a niveles de alta erudición. Incluso en los últimos años se han llevado a cabo ambiciosas y completas obras monográficas de las catedrales de Sevilla (1985), Córdoba (2001), Granada (2005) y está a punto de aparecer otra de la de Guadix.⁵ Por tanto poco podemos aportar en el campo positivista de los datos o de la sagaz interpretación de ellos. Sin embargo las obras o los motivos que las originaron sí que pueden ofrecer otra luz al contemplarlas desde una óptica generalista y en relación con otras actuaciones del resto de las catedrales españolas. A ello me dedicaré en las páginas que siguen aunque, a la fuerza, tenga también que tratar temas ya sabidos y aceptados.

EL CULTO A LA EUCARISTÍA

Una de las aportaciones más importantes y singulares que proporcionaron al arte español las catedrales andaluzas y en concreto, las del oriente, fue la ordenación del presbiterio en torno al tabernáculo como elemento de esencial significado y justificante de todos los demás componentes de ese lugar.⁶

Sería en la Catedral de Granada, especial en tantos aspectos, en la que se acuñase la fórmula y de ella se derivaría a todas las catedrales del oriente andaluz, como lógica consecuencia de ser cabeza de archidiócesis.

este remate de la Giralda con el monumento eucarístico de la catedral sevillana y las custodias procesionales.

⁴ BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Cesare Arbasía y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, 2002.

⁵ Ante la imposibilidad de citar todos los trabajos de importancia que se han realizado y sobre todo, ante el temor de no reseñar algunos otros por descuido o desconocimiento, prefiero reservar su enumeración a las citas concretas que incluya en este trabajo, consciente de que siempre serán una parte y quizás, ni siquiera, bien seleccionados.

⁶ El incuestionable carácter de precedente de adoración eucarística que encontramos en este presbiterio tendría que ver también con la presencia en la segunda y tercera sesión del Concilio de Trento del arzobispo de Granada don Pedro Guerrero (1546-1576).

En la Catedral de Granada, después de las primeras indecisiones y gracias al empeño de Diego de Siloé y el mismo Cabildo, frente al propio Emperador, había triunfado la propuesta que abogaba por un alzado a lo romano y con ello por la gran rotonda de su cabecera, abierta en arcos hacia la doble girola, y cubierta con una cúpula individualizada, de veintidós metros de diámetro.⁷

Ese extraordinario espacio quedaría centrado y dominado por un tabernáculo para la exposición de la Eucaristía y en su conjunto, evocaría el ámbito del Templo de Salomón en cuyo *Sancta Sanctorum* se guardaba y custodiaba lo más preciado de la Fe, mientras en el exterior se celebrarían los sacrificios en honor a Dios.⁸

Con tan afortunada creación se respondía muy adecuadamente a la doctrina emanada del Concilio de Trento que, como fruto de sus largas y diversas sesiones había acordado y así recomendado que el culto preponderante en el templo debía ser el otorgado al sacramento de la Eucaristía. Y esto no sólo en el momento en que se celebraba la misa, en que se renovaba el sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, como se resolvió en la *Sesión XXII*. Sino también en cuanto a su presencia real y permanente en la Eucaristía en virtud de la transustanciación, como se acordó en la *Sesión XIII*.⁹

Esta actuación había sido tan pionera que se llevó a cabo incluso antes de que se dieran por concluidas las sesiones del Concilio: en 1561 se consagraba la cabecera de la Catedral de Granada¹⁰ y en diciembre de 1563 tenía lugar la última sesión en Trento.¹¹

Es justo reconocer que aun antes de concluir el siglo XVI el tabernáculo, presidiendo el espacio desde la cabecera, o centrándolo desde el crucero, tuvo o pudo tener otros exponentes en España que respondían al mismo espíritu que habría motivado el de la Catedral de Granada, pero estos ejemplos fueron unos años posteriores y sólo uno llegó a materializarse en la pureza de su traza y razón. Serían estos los frustrados proyectos destinados a la Colegiata de Valladolid¹² y la

Catedral nueva de Salamanca,¹³ que irían ubicados adelantados hacia el crucero para colocar el coro tras ellos, a lo romano, tal y como se había acordado en el Concilio a fin de que el conjunto de los fieles pudiese ocupar sin estorbos la nave central.

Pero si estos dos interesantes ejemplos se vieron al final frustrados, sí se pudo llevar a cabo y con toda la perfección deseada el tabernáculo de mármoles, jaspes y bronces que, desde el fondo del presbiterio y ante el gran retablo pétreo presidía todo el espacio de la basílica de San Lorenzo del Escorial y cumplía a la perfección el cometido para el que se había realizado ya que, según palabras de propio cronista de la construcción fray José de Sigüenza el tabernáculo «es el último fin para el que se hizo toda esta casa, templo y retablo y todo cuanto aquí se ve».¹⁴

Durante el siglo XVII se mantiene con fuerza este esquema siguiendo el modelo del Escorial, al imponerse la tradición hispana, incluso ratificada por Roma,¹⁵ de situar el coro de canónigos en el centro de la nave mayor. Sin embargo los ejemplos andaluces de Granada y enseguida, Málaga y Guadix (este último frustrado, de momento, como todo el templo),¹⁶ conseguían la solución perfecta: por una parte la Eucaristía podía ser adorada desde todos los puntos cardinales gracias a la girola diáfana y por la otra, permitía la colocación del coro en el lugar deseado.

Fue también Felipe II quien urgió a que se cumplieran las decisiones del Concilio y como respuesta se celebraron los sínodos diocesanos en los que, entre otras decisiones importantes, se acordó que se ubicase el tabernáculo eucarístico en el centro del altar mayor de las iglesias. Ejemplo extraordinario en Andalucía es el que centra el retablo mayor de la Catedral de Córdoba: sus dimensiones, valor de diseño y riqueza de materiales hacen que pueda parangonarse con el del Escorial pues si bien es cierto que no se concluyó hasta 1652, tras la factura del tabernáculo, la idea de su tamaño, materiales e importancia de este último elemento, venía desde muy lejos, desde aquel 1617 en que el obispo Diego Mardones (1607-24) ofreció cuantiosa cantidad de dinero

⁷ ROSENTHAL, E. E., *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990.

⁸ GONZÁLEZ TORRES, J., «El tabernáculo. Hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, actas del Congreso, Murcia, 2003, pp. 313-325.

⁹ LÓPEZ DE AYALA, J., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1856.

¹⁰ El nuevo espíritu que se iba gestando en el Concilio pudo saberse mucho antes de que se dieran a conocer sus conclusiones ya que fueron muchos los preladados españoles que asistieron a sus sesiones y, en concreto, el mismo arzobispo de Granada que rigió la archidiócesis en los años centrales en que se levantaba el presbiterio de la catedral, don Pedro Guerrero (1546-1576) fue uno de ellos.

¹¹ Sus efectos fueron inmediatos en todo el orbe católico pues al año siguiente, 1564, el Papa Pío IV confirmaba y promulgaba los decretos del Concilio. Para 1570 se publicaba el *Misal Romano*.

¹² CHUECA GOITIA, F., *La catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la Arquitectura española*, Madrid, 1947; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1991, pp. 43-52, y «La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma», *Juan de Herrera y su influencia*, Actas del Simposio Camargo, 14/17 de Julio, 1992, Santander, 1993, pp. 197-203.

¹³ Pese a algunas rectificaciones y aumento en datos documentales continúa vigente el ya clásico estudio de CHUECA GOITIA, F., *La Catedral Nueva de Salamanca*, Salamanca, 1951; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. y CASASECA, A., «Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora», *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, 1984, pp. 95-109.

¹⁴ SIGÜENZA, Fr. J. de, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, B.A.E., 1909, II, pp. 606-610.

¹⁵ NAVASCUÉS PALACIOS, P., *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid, 1998.

¹⁶ Véase SUÁREZ, P., *Historia del Obispado de Guadix y Baza*, año de 1696 (publicada en Madrid, 1948), pp. 201-225.



Sagrario expositor. Catedral, Córdoba.

para poder llevarlo a cabo, consiguiendo con ello la autorización para enterrarse en el lugar más importante y deseado del templo e incluso, poner allí su retrato fúnebre.¹⁷

Este esquema de retablo con agrandado tabernáculo ante él, en su calle central, dio ejemplos en toda España muy numerosos y de unos tamaños y calidad de diseño extraordinarios: no sólo se van a encontrar en catedrales e iglesias mayores, sino que también las muestras de iglesias de abadías y monasterios, conventos e iglesias parroquiales alcanzan el máximo nivel artístico y complejidad simbólica, pero ahora no es el momento de pormenorizar.¹⁸

En la Catedral de Sevilla, dotada desde finales del siglo XV con el magno retablo adosado al muro frontal de su presbiterio, se realizó también a finales del XVI y, por supuesto, respondiendo a los nuevos tiempos litúrgicos, un magnífico sagrario de plata que centraba y presidía el espacio.¹⁹ Esta catedral estuvo regida en el último tercio del siglo por dos muy importantes prelados, uno, don Cristóbal de Rojas y Sandoval había asistido a las sesiones del Concilio y su continuador, don Rodrigo de Castro y Osorio, fue un convencido seguidor de los nuevos decretos y normas que intentó difundir por medio de sínodos. El culto eucarístico fue máxima preocupación desde el principio y ya se encargó templete de mármol para su exposición y adoración en el antiguo Sagrario.²⁰ Pero justamente por lo antiguo y poco decoroso de esta dependencia se propició la elevación de una nueva Iglesia del Sagrario,²¹ soberbio edificio unido a la catedral por el ángulo noroeste que estaría destinado a ser referente para las otras diócesis andaluzas, canarias e hispanas. Mucho se debatió sobre si en ese espacio habría de presidir un gran tabernáculo o un retablo;²² al final se optó por la segunda propuesta.

¹⁷ Los diseños de retablo y tabernáculo expositor se debieron al jesuita Alonso Matías; RAYA RAYA, M^a A., *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1988; NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, pp. 540-547.

¹⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, y «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, nº 12-13, 1996-97, pp. 25-50.

¹⁹ Realizado por el platero Francisco Alfaro entre los años de 1593 a 1596, fue luego reparado y modificado en algunas partes por Juan Laureano de Pina; SANTOS MÁRQUEZ, A. J., «Francisco Alfaro y Oña (1572-1602)», *Laboratorio de Arte*, nº 17, pp. 413-430; HEREDIA MORENO, C., «Francisco de Alfaro y el sagrario de la catedral de Sevilla», *Estudios de platería San Eloy 2006*, Universidad de Murcia, 2006, pp. 257-276.

²⁰ MORALES, A. J., *Hernán Ruiz «el Joven»*, p. 57; según este autor era un templete de grandes dimensiones, de tres pisos, realizado en mármol blanco y jaspes y con complemento de algunos relieves de entre ellos, la *Última Cena*.

²¹ FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La capilla del sagrario de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1976; BRAVO BERNAL, A. M^a, «Ubicación de la capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla: pervivencia y escenografía», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El comportamiento de las catedrales...*, pp. 85-91.

²² RECIO MIR, A., «Aquella segunda fábrica que ha de estar en lo interior de la otra: los proyectos de tabernáculo para el Sagrario de la catedral de Sevilla y su realización efímera de 1662», *Archivo Español de Arte*, nº 301, 2003, pp. 55-70.

Pero andando el tiempo aún se daría un paso más y se afrontó la hechura de una fastuosa estructura en plata, destinada al altar mayor del templo que, antepuesta al retablo y ante recamado dosel rojo, exhibiera la Eucaristía para su adoración y culto. El centro de todo sería el antiguo sagrario de Alfaro, pero con esta actuación entran también en consideración el culto a la Inmaculada, a los santos locales (San Fernando y San Hermenegildo, San Isidoro y San Laureano), soporte histórico de la diócesis y sus arzobispos, y hasta Santa Rosalía de Palermo, devoción particular del prelado don Jaime de Palafox y Cardona (1685-1701), principal promotor del conjunto.²³ Alguna de las piezas que lo componían han desaparecido, pero aun así podemos tener una buena idea de su aspecto por un lienzo de hacia 1730 que lo representa con fidelidad.

También en Sevilla, como sucedió en Granada y las otras catedrales, al superar la mitad del siglo XVII, lo sensible se superpuso a lo conceptual.

Otro ejemplo interesante sería el que se consiguió en el presbiterio de la Catedral antigua de Cádiz. El espacio era muy corto ya que tras él se había insertado la sacristía. Sin embargo el retablo realizado en 1640,²⁴ con su plasticidad y riqueza de diseño se convierte en exponente de la más moderna doctrina contarreformista, aunando el culto al Santísimo Sacramento con la exaltación del Colegio Apostólico y la veneración a todos los santos locales. En la calle central, flanqueada en sus dos pisos por columnas salomónicas, con segura referencia al Templo, se ubicaría el gran tabernáculo,²⁵ acogido en espacio cóncavo en que se talló a los Doce Apóstoles.

Sin embargo cuando el tabernáculo volvió a alcanzar la preponderancia entre todos los muebles litúrgicos del templo y de una manera especial en Andalucía,²⁶ fue ya en la segunda mitad del siglo XVIII, tiempos de Carlos III y Carlos IV, momento en que se sustituyen los anteriores tabernáculos de madera dorada de diseño aún barroco, por otros de piedras duras en los que prima lo arquitectónico frente a cualquier otra decoración escultórica. Era el periodo de la Ilustración en el cual se había impuesto la estética neoclásica y con ella el máximo simbolismo del objeto arquitectónico. En esos años se realizó así y para sustituir al precedente madera, el de la Catedral de Almería, diseñado por Ventura Rodríguez (1773-79); se utilizaron mármoles y jaspes y en ellos los colores rojo y blanco.²⁷ En 1790, otro académico, Pedro Arnal, diseña y realiza el que se ha de colocar en el presbiterio de la Catedral de Jaén. Este mismo elemento de tan trascendental importancia, suscitó un importante debate en la Catedral de Málaga, implicando también a



Retablo mayor. Catedral Vieja, Cádiz.

Ventura Rodríguez y a la Academia, para al final quedar sin realizarse hasta mediados del siglo XIX; de todas formas los debates teóricos y diversas actuaciones que llevó consigo fueron importantes para la definición de la idea deseada y se reflejaron en las actuaciones de los templos del entorno.²⁸

En el obispado de Guadix-Baza se dio también esta sustitución de tabernáculo de madera dorada y con decoración barroca y esto sucede, tanto en la Catedral, como en la Colegiata de Baza. En Guadix se había realizado ya hacia 1730 uno del citado material y, por los mismos años, se hizo también el de la Colegiata de Baza. Ambos fueron

²³ SANZ SERRANO, M^a J., *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981; las aportaciones posteriores han demostrado que aunque las donaciones del prelado fueron cuantiosas, otras se fueron añadiendo posteriormente para completar el conjunto.

²⁴ Fue encargado por el Cabildo y su factura se debe al escultor y tallista extremeño Alejandro de Saavedra; PÉREZ DEL CAMPO, L., *Las catedrales de Cádiz*, 1988, pp. 11-14; SANCHO DE SOPRANIS, H., «Alejandro de Saavedra entallador. Ensayo sobre su persona y su obra», *Archivo Hispalense*, nº 10, pp. 121-191; MARTÍN RODRÍGUEZ, M., «Los retablos gaditanos de Alejandro de Saavedra», *Memoria Ecclesiae*, nº 17, 2000, pp. 477-488.

²⁵ Fue hecho en ébano de las Indias por el mismo Alejandro de Saavedra; PÉREZ DEL CAMPO, L., *Las catedrales...*, p. 14.

²⁶ RIVAS CARMONA, J., «Los tabernáculos del Barroco andaluz», *Imafronte*, nº 3-5, 1987-89, pp. 157-186.

²⁷ NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., «El obispo Sanz y Torres y las obras de su mecenazgo en la catedral de Almería», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada. Homenaje a Concepción Félez Lubelza*, nº XXIII, 1992, y NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. y TORRES FERNÁNDEZ, M. R., «El tabernáculo de la catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría», *Imafronte*, nº 15, 2000, pp. 205-224.

²⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*, Studia Malacitana, Málaga, 1995.

sustituídos por otros de estética neoclásica, si bien solo en el de la catedral se pudieron usar los preciosos materiales marmóreos que se deseaban.²⁹ El de Baza quedó en estuco imitando mármoles.³⁰ Esto llevó consigo de nuevo la polémica de ubicación del coro.³¹

SAGRARIOS

Desde las últimas décadas del siglo XVI se habilitaron espacios independientes en el templo para acoger permanentemente la Eucaristía, según se había acordado en el Concilio de Trento. Pero, a excepción del caso de la Catedral de Córdoba, no eran lo suficientemente dignos para su alto cometido. El de Córdoba se empezó a configurar como ahora está a partir de 1571 acotando cuatro intercolumnios en tres de las naves, doce tramos, en el ángulo sur-oriental. Se hizo tabernáculo y se planteó lucernario para iluminarlo de manera independiente y por fin, en 1583, se encargó una rica decoración pictórica a César Arbasía: en ella se presentó la Cena, glorias angélicas y los santos mártires locales de Córdoba, Acisclo y Victoria.³²

En Sevilla se habilitó también una capilla medieval y en ella se proyectó grandioso tabernáculo. Pero ya en las Actas Capitulares de 1615, en adelante, se nota el deseo del Cabildo de poder contar con un Sagrario nuevo. Al fin se consiguió este deseo a partir de 1617. El proceso de su construcción fue largo,³³ pero una vez concluido su tamaño y presencia en la ciudad, con los altos muros articulados en pisos de pilastras y sus miradores abiertos en el frente, hicieron de él un referente urbanístico de primer orden.³⁴

El de la Catedral de Málaga ya existía y había sido dignificado con la portada de la vieja iglesia, pero fue ampliamente reformado y ensanchado con el beneplácito de los reyes y la promoción de la Hermandad Sacramental en el siglo XVIII, bajo el auspicio del carismático obispo franciscano fray Francisco de San José.³⁵

En la Catedral Vieja de Cádiz se sacrificaron varias capillas de los pies, lado del Evangelio, para conseguir un sagrario capaz, torre en sentido simbólico que estaría presidido por la Inmaculada.

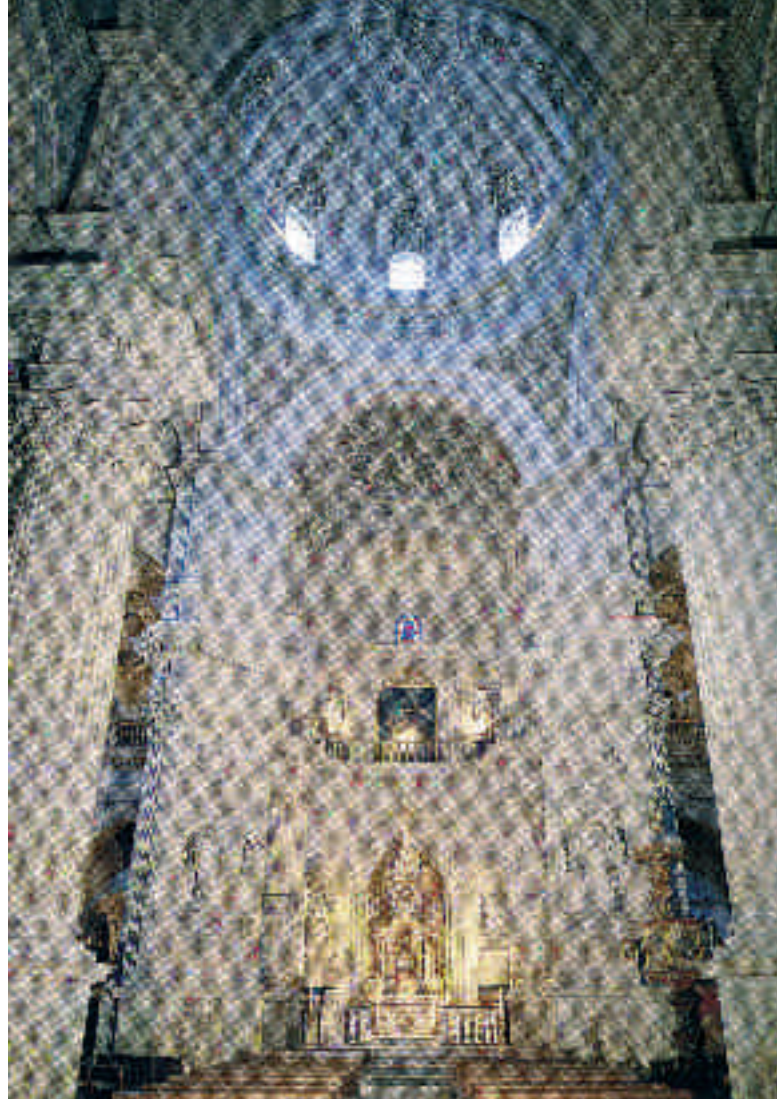
También en esa «nueva catedral» que se quería levantar en Jerez de la Frontera se proyectó un grandioso Sagrario que se adaptaría a la forma de cruz griega y se uniría al templo por los pies de la nave del Evangelio a la vez que tendría otra entrada desde el exterior.³⁶ Una vez más este nuevo templo imitaba a Sevilla de la que se quería independizar.

²⁹ El momento de realización fue el mismo en que se diseñó el trascoro, usando de las mismas piedras duras, así como los retablos del Sagrario (1779-80). Con estas tres intervenciones la Catedral de Guadix adquiere su impronta neoclásica que tanto se despegaba del conjunto de fuerte barroco que se había plasmado en las décadas centrales del siglo.

³⁰ MAGAÑA VISBAL, L., *Baza Histórica*, 1978, p. 341.

³¹ Más adelante nos aproximaremos otra vez a este importante elemento de las catedrales que, en Andalucía, se había ido definiendo en paralelo a otras sedes de España.

³² NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba...*, pp. 382-390.



Iglesia del Sagrario. Catedral, Granada.

Más tardó en materializarse la idea que el mismo Siloé había dejado para el Sagrario de la Catedral de Granada. Lo hicieron Hurtado Izquierdo y José de Bada con algunas modificaciones sobre todo en lo que a ornamentación se refiere. Tras largas indecisiones, la obra se terminaba en 1759.

En Guadix la realización de Sagrario supuso el final de las obras del templo. Se pudo levantar gracias al empeño del Prior don Tomás Porro que prometió su financiación en 1749, unos meses antes de su muerte. Las líneas de su planta son muy sencillas: una cruz latina de brazos muy cortos y cúpula sobre su crucero. Igualmente austero, aunque muy esbelto, resulta su interior, diseñado por Domingo Lois. Es de destacar la gran cripta cementerio que abarca toda la superficie del subsuelo, su existencia se explica por la prohibición que en 1748 hace

³³ FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977.

³⁴ BRAVO BERNAL, A. M^a, «Ubicación de la capilla del Sagrario...», pp. 85-91.

³⁵ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., «La política de restitución patrimonial en la catedral de Málaga tras los sucesos de la Guerra Civil», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El comportamiento de las catedrales...*, p. 363.

³⁶ POMAR RODIL, P. J., «La catedral de Jerez de la Frontera. Emulación espacial y configuración espacial», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El comportamiento de las catedrales...*, pp. 75-84.

el Cabildo de enterrarse en el interior de la catedral pues ya estaba en proyecto realizar este nuevo cementerio. Se terminó todo a primeros del año 1778,³⁷ bendiciéndose el Panteón el 29 de abril.³⁸

Punto y aparte por su tardía fecha y por su diseño, debido a Ventura Rodríguez, lo supone el Sagrario de la Catedral de Jaén. Su primera piedra se colocó en 1764 pero las obras se dilataron hasta después de la muerte de don Ventura, continuándole su sobrino, don Manuel Rodríguez. Su planta elipsoidal, su revestimiento interior de columnas corintias, las tribunas en lo alto y su clara iluminación cenital, le hacen parecer una obra áulica, cuidada al máximo en todos sus detalles.

UN EXCEPCIONAL RETABLO MAYOR: GRANADA

El presbiterio de la catedral de Granada y, casi en paralelo, el de Málaga, se habían ido configurando a un tiempo y en ambos casos, su peculiar estructura arquitectónica, no permitía un retablo al uso: esos presbiterios calados de arcos habría que solucionarlos de otra manera. En Granada sólo los siete lienzos con pasajes marianos, centrados por la *Encarnación*, que reforzaría la presencia real de Cristo en la tierra,³⁹ y las vidrieras,⁴⁰ componían ese muy *sui generis* retablo. En Málaga los tirantes que refuerzan los esbeltos arcos acogen también pinturas pero aquí de la Pasión de Cristo; esto correspondía a un programa de alta trascendencia que el italiano César Arbasía había propuesto y se extendía al propio tabernáculo.⁴¹ Se completa la profunda lectura simbólica del presbiterio con la ubicación de varias esculturas en las partes altas y las bóvedas, estudiadas por la doctora Camacho.⁴²

Pero este primer programa que en ambas catedrales se había implantado y que ya de por sí resultaba completo en el significado cristológico que se le había querido dar, comenzó a enriquecerse a poco de empezar el siglo XVII en Granada y así continuó hasta los finales del siglo, llegando a ser un perfecto exponente de la evolución espiritual de la iglesia católica, tanto en el ámbito local, como en el nacional o universal, consiguiéndose con ello, el mejor «retablo» contrarreformista al uso en el que, al culto a Cristo eucaristía y a su madre María, se unía el de todos los santos, soporte de la Iglesia desde los tiempos remotos, hasta los más recientes.

Lo primero que se propuso, nada más saltar al siglo XVII (1603) fue colocar en los casamentos de las columnas a los mártires del

³⁷ Archivo Diocesano de Guadix (A.D.G.), caja 3016, fs. 13v. y 27v.

³⁸ A.D.G., caja 3016, f. 29r.

³⁹ Aunque es bien cierto que fue el 25 de marzo, día de la Encarnación, de 1528, cuando se puso la primera piedra del templo.

⁴⁰ NIETO ALCAIDE, V., *Las vidrieras de la catedral de Granada*, Universidad de Granada, 1972, y «Las vidrieras», *El libro de la catedral de Granada*, pp. 549-574.

⁴¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Historia de una utopía...*

⁴² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Arquitectura y Símbolo*, Málaga, 1988.

⁴³ Estos santos formaban parte de los Siete Varones Apostólicos que habían sido discípulos de Santiago el Mayor y enviados a España para su evangelización por San Pedro y San Pablo y concretamente, otros cuatro de ellos: San Segundo, San Torcuato, San Eufrasio y San Indalecio, iban a recibir también la máxima



Presbiterio. Catedral, Granada.

Sacromonte, San Cecilio y sus compañeros Hiscio (Hesiquio) y Tesifon, tres de los Siete Varones Apostólicos, cuyos restos, junto al relato de su martirio en planchas de plomo, se habían encontrado en ese lugar, en 1594.⁴³ Esta iniciativa la apoyaba especialmente el arzobispo Pedro de Castro y con ella, no hacía sino unirse a otras iniciativas similares que se daban por esos años en las catedrales del resto de España: esto es, potenciar al máximo dentro del templo principal de la diócesis a los santos vinculados desde antiguo con la ciudad o el territorio⁴⁴, respondiendo con ello a las recomendaciones trentinas del culto a las reliquias y culto a los santos.⁴⁵ Muy cercanas en el tiempo estuvieron el reconocimiento de los otros cuatro Varones Apostólicos y el comienzo

adoración y culto en catedrales, en fechas coetáneas o muy próximas a la que nos movemos.

⁴⁴ RAMALLO ASENSIO, G., «La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del barroco», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El comportamiento de las catedrales...*, pp. 643-671.

⁴⁵ Curiosamente en las últimas décadas del siglo XVI, tras la clausura del Concilio y al saberse sus recomendaciones, se descubrieron o identificaron un buen número de cuerpos santos cuyas vidas ejemplares y martirios habían ido enmarcándose con tradiciones y leyendas y por ello, habían llegado a ponerse en cuestión, dado lo remoto de su existir. Estos hallazgos, tenidos por milagrosos, disipaban las dudas y por el contrario, los convertía en pilares sólidos de aquella Iglesia primitiva que por acción de ellos mismos y por la gracia de Dios había salido reforzada tras sufrir todo tipo de persecuciones. Además, esa situación de los tiempos pasados, podía ser comparada con la del momento en que también la Iglesia se veía amenazada y perseguida por las doctrinas heréticas.



Presbiterio. Catedral, Guadix (Granada).

de su culto en catedrales: San Segundo en Ávila, San Torcuato en Guadix, San Eufrasio en Jaén y San Indalecio en Almería.⁴⁶

Relegada por el momento la idea de los mártires del Sacromonte, se prefirió ubicar en aquel lugar el conjunto del apostolado, labor que promocionaría el Cabildo y el propio arzobispo don Pedro González de Mendoza. Las esculturas, de gran calidad y doradas en su totalidad, se han podido asignar ya sin duda a Bernabé de Gaviria, excepto dos que se pueden atribuir a Alonso de Mena.⁴⁷ No es rara la elección del Colegio Apostólico para rodear el presbiterio, pues recordemos que igualmente se hizo en la Catedral de Oviedo, con advocación al Salvador y los Santos Apóstoles, la de Calahorra, asimismo la de Valencia, bien es cierto que ya en el siglo XVIII e igualmente, aunque quizás por influencia de la misma Granada, también se ubican los apóstoles en la concavidad en que se había de instalar el tabernáculo, en la Catedral Vieja de Cádiz.

Tras esta importante dotación, aún quedaban los intercolumnios de los machones que forman el arco del triunfo, lugar también privilegiado que había que llenar en ese proceso de saturación del espacio que se había iniciado. Tras considerar de nuevo a San Cecilio, se optó por los santos fundadores: Francisco de Asís y Domingo de Guzmán, Juan de Dios (santo local) y Pedro de Alcántara, y los jesuitas, Ignacio y Francisco Javier. Todo ello llevó consigo dilatados debates y prudentes consideraciones con las órdenes religiosas correspondientes, a la vez que ofertas y privilegios de unos y otros.⁴⁸ Los santos fundadores en el Barroco adquirieron tanta importancia como los Evangelistas o los propios Padres de la Iglesia, ocupando muchas veces los basamentos de retablos, como auténticos fundamentos. Y por último, ya que no queremos entrar en detalle pues el tema está rigurosamente estudiado,⁴⁹ señalaremos la presencia de las estatuas orantes de los Reyes Católicos, conquistadores de la ciudad, obra de Pedro de Mena y los bustos de nuestros primeros Padres. Todas estas presencias en bulto redondo se completan aun con los lienzos que ocupan los plintos y bancos de los dos órdenes que forma el presbiterio. En ellos se ubican Padres de la Iglesia griega y latina, además de los otros santos fundadores o reformadores que no habían tenido sitio en el programa escultórico, en las hornacinas.⁵⁰

Pero el debido honor a San Cecilio,⁵¹ ese santo cercano en el espacio, aunque lejano en el tiempo que era en realidad el sólido pilar en que se podía fundamentar la fe de la diócesis y que había estado en con-

⁴⁶ Véase el apartado «Santos Locales» en las páginas siguientes.

⁴⁷ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M. J., «La imagen de la catedral de Granada proyectada en la ciudad», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El comportamiento de las catedrales...*, pp. 563-572.

⁴⁸ LEÓN COLOMA, M. A., «Mentores frente a comitentes: la dotación iconográfica de la capilla mayor de la catedral de Granada en el último tercio del siglo XVII», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El comportamiento de las catedrales...*, pp. 327-341.

⁴⁹ De entre los muchos estudios dedicados a este programa iconográfico seleccionaremos por ser los más recientes los de: MARTÍNEZ MEDINA, F. J., «El programa iconográfico de la Capilla Mayor de la Catedral», *Jesucristo y el Emperador Cristiano*, cat. exp. Año Jubilar y del V Centenario del Emperador Carlos, 2000, pp. 87-116, y «El ciclo de la Vida de la Virgen de la Capilla Mayor», *Alonso Cano en la Catedral de Granada*, Granada, 2002; HENARES

CUÉLLAR, I., «Los programas figurativos de la capilla mayor», en AA.VV., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001; SÁNCHEZ MESA, D., «El arte barroco. Escultura, pintura y artes decorativas», *Historia del Arte en Andalucía*, v. VII, Sevilla, 1995; SÁNCHEZ MESA, D. y MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J., «La serie de la vida de la Virgen de la Catedral de Granada», *Alonso Cano. Arte e Iconografía*, cat. exp. del Museo Diocesano, Granada 2002; LEÓN COLOMA, M. A., «Mentores frente a comitentes...», pp. 327-341.

⁵⁰ NAVARRETE PRIETO, B., «Pintura y pintores en la catedral», *El libro de la catedral*, pp.317-374; ALONSO HERNÁNDEZ, E. J., «Programa iconográfico de la Capilla Mayor», *El libro de la catedral*, pp. 1105-1146.

⁵¹ Este santo contaba con la devoción popular y municipal ya que se tenía por muy milagroso desde que había librado a Granada de la peste de 1598 y por ello, el Ayuntamiento hizo el voto de fiesta con romería desde 1599.

tacto con los primeros discípulos de Jesús, que por dos veces se había relegado de los lugares más destacados, se vio al fin debidamente reconocido al colocarse su efigie en el arco de triunfo del presbiterio, frente a la de su maestro Santiago, patrón de España que tan pronto reconocimiento tuvo en esta Catedral de Granada con la escultura ecuestre de Alonso de Mena. Además, ese homenaje al santo local aun se vio incrementado con el cuadro que representaba su martirio, situado en lugar tan preferente como lo era el cuerpo superior del retablo colateral del Evangelio, sobre el de la *Flagelación de Cristo*.

Con todo ello se consigue una representación completa del santoral, antiguo y moderno; local o universal, blindando el presbiterio como se iba a hacer en otras muchas catedrales españolas durante el Barroco.

El modelo, reducido en su ambición, pasaría en el tiempo a otras catedrales, como Guadix, Almería y hasta la colegiata de Baza.⁵²

LA INMACULADA

La devoción a la Inmaculada y los intentos de franciscanos y hasta el propio monarca por que Roma apoyase la declaración del dogma, llevó consigo la profusión de imágenes, tanto en pintura como en escultura y la creación por ello de una riquísima iconografía que consiguió sus máximos en el Barroco. Sevilla y Granada contaron con los más grandes artistas para ello: Montañés, Alonso de Mena, Alonso Cano, Alonso Martínez o Pedro de Mena; y en pintura, Pacheco, Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano, Murillo, Valdés Leal. En 1620 se juró el voto de sangre en Granada y a él se sumaron cabildos, ciudades, reinos y órdenes militares. Todo esto es cosa muy sabida y reconocida, pero quizás sin esas creaciones tan sublimes, no hubiese calado tan hondo el profundo sentir religioso que despertaba su culto en niveles sensibles y suprasensibles.

Los ámbitos dedicados a esta advocación no sólo abundan en las catedrales españolas, sino que suelen ser los más destacados del templo. Pensemos en el fabuloso trascoro levantado en su honor en la Catedral de Murcia por el obispo Trejo,⁵³ también ocupa este lugar en la de Cuenca. En la Catedral de Huesca desplaza a los mismos San Pedro y San Pablo para ocupar su capilla en el ábside colateral del Evangelio. En las catedrales de Oviedo y Calahorra, se entroniza en el brazo del crucero. En la de Orense, Teruel y El Burgo de Osma, ocupa la capilla central de la girola. En Tarragona la capilla más importante del lado de la Epístola, frente a la de Santa Tecla. En Palma de Mallorca, además de presidir la fachada principal con un sentido muy trascendente,⁵⁴ como en la portada norte de la Catedral de Jaén, tiene su capilla en la que hace su aparición dirigida a los sentidos, a los pies del lado del Evangelio. Y por terminar ya con la enumeración, recordemos las veces en que ocupa un recuadro del retablo mayor, como es el caso de Sigüenza.

⁵² AGÜERA ROS, J. C., «Pintura en capillas mayores catedralicias de Andalucía Oriental a Levante. Panorama y trascendencia de un modelo», *Las catedrales españolas...*, pp. 559-589.

⁵³ SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, M^a C., «La capilla del trascoro de la catedral de



Trascoro. Catedral, Almería.

Murcia», *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, 1987, pp. 1535-1545.

⁵⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El programa simbólico de la catedral de Palma*, Palma de Mallorca, 1969.

En fin, su capilla o su lugar en la catedral, sin duda será uno de los más importantes. En todas las catedrales andaluzas se hace también notoria su presencia: en Cádiz presidía el Sagrario, en Jaén la puerta norte y en Almería, el centro del trascoro. En Guadix se instalaba en el tabernáculo del altar mayor cuando no acogía la custodia, pero curiosamente también tiene una presencia muy destacada en el exterior de la catedral, en uno de los contrafuertes que revisten su muro del sur, justo enfrentada a la calle que, con la misma denominación baja desde la parte alta de la ciudad, pasando por delante del Convento de la Concepción; allí, en hornacina convertida en capilla por la rica y plástica ornamentación que la enmarca se colocó una imagen del estético más antigua, quizás de mediados del siglo XVII, con la inscripción que proclama su inmaculada concepción y la fecha de colocación.



Capilla de la Concepción Grande. Catedral, Sevilla.

⁵⁵ CAMPA CARMONA, R. de la, «Un ejemplo de patronazgo nobiliario en la catedral de Sevilla: la capilla de la Concepción Grande y Don Gonzalo Núñez de Sepúlveda», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El comportamiento de las catedrales...*, pp. 425-447.

⁵⁶ El análisis de la imaginería se adapta a la perfección a los años en que nos movemos: Inmaculada, Santo José, ya reforzado en su culto, santos de

También en Sevilla, como ya sucedió en Huesca (1642), desplazó la Inmaculada a uno de los más grandes santos, San Pablo, que ocupaba una de las dos capillas de cabecera que flanquean la capilla real, dando incluso nombre a la nave lateral interna. Fue una cesión al caballero don Gonzalo Núñez de Sepúlveda que a cambio dotaba la Fiesta y Octava de la Inmaculada en la catedral, era el año de 1655.⁵⁵ Aquí se hizo un importante retablo de dos pisos y ático en el que preside la talla de Alonso Martínez, la Concepción Grande, acompañada a los lados por San José y San Pablo, el santo relegado, ocupando el ático un Cristo tenido por milagroso, San Antonio de Pádua y San Gonzalo de Amaranto, completando el conjunto unos bustos de Santas Justa y Rufina.⁵⁶

No fue todo esto, además de otros muchos lugares en los que podemos encontrar su imagen, en bulto o en pintura, también se elige esta advocación para presidir la sala capitular en lienzo pintado por Murillo.

En Córdoba fue un obispo, franciscano también como en Murcia, quien ubicó a la Inmaculada en capilla especialmente fabricada para ella y con todo boato y riqueza. Fray Alfonso Medina y Salizanes había sido obispo de la Catedral de Oviedo y en ella, su predecesor, el obispo Caballero de Paredes, había entronizado a la Inmaculada en el brazo norte del crucero, además de colocarla sobre el tabernáculo que presidía el retablo de las reliquias en la Nueva Cámara Santa.⁵⁷ Para la obra de Córdoba don Alfonso consiguió una capilla perimetral del lado oriental a la que añadió el tramo inmediato de mezquita. Con esto se consiguieron dos ámbitos unidos e independientes ya que cada uno se cubre con su cúpula de media naranja individualizada, el uno abierto por tres de sus lados, aunque sobreelevado por encima de las techumbres para conseguir la luz cenital y el otro, cerrado por los muros, más una reja, en el que se ubica el precioso retablo de mármoles rojos y blancos con la titular, San José y Santa Ana, todas esculturas de Pedro de Mena.⁵⁸

LAS IMÁGENES MARIANAS ANTIGUAS

Durante el Barroco experimentaron un nuevo auge las imágenes antiguas de Cristo y la Virgen cuyo origen se relacionaba con hechos o apariciones de índole milagroso. Dentro de este grupo deben situarse aquellas que tuvieron estrecha relación con la Reconquista, como así sucedió con el Cristo de las Batallas, de Salamanca, o cualquiera de las muchas imágenes marianas con que los reyes sacralizaban las antiguas mezquitas y de paso, las ciudades, que iban recuperando para la fe cristiana. Desde Nuestra Señora del Rey Casto, de Oviedo, hasta la virgen de la Sede, de Sevilla, pasando por Astorga, Pamplona, Segovia, Toledo, Murcia y en fin, en todas las ciudades españolas,

devoción del promotor, Cristo antiguo y milagroso y, como concesión al Cabildo, las santas patronas.

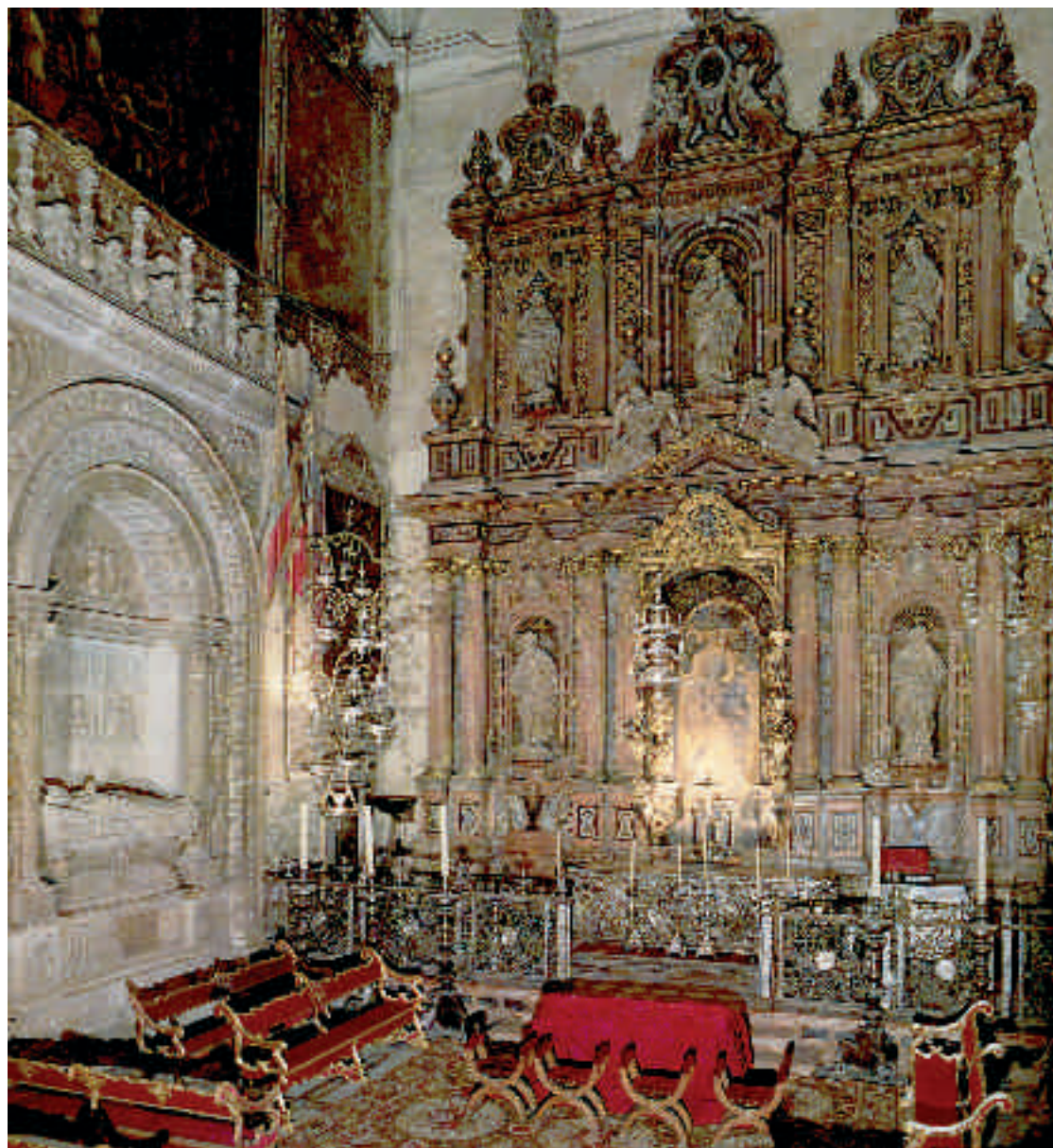
⁵⁷ RAMALLO ASENSIO, G., *El escultor Luis Fernández de la Vega*, Oviedo, 1983.

⁵⁸ RIVAS CARMONA, J., «El arte franciscano en la catedral de Córdoba: La capilla Salizanes», *El franciscanismo en las catedrales de Andalucía*, Córdoba, 2005, pp. 1-25.

encontraremos ejemplos de ellas que, principalmente, se conservan en su catedral. En el siglo XVII y XVIII, momentos de otra «cruzada» contra los herejes que había generado la Reforma de Lutero, se les hace nuevas capillas o retablos suntuosos, se les dota de ajuares riquísimos, y sobre todo, se populariza su culto al relacionarlas con sucesos que el pueblo comprende fácilmente: cese de calamidades climatológicas o protección de la integridad de los devotos.

En Andalucía abundan igualmente: son las imágenes *antiguas* y también las *de los Reyes*. En Sevilla, preside vestida de plata desde el

altar mayor, la de la Sede. Pero aun cuentan con la de los Reyes y la de Las Batallas, de marfil, y sobre todo, con La Antigua: imagen de aparición milagrosa, no hecha por mano del hombre. Su capilla, de las más amplias y bien ubicadas de la catedral, ya fue utilizada por el cardenal Hurtado de Mendoza como mausoleo. Pero cuando llegamos al siglo XVIII, otro arzobispo, don Luís de Salcedo, le daría el lustre que merecía al renovarla y ampliar el retablo de mármoles⁵⁹ para dejarla como mejor marco para su entierro. Muy importante resultó la publicación de la milagrosa historia de la Virgen, así como la realización de un sinpecado que facilitaría la procesión y el seguimiento masivo de los fieles.⁶⁰



Capilla y retablo de la Virgen de la Antigua. Catedral, Sevilla.

⁵⁹ MORALES, A. J., «Las empresas artísticas del Arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona», *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, p. 471; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «Retablos y esculturas de la catedral de Sevilla», *La catedral de Sevilla*, 1984, p. 303.

⁶⁰ Todo ello se llevó a cabo en la década de los treinta del siglo XVIII, momento álgido del sentimiento barroco que ya a poco habría de ir enfriándose con los académicos e ilustrados. Un libro publicado en 1738 dio noticia de la milagrosa historia de la imagen y las obras y fiestas que se habían hecho en su honor patrocinado todo por don Luís Salcedo y Azcona.



Capilla y retablo de la Virgen de la Antigua. Catedral, Granada.

También en Granada se hizo un lujoso retablo a la Virgen de la Antigua, financiado por el obispo Ascargorta en 1716 y realizado por Pedro Duque Cornejo y Roldán. Se argumentó el deterioro del anterior, pero sin duda hay que ver en la sustitución el afán por ensalzar el culto a una imagen que se tenía por donada a la catedral por la misma reina Isabel en el momento de la Reconquista. La imagen es de estética flamenca, acorde con los gustos de la soberana y, en el nuevo retablo se completa todo un ciclo mariano que sensibiliza su hieratismo tardomedieval.⁶¹

Desde el Cabildo de la Catedral de Córdoba se potenciaba el culto a una imagen medieval de María que custodiaba en una pequeña ermita serrana cerca de la ciudad. Según la tradición había llegado allí llevada por un devoto portugués desde la localidad de Villaviciosa y este mismo nombre tomó el nuevo lugar y la propia Virgen. Esta pequeña imagen se llevaba a la catedral desde principios de siglo XVII en solicitud de sus mercedes milagrosas y allí presidía desde el altar mayor. A finales de ese siglo, 1698, la imagen se quedó para siempre en la

⁶¹ ALONSO HERNÁNDEZ, E. J., «Capillas y altares perimetrales», *El Libro de la Catedral de Granada*, pp. 1165-1170.

catedral, ocupando el espacio que antes se había usado como capilla mayor, lugar muy importante de la catedral que también se pretendió para la Concepción.⁶² Aquí se entronizó en nuevo retablo, ornándose las cubiertas con nuevas bóvedas barrocas de madera, a la vez que se recubrían los muros con pinturas que explicaban pormenorizadamente la historia de la imagen y de los personajes que habían estado implicados en ella.

En Málaga pesaba mucho la Virgen de la Victoria en su santuario, por ello, en la catedral, se echa en falta la imagen de María que, como las antedichas de Sevilla y Granada, les vinculara también con el hecho salvador de la Reconquista. Se contaba con una pequeña imagen de María con el Niño que por tradición se creía donada por los Reyes Católicos para entronizarla en la mezquita mayor de la ciudad; de ahí pasaría a la nueva catedral y por ello, presidía a veces desde el altar mayor. Fue a mediados del siglo XVII cuando los medio racioneros intentaron potenciar su culto, en capilla de la girola que da paso a la sacristía: allí ubicada, se le encargó retablo nuevo y lo que es más interesante, se encargaron también a Pedro de Mena dos esculturas orantes de Isabel y Fernando que se colocaron a sus lados, como ahora están.

Por fin en Jaén también existía una imagen antigua y de aparición milagrosa, era la conocida como Virgen de la Capilla, patrona de la ciudad que se venera en su capilla con gran apoyo popular. Pero asimismo en la catedral cuentan con la Virgen de la Antigua, Virgen de la leche que, según la tradición, donó el rey Fernando III a la hora de su entrada en la ciudad y para presidir y santificar su mezquita. La historia se repite y esa imagen gozó de toda devoción en el siglo XVIII, presidiendo desde el retablo mayor, sobre el Santo Rostro y vestida con ropajes, a la moda del momento.

EL CULTO A LAS RELIQUIAS

Es harto sabido que el Concilio de Trento supuso un incremento del interés por las santas reliquias y ello lleva a que se potencie su culto con una fuerza como no había tenido desde los pasados tiempos del siglo XII.

En España se había ido por delante, pues no en vano la búsqueda y posesión de reliquias, con sus auténticas, fue obsesión de Felipe II que quería hacer de El Escorial el centro más importante de ellas. También Felipe III sintió profunda devoción por ellas y potenció su culto así, tras visitar la Catedral de Palencia para venerar las de San Antolín (1603) mandó al Cabildo que buscaran hasta en Francia todas las que del santo hubiera.

Así, ya en 1592 se iniciaba en la Catedral de Toledo, la Primada, por Vergara «el Mozo», la obra del Ochavo, no sólo vanguardista en concepción formal, sino y sobre todo en destino y uso. Aquí se iban a recoger todas las reliquias que poseía la catedral que olvidadas por un tiempo volvían a cobrar su antigua importancia y además, el ámbito estaría presidido por una imagen de María, antigua y milagrosa.

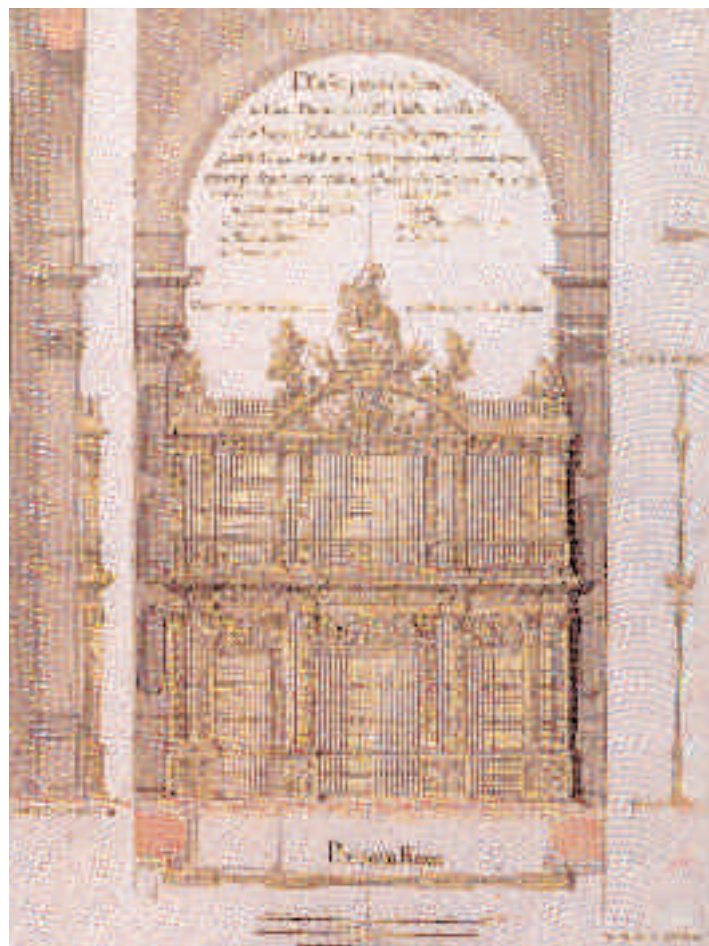
⁶² Fue esto en 1615, antes de que Salizanes levantase su magnífica capilla dedicada a esta advocación.

Todas las catedrales españolas siguieron su ejemplo y a la vez, las directrices de Trento. Durante el siglo XVII son muchas las que se plantean mejorar la conservación de sus reliquias y en su caso, su exposición al culto de los fieles. Asimismo se buscan aquellas que habían sido trasladadas a otros lugares o, por lo menos, se solicita parte de ellas. Para su adecuada custodia se encargaron retablos relicarios, o como variante de ellos, armarios en donde guardarlas, aunque también puede darse ambas actuaciones. Pero igualmente se procedió a levantar capillas de nueva planta o a renovar otras, para que en ellas se pudieran exponer debidamente a la adoración, siguiendo el ejemplo de Toledo y otras catedrales que le siguieron de inmediato, como fue el caso de Santiago de Compostela (1625-30) que si no es capilla hecha *ex profeso* se utilizó para ello la capilla Panteón Real a la que se dotó de un retablo relicario de innovadoras columnas salomónicas, o asimismo, el de la Catedral de Murcia que fue de las primeras en mostrarlas a la veneración y lo hizo en un sitio tan privilegiado como lo fue la Capilla de la Concepción (1620-28) que se levantó en el trascoro. Otras capillas construidas como relicario son la Nueva Cámara Santa, en la Catedral de Oviedo (1660), la de San Enrique, en la de Burgos (1670), la de los Ayala, en la de Segovia, la de las Reliquias, de Palencia (1735) y la de San Telmo, en Tuy (1735). Jaén inauguró el recurso del armario colocado en la sacristía (1620-30), que más tarde se hizo también en la Catedral de Sigüenza (1696) y la de Astorga (mediados del XVIII). Y acuden al sistema del retablo relicario en Mondoñedo (1716) y Plasencia (1742).

En cuanto a las catedrales andaluzas, es cierto que habían quedado muy mermadas en reliquias tras la invasión musulmana ya que, para evitar robos o profanaciones, fueron llevadas a lugares del norte de España: Galicia y Asturias, principalmente y allí quedaron. Tras los distintos episodios de reconquista y la consagración de sus antiguas mezquitas se irían dotando de nuevas reliquias que se concedían, junto a las imágenes que habían ayudado a la recuperación del lugar. Las donaciones de los obispos a las nuevas sedes se hizo mucho más frecuente si bien, eran restos traídos desde Roma u otro lugar sagrado, mientras que lo que se deseaba era la recuperación de las antiguas reliquias, como en el caso de San Torcuato de Guadix, o la posesión de las de aquellos personajes ejemplares del primer cristianismo que en época romana, visigoda o musulmana, habían muerto en santidad. En un primer momento las sacristías fueron el lugar elegido para depositarlas, pero cuando se trataba de alguna excepcional, se ofrecía a la veneración en lugar más público.

La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla fue desde su conclusión el relicario de la catedral, si bien los conquistadores de la ciudad y el propio rey Fernando III eran considerados con la veneración de los cuerpos santos, unos en la capilla de San Pablo y el otro en la capilla Real. Los primeros fueron desplazados de ese lugar a la sacristía de los cálices, cuando se llevó a cabo la donación de la capilla a don Gonzalo Núñez de Sepúlveda en compensación por la dotación de la Fiesta y Octava de la Inmaculada.⁶³ Sin embargo el cuerpo del rey que ocupaba

la Capilla Real, pasaría a convertirse en la reliquia más preciada de la catedral tras su canonización, en 1671. En ese momento se le dedicaron todo tipo de fiestas y honores, se levantaron triunfos y arquitecturas efímeras dentro del templo y en puntos importantes de la ciudad⁶⁴ y se llevaron a cabo cuadros y esculturas realizados por los mejores artistas del momento.⁶⁵ Al mismo tiempo, aunque su conclusión se demorara, se mandó elaborar una riquísima urna de plata, dorada y en su color, adornada con bronce dorado, para alojar y en casos excepcionales de culto, exponer sus restos.⁶⁶ Al momento del centenario de esta fecha, el mismo rey Carlos III regaló una reja para cerrar la Capilla Real, el ámbito en que presidía el santo cuerpo, y en ella se especificó, coronándola con figuras de bulto redondo, el hecho que hizo merecedor al Santo Rey de todo el agradecimiento del pueblo sevillano: el momento de la entrega de las llaves de la ciudad, tema que se había representado tantas veces en pintura y no sólo en Sevilla, sino también en las otras ciudades conquistadas gracias a su acción como lo fueron, Jaén y Córdoba.⁶⁷



Sebastian van der Borcht. Dibujo de la reja de la Capilla de la Virgen de los Reyes, Homenaje a San Fernando. Catedral, Sevilla.

⁶³ Véase nota 54.

⁶⁴ TORRE FARFAN, F., *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de León*, Sevilla, 1671.

⁶⁵ FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Fernando III, rey de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1994.

⁶⁶ SANZ, M^a J., *Juan Laureano de Pina*, Arte Hispalense, Sevilla, 1981.

⁶⁷ La reja lleva la fecha de 1773, la de su colocación y fue diseñada por el ingeniero Sebastián van der Borcht, realizando sus imágenes Jerónimo Roldán; MORALES, A. J., «Artes aplicadas e industriales en la catedral de Sevilla», *La catedral de Sevilla*, pp. 539-573.

La Catedral de Granada por medio de su obispo don Pedro Castro tuvo importante papel en el hallazgo de los cuerpos de tres de los siete Varones Apostólicos que, según tradición secular habían sido martirizados en la antigua Elvira.⁶⁸ Este afortunado hecho tuvo lugar en la última década del siglo XVI, momento álgido de reconocimiento de antiguas reliquias que probaran los sólidos fundamentos de la Iglesia romana frente al protestantismo y además, con ellos, se encontraron los *libros plúmbeos* que contaban la historia de los tres santos y su martirio en los hornos que por el mismo lugar se localizaron. Todo esto fue acogido con el máximo interés y fervor por el pueblo granadino y ello llevaría al citado obispo a promover la construcción de un templo para el culto de tan santas reliquias e incluso, para que sirviera de propio espacio funerario. Los restos fueron reconocidos como los auténticos de San Cecilio, Hesiquio y Tesifonte, sin embargo los libros acabaron considerándose como falsos. Pero ello no fue óbice para que se acrecentase la devoción popular, se agrandara el primitivo templo, dotándolo de retablos en que exponer las efigies para el culto, configurándose un gran complejo en torno al lugar y estableciéndose una romería que aún hoy día goza de la máxima concurrencia. San Cecilio, primer y más importante de los mártires y primer obispo de Granada, contó también con varias representaciones en la catedral, ya en pintura o escultura, y en los lugares más destacados a fin de potenciar su culto también en el templo mayor, a diario y sin necesidad de ascender al Sacro Monte.

En Córdoba encontraron las reliquias idónea ubicación en la cripta de la capilla que construyó para sacristía mayor y propio panteón el cardenal Salazar, obispo en esta Sede desde 1686. Se configura con planta octogonal en los dos pisos y concluyó en 1703. El espacio superior se dedicó a Santa Teresa, que preside desde retablo de mármoles, aunque se completa con sendos lienzos de la Inmaculada y la Asunción, a más de otros ocho santos en escultura de la máxima devoción en el momento⁶⁹. La cripta, lugar de eterno descanso del cardenal, acoge las reliquias y tres grandes lienzos que homenajean los santos locales, Acisclo y Victoria, a San Rafael, patrón de la diócesis y a San Fernando, recién canonizado y representado en el episodio de la conquista de la ciudad; de esta forma, en lugar tan recóndito y, por su planta, de tan hondas y antiguas resonancias simbólicas queda recogido el nuevo espíritu de la Iglesia, evolucionado de Trento hacia un mayor misticismo.

En la Diócesis de Guadix habían tenido un primer obispo santo, uno de los Siete Varones Apostólicos, San Torcuato,⁷⁰ pero su cuerpo fue uno de los que se llevó a tierras del norte de España y se conservaba en Celanova.⁷¹ A él se le acabó dedicando la mejor capilla: se trataba de aquella de planta circular que había diseñado desde el principio Siloé con destino a servir de panteón a don Tadeo Contreras y Benavides que tenía derecho de enterramiento en la capilla mayor y el

⁶⁸ Véase nota 42.

⁶⁹ Como la misma Santa de Ávila son obras de José de Mora y representan a: San Ramón Nonato, San Agustín, San Francisco de Asís, San Bernardo, San Pedro Nolasco, Santo Domingo, San Antonio de Padua y San Francisco de Paula.

⁷⁰ SUÁREZ, P., «Vida del ínclito...», pp. 20-82.

⁷¹ Tras la invasión musulmana sus restos fueron llevados hacia el norte huyendo de la profanación y así, llegaron hasta una pequeña iglesia visigoda bajo la advocación de Santa Colomba (Comba) con planta de cruz griega que fue

Cabildo había de corresponderle adecuadamente cediéndole lugar tan privilegiado, si es que pretendía, privarle de tales derechos. Pero para ello se necesitaba la materialidad de la reliquia, el pueblo de Guadix quería su cuerpo y en ello mediaron los jesuitas que deseaban establecerse en la ciudad con la aceptación popular y hasta el mismo Felipe II, quien intercedió para que el sarcófago fuera abierto y se pudiese trasladar a su lugar de origen un hueso de un brazo y el dedo pulgar.⁷² era el año 1593 y regía la diócesis don Juan Alonso Moscoso. Así, antes de comenzar el siglo XVII, momento de mayor auge de las reliquias, la Catedral de Guadix volvió a contar con restos de su personaje más santo y pudo desarrollar su culto con todo el boato merecido en la suntuosa capilla redonda que con ello, se dedicaba a la más adecuada función convirtiéndose en relicario del templo.

En Jaén contaban con el Santo Rostro, reliquia de primer orden cuyo origen en la diócesis se remontaba a los primeros años de cristianización ya que se la relacionaba con San Eufrasio, uno de los Varones Apostólicos que la había traído con él. A ello se unía un valor añadido y era el de haber acompañado al rey Fernando III que tras la conquista de la ciudad en 1246, la tomó para llevarla como enseña protectora en sus posteriores campañas de reconquista. A la muerte del monarca quedó en Sevilla, aunque pudo recuperarse de nuevo para Jaén en 1376. Ella sirvió para ayudar a la construcción de la nueva catedral ya que dos de los papas del siglo XVI⁷³ motivaron su visita y



Santo Rostro. Catedral, Jaén.

renovada para alojar el cuerpo santo, posteriormente esos restos se trasladaría a Celanova con motivo de la fundación y construcción por San Rodesindo (Rosendo) de un nuevo monasterio.

⁷² El dedo pulgar, según la misma fuente que venimos utilizando y citando, lo dio la catedral a la Colegial del Sacro Monte de Granada como intercambio de unas reliquias de los compañeros de San Torcuato que ésta envió en 1627.

⁷³ Clemente VII, 1529 y Julio III, 1553. ÁLAMO BERZOSA, G., *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e Imagen*, Jaén, 1971, pp. 27-31.

por ello, las limosnas, concediendo importantes indulgencias a quienes fueran a venerarla a su catedral e incluso, a quienes sólo diesen la limosna para la realización de la obra. A principios del siglo XVII se dignificó con caja de plata y en 1637, se dio a conocer su portentosa historia.⁷⁴ Aún en 1731, momento álgido del culto a los divinos fluidos, en obispo Marín y Rubio regaló para la reliquia un riquísimo marco de piedras preciosas que es el que ahora ostenta.

Se ubica en el altar mayor de la catedral, entre el sagrario de la Virgen de la Antigua y se muestra al pueblo para la adoración desde el balcón central de su fachada principal, por ello rematado con relieve que lo representa.

SANTOS LOCALES

Si es cierto que debido a la invasión musulmana las más importantes reliquias que se guardaban en los templos andaluces fueron trasladadas al norte de la Península, también lo es que el número de santos que dio el territorio y fueron reconocidos como tal, bien por su martirio o por su vida ejemplar en servicio de la Iglesia, fue muy notorio y por ello, en los momentos del Barroco y a la sombra del ya tan citado Concilio de Trento, en que se recomendaba el culto a los santos locales, se potenciaron como auténticos héroes modelo de virtudes incrementando sus representaciones iconográficas, construyéndoles nuevos retablos, asignándoles nuevas capillas y entronizándolos en los lugares más importantes del templo, como lo eran, el altar mayor, o el trascoro. De algunos de ellos se hallaron sus restos, de otros se recuperaron o consiguieron fragmentos que estaban en otros lugares y de todos se escribió y difundió su historia para ejemplo edificante de sus fieles devotos.

En principio fueron esos Siete Varones Apostólicos que, enviados a Hispania por los mismos San Pedro y Santiago, fueron los primeros obispos de las diócesis andaluzas y también aquí padecieron el martirio que los llevó a los altares. Cecilio, Hesiquio y Tesifon en Granada, Torcuato, en Guadix, Eufasio en Andujar⁷⁵ e Indalecio en Almería.⁷⁶ Sólo San Segundo, como primer obispo de Ávila, murió fuera del territorio aunque también fue debidamente honrado⁷⁷ por los mismos años de fines del XVI y principios del XVII, justo al momento

⁷⁴ ACUÑA DE ADARVE, J., *Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro, y cuerpo de Christo Nuestro Señor, desde principio del mundo. Que la Santa Verónica que se guarda en la Santa Iglesia de Jaén, es una del duplicado o triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la bienaventurada mujer Verónica*, Villanueva de Andujar, 1637.

⁷⁵ San Eufasio fue obispo de la diócesis de Illiturgis, antigua Andujar y es por ello que allí recibe el mayor culto, no obstante se le hizo patrón de la diócesis de Jaén y, en su catedral, se efigió junto a Santiago, San Miguel y Santa Catalina, en las pechinas de la bóveda del coro, además de dedicarle una importante capilla en el lado norte de la girola.

⁷⁶ San Indalecio, primer obispo de Almería, tras conseguir sus reliquias el obispo Portocarrero en 1608 y haberse instituido su fiesta en 1623, pasó a ocupar la capilla mayor y central de la girola.

⁷⁷ San Segundo, se consideraba el primer obispo de Ávila y sus restos, hallados y depositados en una ermita a principios del siglo XVI, en 1595 consiguió llevarlos a la catedral el obispo don Jerónimo Manrique de Lara a cambio de

de sus compañeros. Todos estos santos habían sido obispos, los primeros, por ello con la exaltación de su culto se lograba demostrar la antigüedad de la diócesis, como importantísima para obtenciones de privilegios, y reforzar la autoridad del obispo que ya había sido potenciada por el mismo Concilio de Trento.

Algo más tarde, si bien todavía en tiempos de la España romana, hacia el siglo III y IV, encontramos a los jóvenes mártires y hermanos entre ellos, Acisclo y Victoria, en Córdoba, y Germán y Servando, en Cádiz.⁷⁸ Mártires también y de esta misma época remota fueron los santos patronos de Málaga: Ciriaco y Paula,⁷⁹ que fueron elevados a patronos de Málaga a propuesta de los Reyes Católicos por considerar que habían sido decisivos intercesores para la reconquista de la ciudad. Presiden desde la capilla central de la girola y asimismo se ubicaron en la fachada occidental de la catedral, sobre las puertas laterales, a uno y otro lado de la Encarnación. E igualmente ganaron el Cielo por su arraigada fe que las llevó al martirio, las jóvenes hermanas sevillanas Justa y Rufina.

Todos ellos y en cada una de las catedrales de sus diócesis tuvieron especial veneración, pero sin duda fueron estas santas sevillanas las que más hondo calaron desde principios del siglo XVI en que se representaron en la Puerta del Baptisterio, junto a los Cuatro Santos de Cartagena, pero a finales de ese siglo comenzaron a ser destacadas, colocándose su efigie pintada en el primer piso de la Giralda,⁸⁰ junto a las magnas figuras de los arzobispos Leandro e Isidoro (1565) y asimismo, en bulto redondo, en la Capilla Real (1571). Cuando se salta al XVII se colocan en medallones dorados en el rico trascoro y en este tiempo se incrementa también su representación en pinturas y esculturas, sensibilizado y acercando más aún al pueblo devoto estas gráciles figuras.

Otro mártir relacionado con la diócesis hispalense fue San Laureano que a principios del siglo VI y tras pasar por Milán, rigió la archidiócesis de Sevilla, siendo un decidido detractor de la herejía arriana. Con él se inicia la ilustre serie de los arzobispos santos y sabios de la que serían luminarias, Leandro e Isidoro. Fueron estos dos de los cuatro hermanos conocidos como Cuatro Santos de Cartagena⁸¹ por el lugar en que nacieron a mediados del siglo VI, si bien pronto se trasladaron a Sevilla huyendo de la ocupación bizantina. De aquí fueron arzobispos y ya les

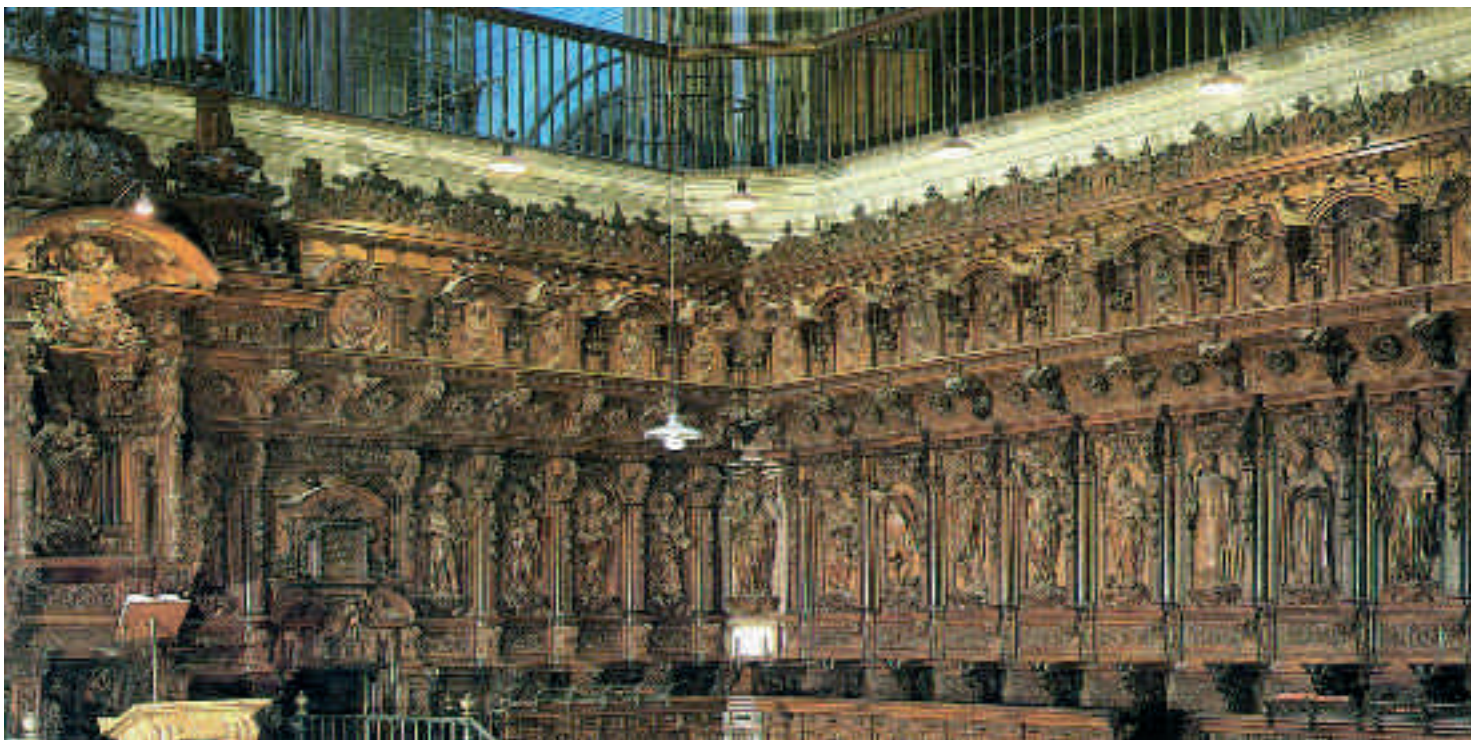
edificarle una suntuosa y amplia capilla que él mismo financiaría.

⁷⁸ Los cuatro eran miembros de una familia de doce en la que todos fueron mártires y santos; entre ellos Celedonio y Emeterio, patronos de Calahorra y hasta su mismo padre, Marcelo, que también padeció martirio y su madre Nonia, que murió de la pena y por ello fue asimismo elevada al santoral.

⁷⁹ Según la tradición secular fueron dos jóvenes martirizados en las afueras de la ciudad en el año 303. Patronos de Málaga desde 1487 en que fueron rehabilitados por los Reyes Católicos por considerarlos como intercesores para la reconquista de la ciudad.

⁸⁰ SERRERA GONZÁLEZ, J. M., «Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla», *La catedral de Sevilla*, pp. 353-404.

⁸¹ Sus hermanos Fulgencio y Florentina estuvieron más relacionados con la diócesis de Cartagena y en el altar mayor de su catedral se conservan sus restos. Fulgencio fue obispo de Écija y luego de Cartagena, y Florentina, abadesa benedictina, fue fundadora de numerosos monasterios.



Sillería del coro. Catedral, Málaga.

hemos visto presidir desde la Giralda, ocupando igualmente sitio de honor en la Capilla Real. Pero ambos tuvieron su máximo reconocimiento al momento de hacerse sus capillas de nueva planta, teniendo para ello que ahuecar el hastial del templo a uno y otro lado de la puerta principal: la primera en hacerse fue la de San Isidoro, en 1661 y, ya avanzado el siglo XVIII, 1733, se hizo la de San Leandro, en el interior difiere bastante si bien en la ornamentada embocadura de ambas se buscó la simetría y armonía de las formas.

Como santo local sevillano, pese a su trascendencia nacional, se puede considerar también a San Fernando ya que en esta ciudad acabó sus días y su iglesia mayor fue la elegida para acoger sus restos.

EL CORO EN LA NAVE CENTRAL Y FRENTE AL PRESBITERIO. REFUERZO DE SU SIGNIFICADO DESDE LAS BÓVEDAS HASTA EL SUBSUELO

Ya es sabido y se ha apuntado en líneas precedentes como el Concilio de Trento también afectó a la ubicación del coro en el interior de los templos. Allí se recomendó que, para dejar el espacio diáfano y que pudiera ser aprovechado de la mejor forma por los fieles se ubicase en el presbiterio, tras el altar mayor. Lo mismo aconsejó el obispo de

⁸² RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Sobre un dibujo inédito de la planta de la catedral de Granada en 1594», *Archivo Español de Arte*, nº 280, 1997, pp. 355-374.

⁸³ ROSENTHAL, E., *The cathedral of Granada*, Princeton, 1961, p. 21.

⁸⁴ Recordemos cómo desde la misma Roma se había reconocido la tradición española de ubicación del coro «el modo español» tras la solicitud que en 1605

Milán Carlos Borromeo y dio ejemplo de ello remodelando el presbiterio de su catedral.

Sin embargo en Andalucía, tan avanzada en cuanto al culto de la Eucaristía y tras haber conseguido esas acertadas soluciones para la cabecera de sus principales catedrales, se optó por la ubicación del coro en la nave central, ante el presbiterio, como se hizo en general en todo el territorio español. Así se había realizado el de la Catedral de Sevilla, siguiendo en todo los ejemplos de las catedrales castellanas.

Ahora bien, por ahora no se sabe con certeza si en unos primeros momentos, esto es, a la hora del proyecto de Diego de Siloé, se pensaría la ubicación del coro en el presbiterio⁸² y no en el centro de la nave como se viene aceptando.⁸³ Es muy posible que si todos los comitentes y artífices estaban tan imbuidos del espíritu de Trento hubiesen pensado y diseñado el coro a la romana, aunque ya, a principios del XVII que es el momento de iniciar su construcción, se impusiese la tradición hispana.⁸⁴

De todas formas y como refuerzo de lo primero es interesante destacar el caso que se originó en la Catedral Vieja de Cádiz durante el mandato de García de Haro, 1572-1587, primer obispo que residió en la ciudad que hizo obras de mejora y ampliación del presbiterio para colocar en él una nueva sillería coral,⁸⁵ quitándola por tanto del centro de la

hicieron varios cabildos españoles. NAVASCUÉS PALACIOS, P., *Teoría del coro...*, véase nota 15.

⁸⁵ ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., «El coro de la catedral vieja de Cádiz y su proceso de configuración durante la Edad Moderna», *Las catedrales españolas...*, pp. 111-121.



Sillería del coro. Catedral, Córdoba.

nave, donde se hallaba. El gasto de la obra corrió de su cuenta y por datos de pagos se deduce que se realizó. No obstante, tras el incendio y destrucción del templo en 1596 por el saqueo de las tropas anglo-holandesas, y pese a que el mismo obispo, ya desde la sede de Málaga y al final de sus días, ofertara cuantiosa cantidad (8.000 ducados) para volver a hacerla en el mismo lugar, no se cumplió su deseo, volviendo de nuevo al centro de la nave principal, donde estuvo hasta su traslado a la nueva catedral, en el año 1838.

Así pues, parece que con el cambio de siglo y tras haberse frustrado por casos de Valladolid y Salamanca, se elige volver a la tradición.

Esta arquitectura en el centro de la nave, ante el presbiterio, se llevó a cabo en la Catedral de Córdoba por el maestro Juan de Ochoa desde 1591 a 1606.⁸⁶ En Granada se estaban levantando para 1619 las paredes laterales para colocar el órgano.⁸⁷ En Málaga y según Medina Conde, se dieron trazas para la construcción del coro nada más consagrar la obra de la capilla mayor y se dio principio a su construcción en 1592. El mismo autor informa de que se había de hacer en la nave

central «al uso de las Iglesias Catedrales de España»,⁸⁸ lo que no deja de resultar curioso ya que en ese tiempo ocupaba la Sede don García de Haro que había demostrado tanto empeño, y aún seguía demostrándolo, en que se hiciera en el presbiterio el que él mismo financiaba en la Catedral de Cádiz.

Estos recintos situados en el centro de la catedral como el «omphalos» que dice Galera Andreu⁸⁹ son a su vez receptáculos de importantísimas obras de arte en las que se puso todo el empeño y dinero para asegurar su calidad y funcionalidad. Por supuesto las sillerías de madera para el acomodo de las dignidades, y a veces, también de miembros del consistorio, como sucede en Jaén, son producto de los mejores artistas del momento y deben ser consideradas como brillantes ejemplos del arte barroco andaluz: Pedro de Mena y José Micael Alfaro, en Málaga; Duque Cornejo, en Córdoba;⁹⁰ o Torcuato Ruiz del Peral, en Guadix.⁹¹ Los muros laterales de estas estructuras se fabrican sólidos y gruesos para poder recibir el peso de los gigantescos órganos con que se dotan en el siglo XVII y más aun en el XVIII, realizados por los organeros más cualificados. Pero asimismo y lo dejamos para el final, en la parte

⁸⁶ NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba...*, pp. 548-560.

⁸⁷ GÓMEZ MORENO CALERA, J. M., «Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero, 1564 a 1650», *El libro de la catedral de Granada...*, pp. 131-167.

⁸⁸ MEDINA CONDE, C., *La catedral de Málaga*, 1878, pp. 82-83, edición de 1984 con introducción de Rosario Camacho Martínez.

⁸⁹ GALERA ANDREU, P., «El coro en las catedrales de Andalucía oriental. Entre el Barroco y el Neoclasicismo», *Las catedrales españolas...*, pp. 41-64.

⁹⁰ En esta catedral se consiguió una de las sillerías de coro más imponentes de toda España, realizada a partir de 1747 por Pedro Duque Cornejo en caoba antillana, fue financiada por el arcediano don José Díez de Recalde. Con esa

misma riqueza de diseño y materiales se obraron también los púlpitos (1777-78) que en su complejidad traen a la mente los ejemplos belgas o de la Alemania católica. TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid 1982; NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba...*, pp. 548-560.

⁹¹ En el caso de Granada se utilizó la sillería antigua con estética tardogótica y tableros renacentistas, hoy dispersa por varios lugares del templo, pero se deseó su sustitución por una nueva más lujosa, deseo que se vería incrementado con los soberbios ejemplos conseguidos en Córdoba, Jaén o Guadix. Si se hizo el facistol, obra exquisita de Alonso Cano que había de contener su preciosa Inmaculada. VALIÑAS LÓPEZ, F. M., «La sillería del antiguo coro...», en *El libro de la catedral de Granada*, pp. 729-758; LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, J. J., «Facistol», *Alonso Cano Arte e Iconografía*, cat. exp., 2002, pp. 336-337.



Sillería del coro. Catedral, Guadix (Granada).

trasera, en el trascoro se levantan espléndidas y ricas arquitecturas que presiden desde dentro el acceso al templo.⁹² Antes habían sido zonas poco cuidadas ya que las bóvedas funerarias ocupaban el espacio comprendido entre el presbiterio y el coro, ampliándose a veces a los brazos del crucero. Sin embargo a partir del siglo XVII esta zona comienza a tomar auge, hasta pasar a ser una de las mejor tratadas y más deseadas de la catedral.

Después de Burgos (1619) una de las primeras de estas propuestas se dio en la Catedral de Murcia, en 1623, cuando el obispo franciscano Antonio Trejo lo utilizó para convertirlo en capilla monumento para la Inmaculada⁹³ y las reliquias: no sólo su arquitectura de mármoles de colores, si no su destino de uso, alcanzaban lo más alto. Un

⁹² RIVAS CARMONA, J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Universidad de Murcia, 1994.

⁹³ SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, M^a C., «La capilla del trascoro...».

⁹⁴ El contrato se firmó en 1666 con Juan de Lobera y, entre otros se usó el mármol rojo de Cehegin, Murcia; MARCO MARTÍNEZ, J. A., «El altar de Nuestra

Señora la Mayor», *Ábside*, nº 17, agosto, 1992, pp. 15-20.

interesante eco lo supuso el trascoro de la Catedral de Sigüenza, realizado cuarenta años más tarde y por un obispo salmantino que había pasado por la Sede de Murcia y por ello conocía la novedosa obra que allí se había realizado. Se trataba de don Andrés Bravo que, para mayor gloria de su sobria catedral y de la patrona Nuestra Señora la Mayor afrontó la financiación de un aparatoso retablo de mármoles y jaspes formado por columnas salomónicas negras y rojas de distintos tamaños.⁹⁴ Muchos otros se podían señalar de entre los que van configurándose en la segunda mitad del siglo XVII y hasta finales del XVIII, entre ellos, Calahorra, Salamanca, Cuenca, Astorga, etc., hasta llegar a los neoclásicos de Segovia⁹⁵ y Almería. Pero el repaso lo intentaremos por las catedrales andaluzas que son las que ahora nos ocupan y tan buenos ejemplos exhiben.

Señora la Mayor», *Ábside*, nº 17, agosto, 1992, pp. 15-20.

⁹⁵ Diseñado por Ventura Rodríguez en realidad se labró para la capilla del palacio de Riofrío y fue regalado a la catedral por Carlos III. Acoge la reliquia de San Frutos, patrón de la diócesis y se corona por la Trinidad, flanqueada por San Felipe y Santa Isabel, que nos hablan de su anterior destino.

Comenzó la serie nada más pasar al siglo XVII con la recia y solemne estructura presidida por San Pedro de Pontifical que Juan de Ochoa hizo para la Catedral de Córdoba. Siguió con el trascoro de Sevilla que hacia 1619 se apreciaba pobre y deslucido para estar presidiendo el amplio espacio en el que, entre otras cosas, se ubicaba el Monumento. Por ello, con trazas de Zumárraga, retocadas por Pedro Sánchez Falconete,⁹⁶ se reviste de mármoles policromos, a la vez que se entroniza en él a la venerada Virgen de los Remedios, flanqueada por sendos medallones de bronce dorado con las efigies de Santas Justa y Rufina. Durante el resto del siglo se fueron abriendo en los laterales las pequeñas pero ricas capillas, de alabastros y mármoles de los más variados tonos de tal manera que el aspecto que llegó a tener es el de un brillante joyero.

Las catedrales del oriente andaluz, como ya sabemos, destinaban todos sus esfuerzos económicos a la conclusión de sus fábricas y hasta bien entrado el siglo XVIII no pudieron afrontar la lujosa remodelación del trascoro e incluso, una de ellas, la de Jaén, su nueva construcción. De todas formas y a excepción de Baeza, consiguieron unos paramentos muy ricos, destacando sobre todos el de Granada, trazado por José de Bada en 1736,⁹⁷ en el que se utilizarían los mármoles rojos y se entronizaría a la Virgen de las Angustias, de gran devoción en Granada. Le precedió Jaén⁹⁸ pues se llevó a cabo al tiempo que todo el edificio del coro, esto es, a partir de 1722, y por el discípulo de Alberto Churrigurra, formado con él en Salamanca, José Gallego y Oviedo del Portal: lo proyectado sería alterado por José de Bada y, sobre todo, por los consejos de Ventura Rodríguez que alteraría el programa iconográfico.⁹⁹ En Málaga, pese a que el coro se había inaugurado en 1603 y en su sobria arquitectura se reservaron siete hornacinas para disponer altares que acogerían el programa iconográfico, tres en el frente y dos en cada uno de los muros laterales, sin embargo primo la realización de la sillería, quedando para el final del siglo XVIII la dotación escultórica; para entonces el Neoclásico había ya desplazado a la estética anterior y por ello la arquitectura queda en toda su puridad manierista, mientras que en las hornacinas se ubican esculturas de mármol blanco o simuladas. La Piedad que lo centra, atribuida a los hermanos Pissanis, es un trasunto del tondo de Anibal Carracci de la Galería Nacional de Capodimonte. Sólo nos resta el ya tardío de la Catedral de Guadix, obra cumbre su sillería del altobarroco, realizada por Torcuato Ruiz del Peral,¹⁰⁰ cuyo trascoro ya al inicio de los años ochenta, consigue el diseño para terminar el magnífico y neoclásico trascoro que se adapta en diseño y materiales a aquello que, los severos y críticos arquitectos del momento habían terminado por aceptar, vista y comprobada la imposibilidad de la supresión de este tradicional elemento de nuestras catedrales.¹⁰¹ De todas formas es interesante apuntar la

⁹⁶ MORALES MARTÍNEZ, A. J., «La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII», *La catedral de Sevilla*, pp. 173-220.

⁹⁷ Es bien cierto que desde 1620, fecha de conclusión del coro, se habían hecho hasta tres intentos en el tiempo para conseguir la ornamentación de este espacio, pero no es hasta bien entrado el siglo XVIII y por empeño de don Francisco de Perea y Porras, cuando se consigue materializarlo; CRUZ CABREIRA, J. P., «La catedral durante los siglos XVIII y XIX...», *El libro de la catedral de Granada*, pp. 221-222.

⁹⁸ ÁLAMO BERZOSA, G., *Iglesia Catedral de Jaén...*, pp. 117-121; GALERA ANDREU, P., «El coro en las catedrales...», pp. 41-64.

⁹⁹ GALERA ANDREU, *La catedral de Jaén*, p. 194-200, y «El coro en las catedrales...», pp. 41-64.



Trascoro. Catedral, Jaén.

propuesta surgida en el Cabildo, en 1741, de que el frente del coro se adaptara a la planta cóncava,¹⁰² lo cual lo hubiera sido una cita al de la Catedral de Murcia, así como a los de Cuenca o Astorga, de traza también ya avanzada en la segunda mitad del XVIII.

Y ya para terminar recordaremos el precioso ejemplo que con deseos estéticos neoclásicos, trazó Ventura Rodríguez para Almería en 1772; en el preside la Inmaculada y sobre su ático el medallón con el Padre Eterno, la Fe y la Esperanza; a los lados Santo Domingo de Guzmán y San Juan Nepomuceno.¹⁰³

¹⁰⁰ Las muy preciosistas esculturas desaparecieron durante la guerra del 36, pero en la actualidad se está procediendo a su copia, basándose en antiguas fotografías y recolocándose en los lugares que debían ocupar.

¹⁰¹ NAVASCUÉS PALACIOS, P., *Teoría del coro...*, también del mismo autor y más reciente «Los coros catedralicios en España», en IZQUIERDO PERRIN R. (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Betanzos, 2001, pp. 25-41.

¹⁰² ASENJO SEDANO, C., *Guadix: guía histórica y artística*, p. 216.

¹⁰³ NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., «El obispo Sanz y Torres...»; NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. y TORRES FERNÁNDEZ, M^a R., «El tabernáculo de la catedral...», pp. 205-224.; TORRES FERNÁNDEZ, M^a R., «La transformación barroca en la arquitectura de Almería. Arquitectura y ornamentación», *Las catedrales españolas...*, 269-291.



Retablo de la Virgen de las Angustias. Catedral, Granada.

FACHADAS BARROCAS

Tras revisar y analizar todas las catedrales españolas resulta verdaderamente sorprendente comprobar como prácticamente ninguna de ellas se libró de una actuación barroca en su fachada principal o en cualquiera de las otras fachadas secundarias que incluirían las portadas laterales o los cierres de elementos arquitectónicos auxiliares. Si bien hemos de contar con la pérdida de varias de ellas, sucedida por demolición en los tiempos inmediatamente posteriores, aquellos en que se negó con más fuerza la estética barroca (por ejemplo la de Cuenca), o en tiempos mucho más recientes, aprovechando para ello cualquier motivo que no excluye el de las restauraciones tras la guerra civil (Santander).

Dentro del riquísimo panorama podemos hacer una primera distinción en el tiempo y así apuntar que en un primer momento coincidente aproximadamente con los dos primeros tercios del siglo XVII, mas que de fachada como tal se tendría que hablar de reformas en portadas más o menos monumentales. Así sucede en Segovia, Badajoz, Salamanca, Sigüenza, el Burgo de Osma o ya, entrando en fecha más tardía, la misma de la Catedral Vieja de Cádiz.

Luego, a partir de ese tercer tercio del siglo hasta llegar a traspasar el umbral del siglo siguiente, asistimos a la aparición de las auténticas fachadas, aquellas concebidas para que todo el muro occidental del templo se vea recubierto de una articulación arquitectónica monumental y rica en elementos escultóricos y de ornato. Fue en este momento cuando irrumpieron como pioneros dos señeros ejemplos andaluces:

¹⁰⁴ RAMALLO ASENSIO, G., «Referentes salomonistas e hierosolimitanos en la fachada de la catedral de Murcia», Actas del 14 CEHA: *Correspondencia e inte-*



Retablo de la Virgen de las Angustias cuando se encontraba situado en el trascoro.

las fachadas de las catedrales de Granada y Jaén que se levantaban de nueva planta para cerrar los ámbitos que se iban materializando desde el siglo anterior. Ellas despertarían deseos de emulación en otros templos catedralicios y así se acometerían las ambiciosas obras de Calahorra, con deseos de cuerpo trasero, Astorga, bizarra fantasía de la fachada gótica leonesa, o Gerona, servida por la grandiosa escalinata que la precede.

Y ya en un tercer momento que viene a coincidir con el primer tercio del siglo XVIII, se dará el paso a la máxima complejidad, creando la que se podría denominar fachada con portada que, en Andalucía se plasma de manera magistral en la Catedral de Málaga, pero que a su vez tiene en España muestras tan singulares como las de Valencia, Murcia o Santiago de Compostela. En ellas el programa iconográfico puede tener un doble alcance: el general de toda la superficie que se suele adaptar a las normas de la retórica barroca, o el más particular y concreto de las portadas de significado más conceptual y críptico.¹⁰⁴ Además esta complejidad también afecta al entorno urbano y así, frente a la amplia plaza que sería necesaria para la contemplación total de la fachada, como si de un gran cartel propagandístico se tratara, se necesita ahora delimitar un área más cercana al templo para contemplar debidamente el detalle de la portada y sentirse acogido por ella. Para esto eran idóneas las acotaciones con rejas o gradas e incluso, la concavidad de las mismas fachadas.

En todos los casos citados, andaluces o no, las fachadas son de nueva planta, bien por ser la primera fachada que cierra el espacio que se acaba de terminar, bien por demolerse la anterior fachada y ser sustituida por una nueva (Murcia, Valencia, Santiago de Compostela, Lugo o

gración de las artes, Málaga, Septiembre de 2002, Edición, 2003, t. I, pp. 389-406.

Pamplona). Pero también son muy interesantes los casos de aquellas otras que, conservando los paramentos antiguos, son modernizados y monumentalizados por las adiciones que se les superponen que a su vez comprenden nuevos y complejos programas iconográficos. En territorio andaluz sería el caso más representativo el de la fastuosa portada de mármol blanco y orden salomónico que se añadió a la Catedral Vieja de Cádiz a partir de 1673. El diseño fue del genovés Andrea Andreoli y en ella se colocarían las estatuas del Salvador, Santiago Peregrino, San Pedro y San Pablo y por supuesto, debido a los años en que se lleva a cabo la empresa, los patronos San Servando y San Germán.¹⁰⁵

Mucho más sencilla, pero contundente en su diseño y significado, es la portada lateral del crucero norte que se comenzó después de 1619 y se inauguró en 1640 en la Catedral de Jaén. Se abre en medio punto entre dos recias columnas exentas sobre las que, a plomo y en el ático se sitúan David y Salomón flanqueando a la Inmaculada que está representada en su visión más conceptual.¹⁰⁶ Al reconocer el esquema y oír los deseos del obispo Moscoso, su promotor, de: «fabricar a Dios un insigne templo»¹⁰⁷ queda claro el referente al Templo de Salomón, deseado, aunque no construido por David, en el cual habita María Inmaculada.

De todas formas, como se acaba de decir son las fachadas principales de las catedrales de Granada y Jaén las que marcan en la fecha más temprana las más alta inflexión en el panorama español y ello, por su inusitada monumentalidad, perfección de diseño y riqueza de programa iconográfico. Ambas se construyen por los mismos años, a partir de 1667,¹⁰⁸ y las dos pueden considerarse como las obras maestras de sus responsables: Alonso Cano en Granada y Eufasio Pérez de Rojas, en Jaén.

Una y otra son completamente distintas como asimismo lo eran sus proyectistas, aunque las dos se inspiren en motivos que configuraban su interior. Alonso Cano toma la idea de los tres arcos escalonados en altura que presiden y se repiten en la girola, solución felicísima de Diego de Siloé que se convirtió en módulo para todo el interior. En el caso de Jaén, Eufasio López de Rojas traduce al exterior el motivo de las semicolumnas adosadas sobre alto pedestal y sustentando trozos de entablamento, a más del ático de cortas pilastras, inspiración todo del sistema de soporte usado por Andrés de Vandelvira en el interior. En Granada el protagonista es el espacio vacío que generan los gigantescos arcos que a su vez están perforados por las puertas y óculos, mientras los elementos arquitectónicos quedan reducidos a líneas de claroscuro, formas abstractas de invención tan usadas en

¹⁰⁵ RAVINA MARTÍN, M., «Mármoles genoveses en Cádiz», *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, 1982, v. II, pp. 595-615; RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, 1990.

¹⁰⁶ Sobre la puerta están colocados los escudos de la catedral y el obispo Moscoso y Sandoval (1619-46). ALAMO BERZOSA, G., *Iglesia Catedral de Jaén...*, pp. 83-84.

¹⁰⁷ GALERA ANDREU, P., *La catedral de Jaén*, p. 187.

¹⁰⁸ En este año se comienza la obra de Granada y en este mismo año muere Alonso Cano, con lo cual la materialización de su proyecto hubo de hacerse bajo la dirección de José Granados de la Barrera y su sucesor Melchor de Aguirre. En el mismo 1677 presentó López de Rojas las trazas para Jaén que en 1688 era concluida por Blas Antonio Delgado

retablos por el maestro Cano. Sin embargo en Jaén son los elementos arquitectónicos los que llevan la voz cantante, auxiliados por los plásticos relieves y esculturas de bulto.

La de Granada esta ahora muy alterada, tanto arquitectónicamente como en su dotación de escultura. Las cornisas de cierre superior estaban diseñadas siguiendo la curvatura de los arcos, sólo en los extremos se harían rectas como cierre de las pilastras-contrafuertes estructurales, sin embargo, en 1692 se decide convertir el ático en adintelado y rematarlo con pináculos.¹⁰⁹ Pero, según se ha podido demostrar con las últimas aportaciones, resultó mucho más importante el cambio acaecido respecto a la dotación escultórica con que se había de completar. Alonso Cano también se ocupó de ello y, además del tondo de la Encarnación y sobre él, el óculo de dieciséis puntas, como simulacro de custodia, marco contenedor del viril, que se ubican en la calle central, proyectó cuatro evangelistas que, sobre hoja de acanto agigantada, se situarían en el frente de las pilastras, separados de sus símbolos.¹¹⁰ Se incluirían también los doce apóstoles, seis ante las pilastras y otros seis en el ático. Y por fin otros dos tondos como capitel de los pilares centrales, sobre los símbolos de los evangelistas, con la Virgen de la Misericordia y el Cristo Salvador de la Humanidad. Vemos que el programa se enriquece sobremedida frente a lo que luego se concluyó por Verdiguier.

Igualmente rica en iconografía se hizo la de Jaén y está sin alteraciones, ni supresiones. La calle central acoge el relieve de la Asunción, titular, remontado por el paño del Santo Rostro, la más importante reliquia, y termina San Fernando, recién canonizado cuando se terminaba la fachada. Las calles intermedias acogen a San Pedro y a San Pablo y las extremas, los relieves de San Miguel y Santa Catalina. Los cuatro Evangelistas y cuatro Padres de la Iglesia, dos a cada lado, rematan la balaustrada superior, flanqueando a Rey Santo.

Las fachadas de las catedrales de Málaga y Guadix son las otras dos que se levantan en el Barroco, ya en el siglo XVIII, para cerrar obras que estaban inconclusas. En ambas un brillante sentido decorativista se añade al carácter monumental y representativo visto en las otras. En la primera también se cita al interior, al tiempo que a Jaén.¹¹¹ Se conciben dos pisos de columnas pareadas que sustentan entablamento completo, tema que se expande hacia los lados ocupando los dos cuerpos primeros de las torres salientes que la flanquean; en los entrepaños se abren las portadas de acceso con elementos arquitectónicos más esbeltos y completadas con delicadas y coloristas

¹⁰⁹ GILA MEDINA, L., «La última etapa constructiva», *El libro de la catedral de Granada*, pp. 181-182.

¹¹⁰ De manera muy curiosa el artista pondría dos de los evangelistas –los que conocieron a Jesús– en la parte inferior de las pilastras que flanquean la calle central, con su símbolo como capitel de esas pilastras y a los otros dos en la parte superior de las pilastras extremas, con su símbolo sobre la basa de ellas; MOYA MORALES, J., «Pormenores de la traza de Alonso Cano para la fachada de la catedral de Granada», *Dibujos arquitectónicos granadinos del legado Gómez Moreno*, cat. exp., Granada, 2994; MADERO LÓPEZ, J. C., «En torno a los dibujos canescos del «Instituto Gómez Moreno», *El libro de la catedral de Granada*, pp. 1062-1080.

¹¹¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «De arco de triunfo a frontis basilical. El proyecto de la fachada principal de la catedral de Málaga y otros problemas arquitectónicos», *Las catedrales españolas...*, pp. 247-267.

actuaciones decorativas, incluida la columna salomónica, convirtiéndose así en el referente humano de tan inmensa mole y el decorado del atrio abierto, generado por el saliente de las torres y definido por gradas y reja de movida planta.¹¹² En esta preocupación por la zona baja y central de la fachada reside la mayor diferencia de ésta con las de Granada y Jaén que centraban todo el interés en la zona media o alta, dejando la baja ocupada por los inmensos pedestales desnudos que sustentaban pilastras o semicolumnas: la fachada se concebía para un impacto alejado y por tanto una plaza de tamaño tal que así lo permitiera. Sin embargo en Málaga se busca la contemplación próxima y lejana, así como el espacio de incidencia que puede ser más recoleto o más amplio, más humano o más abstracto. El incuestionable logro aquí conseguido se debió al proyecto de José de Bada y Navajas, presentado al cabildo catedral en 1721 y supervisado por los arquitectos de Cádiz y Sevilla: Vicente Acero y Diego Antonio Díaz, respectivamente, pero éste incluía también esculturas de los apóstoles en el remate de sus dos cuerpos. Esta traza sería modificada por él mismo y luego por su aparejador Antonio Ramos; al final, las esculturas que exigían la mirada lejana acabaron desapareciendo y tan sólo se realizaron los relieves de sobre las portadas que con motivos de la Anunciación, San Ciriaco y Santa Paula se encargaban en 1732.¹¹³

La de Guadix quedó al final un tanto achaparrada como asimismo el interior de la catedral. Como ya se sabe todo el siglo XVI y también

XVII fue un periodo en el que no se consiguió nada positivo en su construcción: lo que se lograba levantar era luego demolido y cambiado por su poca seguridad o poca envergadura. Sólo se respetaba la Capilla de San Torcuato que, según proyecto de Siloé, se había materializado con la prestancia y solidez deseada. Fue a partir de 1713 en que el rey, por medio de real cédula, concedía la octava parte de los diezmos del obispado para la conclusión de las obras, cuando se retomaron las obras hasta no parar y quedar todo concluido al final de la década de los setenta.

La rica fachada de los pies se realiza después de 1722 por diseño de Vicente Acero, aunque no se llega a saber la intervención que ahí pudiera tener también Gaspar Cayón. Se toma la opción de estructurarla en tres pisos: principal, segundo más corto y ático, de perfiles superiores recortados, terminado y quizás variado respecto al proyecto original, por Fernández Pachote, opción que resta monumentalidad y achaparra aún más la superficie. De todas formas el resultado final es muy espectacular a base de la abundante presencia de semicolumnas que revisten los pilares de separación de calles, en realidad contrafuertes, que aquí y como recurso francamente imaginativo, se colocan esquinados y salientes, con hornacinas en ambos lados diagonales al lienzo de fachada, recordando la solución de los pilares de base triangular que utilizan Hurtado Izquierdo y José de Bada por esta misma fecha en el crucero de la capilla del Sagrario de la Catedral de Granada.



Fachada (detalle). Catedral, Guadix (Granada).

¹¹² CAMACHO MARTÍNEZ, R., «De arco de triunfo...», p. 259.

¹¹³ Vid. nota 77.



FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO Y SU PROYECCIÓN EN EL ARTE ANDALUZ DEL SIGLO XVIII

M^a Ángeles Raya Raya
Universidad de Córdoba

El título puesto a esta comunicación, no se ciñe realmente al tema desarrollado ya que, lo que pretendo destacar no es la obra de Hurtado Izquierdo, como máximo arquitecto andaluz del Barroco, lo que yo deseo es meditar sobre su personalidad y sobre todo, sobre su capacidad para aglutinar a su alrededor las figuras más destacadas de su época, tanto en el campo de la escultura, como en el de la pintura y artes decorativas. Francisco Hurtado Izquierdo fue esa figura gigantesca, que partiendo de Córdoba, supo expandir sus conocimientos y logros arquitectónicos, no sólo por Andalucía oriental sino que traspasó los límites de la región y alcanzó Castilla, creando en la Cartuja del Paular, en Rascafría, una obra eminentemente andaluza.

Francisco Hurtado Izquierdo, cuya obra arquitectónica es amplia y muy heterogénea, concibió e ideó sobre todo, tres obras bellísimas y de gran originalidad; tres obras con las que trató de impresionar, convencer y provocar un movimiento interior como corresponde a un gran maestro del Barroco, concibiéndolas como «una obra de arte total» en las que queda perfectamente integradas todas las manifestaciones artísticas: arquitectura, escultura y pintura. Estas obras fueron realizadas con la ayuda de un amplio y variado equipo, altamente cualificado, y plenamente andaluz de artistas y artífices cordobeses, granadinos, sevillanos... Este grupo heterogéneo va a trabajar, apenas sin cambios, en la Sacristía del Cardenal Salazar en la Catedral de Córdoba, en el Sagrario de la Cartuja de Granada y en el *Sancta Sanctorum* de la Cartuja de El Paular en Rascafría (Madrid).

Las tres obras mantienen una serie de circunstancias que permiten valorarlas como piezas maestras del último Barroco andaluz, las tres fueron añadidas a edificios ya construidos y las tres contaron con grandes mecenas para que se llevaran felizmente a término. Las tres fueron ejecutadas en el último cuarto de su vida, cuando era maestro mayor de las catedrales de Córdoba¹ y Granada,² y residía, desde 1712, en la villa cordobesa de Priego, desde donde estuvo mandando las piezas que iba trabajando para los proyectos de Granada y de la Cartuja del Paular.³

Francisco Hurtado Izquierdo había nacido en Lucena (Córdoba) el 6 de febrero de 1669, y allí iniciaría su formación y realizaría sus primeros trabajos; en 1695 aparece trabajando en Córdoba, donde traza el retablo mayor de San Pedro de Alcántara, trabajo que ejecutarían los canteros Juan Rodríguez Navajas y Toribio de Bada y en 1696 contrata junto con Juan del Río Leiva la ejecución del tercer cuerpo del retablo mayor de la parroquial cordobesa de San Lorenzo.⁴ Estos trabajos evidencian la aceptación que había tenido el maestro en la ciudad, reconocimiento que culmina el 17 de marzo de 1697 cuando le nombran maestro mayor de la Catedral de Córdoba.⁵ Incluso seguirá en el cargo a pesar de su traslado a Granada en 1704, donde también se le nombrará maestro mayor catedralicio. El obispo de Córdoba, don Pedro de Salazar, se convierte en su mecenas y le encarga todas las obras que bajo su patrocinio se van a realizar en la ciudad, sobresaliendo principalmente la construcción de la sacristía mayor de la catedral, que cumpliría además la finalidad de ser su capilla funeraria y el colegio para los niños del coro que luego cambiaría por una fundación hospitalaria que llevaría su nombre.⁶

LA SACRISTÍA MAYOR DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA O CAPILLA DEL CARDENAL SALAZAR⁷

En 1697 don Pedro de Salazar decidió construir una sacristía nueva para la Catedral de Córdoba; para ello eligió el espacio de la antigua sacristía al que añadió el espacio de las capillas de San Andrés y San Martín, situadas en el muro sur en el lugar en que había estado el *bayt al-Mal* de la mezquita construida por Alhaken II en el siglo X. Era su primera obra importante y en ella Hurtado Izquierdo va a mostrar sus dotes de proyectista ya que va a emplear la planta centralizada cuando lo usual es la planta longitudinal en este tipo de construcciones; diseña una planta octogonal como elemento espacial que cobijaría en su

interior el sepulcro del Cardenal Salazar⁸ para el piso alto y la planta elíptica para la cripta. La integración de la sacristía en el espacio preexistente es realmente interesante; el maestro levantó unos arcos en diagonal que unirían la nueva construcción con las viejas arcadas islámicas y en el centro dispuso la gran portada que da paso al interior del recinto. La portada de mármoles de diversos colores ha sido ideada como una reinterpretación de las formas arquitectónicas del edificio, empleando las dovelas de colores en el arco y completando su decoración con el nuevo lenguaje ya que corona el conjunto un templete con el escudo del titular, enmarcado por mazos de frutas.

Esta puerta conduce al interior en el que destacan ocho machones que sostienen arcos de medio punto; estos cobijan en su interior las cajoneras, las puertas de acceso al tesoro y a la cripta, el retablo principal y el sepulcro del Cardenal. Sobre este primer cuerpo descansa un tambor horadado por ocho ventanales que sirve de base a una bóveda semiesférica. Recorre la capilla un alto zócalo de mármol rojo y negro, decoración que contrasta con el blanco de los muros, animados por guirnaldas de flores, frutos, veneras, cabezas de querubes y carnosas cartelas que, partiendo del centro de la cúpula, se derraman por los intersticios del cuerpo de luces y las pilastras del primer cuerpo. La clave de los arcos se marcaron con unas cartelas que llevan la fecha de terminación de las obras «Año de 1703». La obra arquitectónica se completa con las dos puertas que comunican, una con el relicario y la otra con las habitaciones que conforman el espacio conocido como tesoro. Lucen marcos de mármol y el escudo del cardenal. Concluye la decoración del recinto el suelo, realizado a base de losas de mármol blanco y negro colocadas en diagonal o cartabón.

La puerta de la derecha conduce a la cripta; para acceder a ella hay una escalera de dos tramos desarrollada en un espacio rectangular cubierto con una bóveda de cañón decorada con grandes rosetones de hojarasca y un gran marco para el retrato del fundador.⁹ Dos arcos de herradura que apoyan en columnas enmarcan el vano de entrada al relicario, desarrollado en esviaje. La planta elegida es el círculo, en el que el maestro ha elegido pilastras pareadas para estructurar el espacio y sirvan de apoyo a la gran bóveda que cubre todo el recinto. Las pilastras van separadas por nichos poco profundos que albergan las figuras de los apóstoles y Padres de la Iglesia. Los espacios intermedios se unen por arcos de medio punto que cobijan los altares. Estas formas arquitectónicas van ricamente decoradas con yeserías de formas muy distintas, ya que llaman la atención las guirnaldas de flores, frutos y

¹ Archivo Catedral de Córdoba (A.C.C.). Actas Capitulares. nº 17 de Marzo de 1696; Francisco Hurtado Izquierdo fue nombrado maestro mayor de la Catedral de Córdoba.

² GALLEGO Y BURIN, A., *El Barroco granadino*, Madrid, 1956, p. 30; fue nombrado maestro mayor de la catedral de Granada el 22 de enero de 1705.

³ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado and his school», *Art Bulletin*, March, 1950, p. 38; TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, Salamanca, 1978, p. 28.

⁴ RAYA RAYA, M^a Á., *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987. p. 57.

⁵ A.C.C. Cuentas de Fábrica. 1696; citado en NIETO CUMPLIDO, M., *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, p. 372.

⁶ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», p. 54; doc. nº 5.

⁷ Las primeras noticias que se conocen de esta construcción datan de 1950, cuando el profesor René Taylor después de haber defendido su tesis doctoral sobre la figura de Hurtado Izquierdo, publicó en el *Art Bulletin* un artículo que tituló «Francisco Hurtado and his School»; en él aparecían los primeros documentos y las primeras noticias acerca del maestro que había dirigido las obras de la sacristía.

⁸ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», pp. 31-32; Taylor señala la antigua sacristía de San Pedro de Roma como motivo de inspiración del arquitecto; cabe pensar en su función funeraria.

⁹ El marco es de estuco blanco, moldurado con rizadas hojas, veneras y cabezas de querubes; el lienzo representa al fundador de tres cuartos, vistiendo según su dignidad de Cardenal, cubre la cabeza con birrete: el autor de este retrato pudo haber sido José Ignacio de Cobos Guzmán.



Francisco Hurtado Izquierdo, Cúpula de la Capilla de Santa Teresa. Catedral, Córdoba.

mascarones que decoran los pilares en contraste con la decoración floral que, partiendo del rosetón central de la cúpula, se derrama por la bóveda cubriendo cada uno de los plamentos en que está dividida; la ornamentación es a base de rizadas hojas de perejil, diferente en cada uno de los gajos.

La capilla, en cuanto a arquitectura se refiere, estaba perfectamente acabada para 1703, pero faltaban los adornos que le darían todos su esplendor; así lo manifiesta el cardenal en la «Relación del estado de la diócesis» dirigida al papa Clemente XI en 1705, donde expone el orgullo que siente por la obra realizada, el dinero que ha invertido en su construcción y como ha de gastar aún mas para adornarla pero todo queda compensado porque «no hay en todas las Yglesias de España sacristía más decente, competente y primorosa».¹⁰

HURTADO IZQUIERDO Y SUS COLABORADORES: EL ORNATO DE LA SACRISTÍA

La fama y el prestigio le llegó al maestro en vida ya que Palomino pondera la sacristía diciendo que es obra «del eminente ingenio de Don Francisco Hurtado insigne arquitecto»,¹¹ palabras que están en línea con las que el cardenal ha señalado en Roma. Pero ese espacio creado por el arquitecto había que adornarlo y completarlo, de tal manera que en él se expusieran sus santos y las reliquias que pertenecieron a su oratorio privado; máxime si se pretendía que además de sacristía fuera capilla, bajo la advocación de Santa Teresa. La importancia de la obra y el prestigio del arquitecto contribuirían a atraer a Córdoba a un nutrido grupo de artistas y colaboradores que participarían en la culminación del proyecto.

¹⁰ NIETO CUMPLIDO, M., *La Catedral...*, p. 373.

¹¹ PALOMINO, A., *Vidas*, Madrid, 1986, ed. de Nina Ayala Mallory, p. 391.



Francisco Hurtado Izquierdo, Teodosio Sánchez de Rueda, Juan Prieto y Domingo Lemico, Sepulchro del Cardenal Salazar. Capilla de Santa Teresa, Catedral, Córdoba.

LA PROFUSIÓN DE LA TALLA

Uno de estos colaboradores de Hurtado es Teodosio Sánchez de Rueda (Granada, 1676-1730), quien había conocido al maestro en Priego.¹² Éste aparece trabajando en Córdoba hacia 1700, momento en que se comenzaban a tallar los adornos de la monumental sacristía,¹³ obra a la que estaría vinculado hasta su terminación en 1714.¹⁴ A lo largo de todo este tiempo el estilo de Hurtado irá evolucionando y junto a él lo haría Teodosio. Resulta altamente difícil discernir por donde comenzarían las labores de talla pero, sí quiero dejar claro que las pilastras¹⁵ de la cripta reflejan un arcaísmo que no se encuentra ni en la decoración de la bóveda ni en el piso alto. En relación con la decoración de la sacristía, Taylor valora que fue el lugar donde por primera vez, el arquitecto, «introdujo un tipo de decoración caracterizado por el empleo de la clásica hoja en exuberante profusión que ya había utilizado en los retablos de San Pedro de Priego».¹⁶ Las yeserías de la sacristía estaban terminadas para 1703.

Poco tiempo después se le encarga la realización del retablo de Santa Teresa que iba situado frente a la puerta de entrada;¹⁷ desconocemos cómo pudo ser esta obra ya que el retablo actual fue realizado en 1798 por Ignacio de Tomás. En ese mismo año, 1705, también le encargaron los dos retablos relicarios de la cripta.¹⁸ Igualmente intervino, junto con otros maestros en la ejecución del sepulchro de mármoles del cardenal; en este encargo estuvo trabajando entre 1709 y 1710, acompañado de otros maestros, como son Juan Prieto y Domingo Lemico.¹⁹ En agosto de 1708 se había contratado con Martín de Beratura y Francisco de la Toba la piedra blanca que habían de extraer de las canteras de Luque para la ejecución de las virtudes que adornarían el sepulchro. Todo había que realizarlo a satisfacción de Hurtado Izquierdo, maestro mayor de la ciudad.²⁰ El maestro diseña una obra inspirada en los sepulchros papales que Bernini había realizado en la basílica de San Pedro de Roma. Taylor rechaza esa idea considerando que la obra está muy alejada de los modelos italianos; pienso que probablemente la traza le fuera impuesta por el cardenal y que el lucentino se limitaría a dar satisfacción a los deseos del comitente. Sin duda alguna el haber reducido la policromía del monumento sólo a dos colores, el blanco y el negro, contribuyó a

¹² RAYA RAYA, M^a A., *El retablo barroco...*, pp. 64-70; RAYA RAYA, M^a Á., «Jerónimo Caballero entre Lorca y Andalucía», *Imafronte*, n^o 12, 1996-1997, Murcia, 1998. pp. 79-96.

¹³ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 16.

¹⁴ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 64.

¹⁵ Las pilastras van decoradas por mazos de flores, frutas, mazorcas, melones, de formas muy prietas que rematan en cabezas humanas, muy variadas, jóvenes con coronas de rosas, hombres, calavera con tiara, que van degenerando hasta convertirse en mascarones. Hay que señalar que este motivo decorativo, los mascarones, son muy empleados por Hurtado Izquierdo en sus obras. Estos motivos decorativos avalan la relación que con frecuencia se ve en la obra de Hurtado con respecto al sur de Italia y la zona del Mediterráneo.

¹⁶ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 15; RAYA RAYA, M^a Á., «Jerónimo Caballero...», pp. 79-96.

¹⁷ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, pp. 21 y 64, nota 54.

¹⁸ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*; sin embargo en el testamento del cardenal del 20 de septiembre de 1703, consta que «las reliquias se pondrán en un relicario que por su sobrino don Pedro y por su orden ejecutará Juan del Río, según lo tenemos comunicado»; Biblioteca Episcopal de Córdoba. Papeles varios del Cardenal Salazar 8, fs. 118-143.

¹⁹ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, pp. 21 y 64, nota 56; no conocemos la trayectoria profesional de Lemico sin embargo tenemos que indicar que Juan Prieto será uno de los colaboradores hijos de Hurtado ya que había realizado la talla del retablo de Santiago en la Catedral de Granada, diseñado por el maestro.

²⁰ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado..... p. 53, doc. n^o 4.

acentuar su simplicidad. Un alto basamento sostenido por leones sirve de soporte a la figura orante del cardenal, flanqueada por dos figuras de virtudes y dos ángeles que portan el capelo y la mitra. Quizás lo más significativo, porque aparecerá como una constante en su obra, es el gran dosel recogido por dos ángeles. Este motivo, de diversas maneras interpretado lo veremos en sus obras posteriores.

En 1712 Teodosio Sánchez contrató dos marcos de talla para encima de las puertas que conducen al tesoro y a la cripta. Estos marcos servirían de complemento a los lienzos de la Inmaculada Concepción y la Asunción. En 1713 estuvo dedicado a terminar la decoración de la cripta; el 24 de febrero de este año recibió 1.100 reales a cuenta de los cuatro retablos, ocho esculturas y talla de la bóveda.²¹ Con este encargo puede decirse que la labor del tallista estaba acabada y que los motivos vegetales que identifican al Barroco cordobés estaban plenamente consagrados.

LA ESCULTURA: JOSÉ DE MORA Y TEODOSIO SÁNCHEZ DE RUEDA

La escultura exenta que decora la sacristía es muy interesante, ya que refleja la relación de Córdoba con Granada, ciudad con la que Hurtado Izquierdo comparte la maestría mayor de la catedral. Siempre, desde que Palomino en 1725 publicara su libro *Tratado de la pintura y Escala Óptica*²² se le han atribuido a José de Mora (1642-1724) las imágenes que ornamentan la sacristía y que representan a Santa Teresa, titular de la capilla y a las devociones particulares del obispo: San Francisco de Paula, San Antonio, Santo Domingo, San Pedro Nolasco, San Bernardo, San Francisco de Asís, San Agustín y San Ramón Nonato.

Desconocemos cuando encargaron a José de Mora la realización de estas imágenes; no sería muy aventurado dar la fecha de 1705, como año en que se hace el encargo ya que como he indicado es el momento en que se fija el inicio de la decoración del recinto y la fecha en que

se encarga la ejecución del retablo que iba a presidir la capilla. Por otra parte, no sorprende que el encargo se le hiciera a José de Mora pues, a comienzos del XVIII, es uno de los maestros andaluces de mayor fama. Recordemos que en 1696 llegaba a Priego la Inmaculada Concepción que los alcantarinos habían encargado a Mora y además, en esta fecha, Hurtado estaba trabajando en Granada, por lo que conocía no sólo su obra, sino también su prestigio.²³

Si la autoría de las imágenes de la sacristía se conoce desde que Palomino escribiera su libro, no ocurre igual con las imágenes que ornamentan el relicario. En 1978 René Taylor publica *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, y en la nota 59 indica que, en 1713, Teodosio cobró 1.100 reales a «cuenta de los cuatro retablos, ocho esculturas y talla de la bóveda baja que edifico su Ema...»,²⁴ añadiendo que «estas esculturas son bastantes movidas y recuerdan tallas de Duque Cornejo. Que el nombre de Teodosio Sánchez aparezca en las cuentas no indica necesariamente que él las esculpió. Pudo haber encomendado la escultura figurativa a otro».²⁵ Si se acepta la puntualización del investigador estaríamos ante otro de los maestros que estará vinculado a la obra de Hurtado: Pedro Duque Cornejo.

En efecto, en la cripta hay ocho imágenes que representan a los Evangelistas y a los Padres de la Iglesia; son de tamaño académico, están realizadas en madera y carecen de policromía. Están representadas de pie, vistiendo túnica y manto y no llevan atributos. Se identifica fácilmente a San Juan Evangelista porque se le ha representado joven y a San Jerónimo porque se le ha efigiado con el sombrero caído por la espalda y vistiendo traje talar. Resulta más fácil poner estas imágenes en relación con Duque Cornejo que con Sánchez de Rueda ya que conocemos muchas más tallas de éste que del granadino. De Teodosio se conocen los retablos que contrato y las labores de talla que realizó pero en la documentación conservada en ningún momento se indica que él realizaría la imaginería que ornamentaría la pieza.²⁶

²¹ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 64, nota 59.

²² PALOMINO, A., *Vidas*, p. 391; en la biografía de José de Mora escribe que «realizó ocho estatuas de diferentes santos de las devociones de su eminencia, del tamaño del natural».

²³ TAYLOR, R., «La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores», *Archivo español de Arte*, 1962, p. 163; José de Mora emitió un juicio muy favorable acerca de Hurtado en relación con el proyecto que había presentado para el sagrario de la Catedral de Granada. Indicando que «era a la vez gran teórico y práctico y ser muy experimentada su habilidad»; opinión que fue vertida el 19 de enero de 1705.

²⁴ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 64, nota 59.

²⁵ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 64, nota 59.

²⁶ Conviene destacar que, aun cuando no está comprobado, sobre la obra de Sánchez de Rueda en Córdoba planea la imagen de Duque Cornejo; se señala que las imágenes del retablo de la parroquial de la Magdalena que concierne en 1702 serían ejecutadas por Duque y las tallas del retablo mayor de la Iglesia de la Compañía también se atribuyen al sevillano; AROCA LARA, A., «La obra de Pedro Duque Cornejo en Córdoba: su labor escultórica en el Retablo de la Magdalena y la Compañía», *El Barroco en Andalucía*, Córdoba, 1986, t. III.



Acisclo Antonio Palomino, *Martirio de San Acisclo y Santa Victoria*. Capilla de Santa Teresa, Catedral, Córdoba.

LA DECORACIÓN PICTÓRICA

Se completa el ornato de la capilla con grandes lienzos que aluden a hechos significativos, relacionados con la vida de la ciudad: *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, *La entrega de las llaves de la ciudad a Fernando III* y *la Aparición de San Rafael al obispo don Pascual y al padre Roelas*, además de *la Inmaculada Concepción* y *la Asunción*. Los tres primeros lienzos son obra de Antonio Palomino concertados el 6 de abril de 1712,²⁷ mientras que se desconoce el autor de los temas marianos. No sorprende la incorporación de Palomino al proyecto de Hurtado ya que el pintor de Bujalance, aun cuando estaba radicado en Madrid, en ningún momento rompió con la ciudad de los califas. En el contrato se especifica que los temas a representar son historiados y que se le pagarían 1.000 ducados de vellón. Los temas representados son hechos históricos importantes en la historia de la ciudad: época romana en la que se sitúa el martirio de los santos Acisclo y Victoria; fin del período islámico y cristianización de la ciudad, presente a través de *la Entrega de las llaves de la ciudad a Fernando III*; y la protección de la ciudad por San Rafael con *la Aparición de San Rafael al obispo Don Pascual y al padre Roelas*.²⁸

Completa la decoración pictórica de la sacristía dos grandes lienzos con bellos marcos dorados realizados en 1712 por Teodosio Sánchez de Rueda. No existe en la documentación consultada alusión a estas pinturas si bien en su momento señale que eran dos obras de escuela granadina. Hoy me aproximaría más e indicaría que pueden ser de Bocanegra.²⁹

Los lienzos que decoran los retablos de la cripta están documentados y se sabe que en 1713 se le pagaron a Juan Pompeyo 2.300 reales por los cuatro lienzos que había realizado.³⁰ Juan Pompeyo era italiano y estaba vinculado a la Catedral de Córdoba como violinista. Tenía cierta facilidad para la pintura y realizó diversas composiciones para retablos.³¹ Hay que señalar que *El martirio de San Zoilo* y *la Transverberación de Santa Teresa*, copian los bocetos que se conservan en la catedral y que di a conocer como originales de Palomino.³²

Para concluir cabe señalar que en esta obra se aprecia, aunque muy levemente, una prestación intelectual por parte de todos los maestros que colaboran en ella además del comitente. Sin duda alguna, Hurtado da muestras de sus conocimientos de arquitectura en los que comienza utilizando una serie de recursos que serán recurrentes en sus obras posteriores y emplea un vocabulario ornamental que ira madurando y ampliando en contacto con otros maestros y escuelas.

²⁷ Archivo de Protocolos de Córdoba. Oficio 4, t. 147, f. 171.

²⁸ RAYA RAYA, M^a A., *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1988, pp. 96-100.

²⁹ RAYA RAYA, M^a A., *Catálogo de las pinturas...*, p. 101.

³⁰ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, pp. 21 y 64, nota 58.

³¹ RAYA RAYA, M^a A., *Catálogo de las pinturas...*, pp. 101-102; murió en Córdoba el 18 de marzo de 1733.

³² RAYA RAYA, M^a A., *Catálogo de las pinturas...*, pp. 100; creo que los bocetos de los lienzos de Pompeyo fueron realizados por Palomino; la imagen de la Virgen que ornamenta el relicario pertenece a la misma mano que ejecutó los asuntos marianos de la sacristía, en mi opinión Bocanegra.



Francisco Hurtado Izquierdo, Cripta-relicario de la Capilla de Santa Teresa. Catedral, Córdoba.

EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE GRANADA

El Sagrario de la Cartuja de Granada es la otra obra en la que Hurtado Izquierdo, rodeándose de un gran equipo, va a realizar un conjunto donde las manifestaciones artísticas aparecen perfectamente ensambladas. En la que el ideal artístico del Barroco, como unidad integradora de todos los elementos formales e ideológicos, aparece perfectamente configurado de tal manera que, la arquitectura no sólo integra a las demás artes, escultura, pintura y elementos decorativos sino que sirve, y a la vez se sirve de todas las manifestaciones artísticas para crear un conjunto en la que los elementos estéticos y religiosos se dan la mano.³³

La construcción de esta pieza fue una realidad gracias a una serie de circunstancias que coincidieron en el tiempo y que permitieron que el proyecto y el deseo de los cartujos se materializase. La presencia en la Cartuja del padre Francisco Bustamante,³⁴ como prior entre 1709 y 1720, supuso un fuerte apoyo a los deseos de construir un lugar digno para exposición del Santísimo; su priorato coincidió además con el pontificado de don Martín de Ascargota,³⁵ arzobispo de Granada desde 1693 a 1719, fue este protector muy especial de la Orden de la Cartuja y un mecenas para la ciudad, realizándose bajo su gobierno importantes obras. Por otra parte conviene recordar que los cartujos, cuando disponían de artistas entre sus legos, solían confiarle a éstos los trabajos, tanto de arquitectura como de pintura, escultura y

³³ OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada*, León, 2005, pp. 48-69; magnífico trabajo en el que recoge lo publicado por René Taylor y Gallego y Burín.

³⁴ MARTÍNEZ RIPOLL, A., «Nicolás Salzillo en el Sagrario de la Cartuja de Granada. Obra desaparecida del escultor napolitano residente en Murcia», *Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Murcia (en prensa); el Padre Bustamante pertenecía a la nobleza, era sobrino del Cardenal Manuel Arias y Porres, arzobispo de Sevilla (1702-1717).

³⁵ Ascargota mantenía muy buenas relaciones con el Cardenal Salazar de quien era su mentor. Don Pedro de Salazar fue quien recomendó a Francisco Hurtado Izquierdo, como persona idónea, para que erigiera el Sagrario de la Catedral de Granada. Por otra parte, el arzobispo era oriundo de Córdoba y conocía la obra que éste había erigido en la catedral. Además mantenía muy buenas relaciones con la Cartuja, a la que frecuentaba ya que solía retirarse allí a meditar. Todo ello contribuiría a poner en contacto al arquitecto con la Cartuja.

ornamentales. Sin embargo eso no impedía que en circunstancias especiales recurrieran a los artífices de mayor renombre de la ciudad y de fuera. Entre esos maestros, que consultaron la comunidad, debía estar Francisco Hurtado Izquierdo arquitecto que había llegado a la ciudad para realizar el Sagrario de la catedral. Revisaría el proyecto que tenían en marcha los cartujos y les aconsejaría sobre las decisiones que debían tomar para que el proyecto fuera viable, consejos que ayudarían para que la comunidad lo eligiera como encargado del sagrario que estaban construyendo.

La vinculación de Hurtado con las obras de la Cartuja comenzaría en junio de 1709, momento en que llega a Granada el Padre Bustamante; el trabajo lo realizaría desinteresadamente, sin compensación económica.³⁶ Hurtado se iría involucrando en la obra,

proyectando y dirigiendo los trabajos, cambiando y enriqueciendo lo proyectado en un principio, en un proceso de superación en el que participaban los colaboradores, el prior y la comunidad.³⁷ El resultado final fue muy superior a lo presupuestado, «Previene que no se intentó obra tan grande y costosa» como se recoge en la documentación de la Cartuja.³⁸

Las obras comenzaron en 1709 y perduraron hasta 1720, ampliándose en algunos tajos hasta 1723, e incluso hasta 1728, después de muerto Hurtado, que falleció en Priego en 1725. Durante todo este tiempo Hurtado Izquierdo no dejó de trazar modelos para que los hicieran canteros y tallistas, no descuidando ningún detalle como lo evidencia cuando dice «estoy trazando la solería principal que es lo último que hay que hazer».³⁹



Francisco Hurtado Izquierdo y José de Mora, Baldalquino y Asunción del Presbiterio. Cartuja, Granada.

³⁶ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», pp. 54-55, doc. nº 9; GALLEGO Y BURÍN, A., *El Barroco granadino...*, p. 138.

³⁷ OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada...*, p. 47.

³⁸ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», p. 55; GALLEGO Y BURIN, A., *El Barroco granadino...*, p. 138.

³⁹ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», p. 55, doc. nº 10; OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada...*, p. 48.

HURTADO IZQUIERDO, ORFEBRE DE LA PIEDRA

El Sagrario, ideado como espacio independiente, está situado tras el ábside de la iglesia, a espaldas de su altar mayor, con el que conecta a través de una gran *puerta de cristales*, que permite hacer visible su interior desde la nave del templo; concibe el espacio como un transparente colocando, detrás del templete una gran ventana que dirige y centra la luz sobre el tabernáculo. La planta elegida fue un cuadrado cuyos ángulos están potenciados por columnas corintias, de color azabache y grana apoyadas sobre altos basamentos de mármol que recogen los arcos torales sobre los que apoya la cúpula. El modelo arquitectónico que realiza no es innovador, lo realmente novedoso dentro del conjunto es la disposición de las columnas, al crear entre ellas un espacio que va a cubrir con una repisa saliente coronada por un dosel. Con esta solución ampliaba el espacio y evitaba que las columnas constriñeran el conjunto.

En el presbiterio interpretó el retablo como un baldaquino que diseñó empleando las maderas que estaban compradas para el tabernáculo.⁴⁰ No se sabe la fecha exacta de su construcción, Taylor lo sitúa hacia 1715, pero lo interesante es que Hurtado lo ideó como un templete,⁴¹ exento, con un solo cuerpo estructurado por seis columnas que descansan sobre un basamento y se unen en el centro por una repisa profusamente trabajada. Concluye el templete en grandes volutas recogidas en el centro por una gran corona, creando un dosel que cobija la imagen de la Virgen que parece estar suspendida en el aire. Ese hueco creado en el basamento, por debajo de la talla de María, enmarca visualmente la urna eucarística colocada en el centro del tabernáculo de mármoles del Sagrario, creando un enlace, sutil pero real, entre los dos recintos.

En el centro del sagrario colocó un gran tabernáculo hecho de ricos mármoles y ornamentado con figuras doradas talladas por Pedro Duque Cornejo. Cuatro columnas salomónicas sostienen el primer cuerpo, en cuyo centro se encuentra el espacio dedicado a la reserva Eucarística; en el segundo cuerpo cuatro pilares sostendrían la bóveda ricamente moldurada, coronada por una imagen de la Fe. Hurtado lo que hace es interpretar en piedra una gran custodia, donde los elementos estructurales y ornamentales están perfectamente ensamblados y donde la riqueza de los materiales se ven potenciados por el brillo del oro.

EL SAGRARIO, EXPRESIÓN DEL ESPÍRITU COLECTIVO DEL BARROCO

Como se ha ido exponiendo, Francisco Hurtado fue el gran artífice que dio satisfacción a los deseos y aspiraciones de los cartujos pero como también se ha ido señalando, él solo no pudo llevar a cabo esta gran

obra, para ello se sirvió de un número significativo de colaboradores que trabajaron estrechamente con él; aceptaron su dirección, valoraron sus sugerencias, acataron sus indicaciones. El Sagrario es una síntesis entre arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas, con la que su autor consiguió una de las obras cumbres y más bellas del Barroco español, dedicada a la honra y adoración pública y permanente, del Santísimo Sacramento.

Una vez levantada la capilla se trabaja en la decoración de las paredes; en 1711, en carta del padre Bustamante dirigida al prior de la Cartuja del Paular, con fecha 30 de junio, se indica que «En la obra del Sagrario suspende el tpo y la falta de medios la Talla; y me empeña mi confianza en la enchapadura en que trabajan cinco oficiales y en las pilastras de las colunas en que con gran primor entiende nro Atienza».⁴² Posteriormente, el 11 de agosto fray Juan de Aguilar escribe «...El Mro Atienza estima mucho las memorias..... y en cuanto a la obra del Sagrario que no ha podido su habilidad adelantar mas de lo executado y en lo que falta no se descuidara en discurrir lo más primoroso, por ahora ya no tiene mas que hazer hasta que empiece la talla».⁴³ La documentación habla de oficiales, calla sus nombres y sólo resalta la figura de Atienza, al que llaman maestro y ponderan sus trabajos en la decoración de las paredes. Ningún dato conocemos de Atienza; Gallego y Burín dice que se llamaba José y que fue la persona elegida por Hurtado Izquierdo para materializar los dibujos, las trazas que él iba diseñando, primero a pie de obra, en Granada, después, a partir de 1712, desde Priego.⁴⁴

La decoración de las paredes impresiona por su riqueza y variedad, sorprendiendo por la combinación de materiales y texturas. Los altos zócalos de mármol rojo de Cabra de contrastadas texturas, los sobrios basamentos de las columnas, pesados y robustos, en los que se mezclan los mármoles de Sierra Elvira y Cabra, las enchapaduras de las paredes airoas, y serpenteantes, constituyen la marca del maestro.⁴⁵ Los basamentos sobre los que apoyan las columnas son similares a los de la portada de la Sacristía del Cardenal: mármoles grises de Sierra Elvira, rojos y negros de las Sierras de Cabra, Luque y Carcabuey. Reduce a dos colores, rojo y negro, la decoración del zócalo de las paredes; juega con pequeños quiebros para aligerar el peso y potenciar el espacio central donde un óculo comunica con las capillas laterales. La ornamentación se intensifica en esta zona, donde formas variadas envuelven todo: «ces» enlazadas unas con otras, veneras, potenciadas por guirnaldas de flores doradas, y volutas de curva y contracurva. Por encima, marcos acodados enmarcan las pinturas, flanqueadas por pilastras decoradas con figuras de puttis y al exterior mazos de flores, uvas y girasoles dorados.

⁴⁰ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», pp. 54 y 55, doc. nº 9.

⁴¹ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 24; los motivos decorativos empleados y la fragmentación de la talla recuerda la obra de Teodosio Sánchez de Rueda en estos años; TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, MCMLXXXII, p. 29; muchos de los elementos utilizados por Hurtado en el templete aparecerán posteriormente en la obra de Duque.

⁴² TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», p. 55.

⁴³ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», p. 55.

⁴⁴ GALLEGO Y BURIN, A., *El Barroco granadino...*, pp. 30 y 84, nota 85; se puede elucubrar sobre la personalidad de Atienza y pensar que pudo haber sido alguno de los hermanos legos que trabajaban en la construcción del Sagrario; TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 27.

⁴⁵ Emplea el mismo lenguaje que ha utilizado en la Sacristía del Cardenal Salazar pero aquí la pureza del blanco ha sido sustituida por la calidez del oro. Hay muchos detalles que recuerdan su obra cordobesa y sobre todo, los trabajos realizados en mármoles embutidos traen a nuestra mente el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, donde se unen mármoles de diferentes colores con el dorado del bronce.



Francisco Hurtado Izquierdo y Pedro Duque Cornejo, Tabernáculo y Virtud. Cartuja, Granada.

Al nivel de la cornisa el dorado se intensifica, el color se limita al rojo, y al negro y sobre todo, al oro ya que las guirnaldas de flores y conchas potencian el paso del primer cuerpo al medio punto. Emplean el mismo lenguaje, pintura enmarcada por pilastras y envuelta por ornamentación floral dorada. Corona el conjunto una composición mixtilínea en la que sobresale, en el centro, una gran cartela resaltada por ángeles que llevan ramos de flores. Estas figuras crean un enlace con la cartela que marca la base de la cúpula. En fin, el vocabulario utilizado es el mismo que había empleado en la Sacristía del Cardenal, lo novedoso es el color y, sobre todo, la abundancia de oro.

Esta riqueza y amplitud que Hurtado ha sabido dar al recinto, dinamizando el conjunto, está en relación con el tabernáculo que alberga al Santísimo Sacramento. Así, en los ángulos, entre las columnas que sostienen el primer cuerpo, ha colocado las virtudes, que con sus posturas movidas enlazan con las tallas que ornamentan las paredes. Por otra parte, el tabernáculo ha sido ideado como una estructura piramidal que invita a levantar la vista y encontrarse con la gran pintura que decora la cúpula. Hurtado Izquierdo diseñó un tabernáculo con dos cuerpos separados por cornisas muy molduradas y con soluciones muy atrevidas tendentes a acentuar la dinámica del conjunto, como se puede valorar en las cúpulas colgantes que cubren cada piso.

LAS GRANDES ESCULTURAS: JOSÉ DE MORA, RISUEÑO, NICOLÁS SALZILLO, PEDRO DUQUE CORNEJO

He ido insistiendo en la integración de todos los elementos en esta magna obra, en la que se consigue una completa unidad plástica y simbólica. Todas y cada una de las tallas que ornamentan el tabernáculo y las paredes están tan perfectamente ubicadas en el lugar en el que se han colocado que sería difícil cambiarlas sin que todo se tambalease pues, al todo hay que unir, no se puede olvidar, el valor de la luz y la gran variedad y belleza cromática. Todo ello lleva, de nuevo a insistir en la idea de que en el proyecto de Hurtado debió existir el concepto de integración de la imagen y que los imagineros colaborarían en ese proyecto, aún cuando la documentación suministra una serie de datos que alejan de esa percepción unitaria, como se verá al tratar a cada uno de los escultores que trabajaron en el proyecto. Cabe insistir en la idea de que el prestigio de Hurtado crece haciéndole jefe de una escuela y amigo de los primeros artistas de su tiempo: Palomino, Mora, Risueño, Duque Cornejo...

Hurtado y José de Mora

Entre la prodigiosa arquitectura del Sagrario llaman la atención las cuatro imágenes angulares: *San José*, *San Juan Bautista*, *San Bruno* y *María Magdalena*. Estas tallas brillan por sí mismas pero a su vez, van arropadas por los cortinajes que le sirven de fondo, telas que caen desde un pabellón y que abren sostenidas por unos ángeles para que

la imagen destaque, luzca en todo su esplendor. No todas ellas corresponden al mismo maestro ni fueron encargadas en la misma fecha. La documentación sobre las tallas no es muy explícita; en la relación que el padre Bustamante hace en 1720 sobre la situación en que deja la Cartuja al terminar su mandato, alude a las obras que se encontró ya hechas, cuando en 1709 fue nombrado prior y señala que «estauan ya en ella y pagadas las dos estatuas grandes de Nro P. Sn Bruno, y Sn Juan Bapt^a que están en los Ángulos del Sagrario; y por qta de 6.000 Rs en que estavan concertados. Las de la Assumpcion de N^a S^a que está en el Altar Mayor y la del Glorioso San Joseph, que esta en el otro Angulo del Sagrario estauan pagados como se dize en el estado de su Vd^o P antecesor 3.538 Rs.».⁴⁶ En ningún momento se habla de los escultores que han realizado estas obras, sólo se indica lo que estaba acabado cuando tomó posesión del priorato y se puntualiza que estaban hechas y pagadas. Sin embargo es interesante resaltar que Palomino, cuando relata la vida de José de Mora, indica las obras que realizó en Granada y «especialmente para el sagrado monasterio de la Cartuja de aquella ciudad, así de la Purísima Concepción, como de San Juan Bautista; otra del glorioso Patriarca San José con el niño Jesús en las manos; dos del patriarca San Bruno; una del tamaño del natural, que está en la capilla del Sagrario de dicha casa; y la otra de vara y media de alto en la sala del Capítulo, todas cosa superior» y añade, «Yo le conocí, y traté mucho a este artífice, cuando estuve en Granada el año 12».⁴⁷ Así conocemos las obras que José de Mora talló para la Cartuja y para el Sagrario. Sin embargo hay que resaltar que la crítica actual sólo admite como obras suyas las imágenes de *la Asunción*, el *San Bruno* y *San José* de la capilla del sagrario y el *San Bruno* que hay en la sacristía.

La imagen de la *Asunción*, como titular del templo está emplazada en el templete del altar mayor, mientras que *San Bruno* y *San José* decoran el sagrario; las tres tallas fueron realizadas por el imaginero para la Cartuja, según los especialistas, hacia 1712⁴⁸ si bien pienso que, a tenor de lo expuesto por el Padre Bustamante, se puede adelantar su ejecución a 1709.

Otros maestros

En relación con la imagen de *San Juan Bautista* hay que señalar que la crítica rechaza la atribución de Palomino y admite que es obra de José Risueño.⁴⁹ José Risueño (1665-1732) es un maestro que destacó como escultor y pintor y que en estas dos facetas colaboró en la ornamentación del sagrario. El Bautista ocupa uno de los intercolumnios del santuario, arropado por amplios pabellones de telas encoladas ricamente policromadas. Esta talla debió ser realizada por el maestro con anterioridad a 1709,⁵⁰ al menos así se desprende de la lectura del documento aunque Sánchez Mesa retrasa algunos años su ejecución. En esta obra el pintor se compenetra con el escultor y se manifiesta íntimo y sensible consiguiendo una obra de plenitud.

⁴⁶ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», p. 54, doc. n.º 9.

⁴⁷ PALOMINO, A., *Vidas*, pp. 390-391.

⁴⁸ GALLEGO Y BURÍN, A., *José de Mora*, Granada, 1925, ed. de 1988, pp. 139 y 188-196.

⁴⁹ SÁNCHEZ MESA, D., *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada, MCMLXXII, pp. 186-187.

⁵⁰ SÁNCHEZ MESA, D., *José Risueño...*, p. 187.

Especial importancia tuvo la intervención en el sagrario del entallador Pedro Duque Cornejo⁵¹ ya que supo conceptualizar la arquitectura con las soluciones plásticas de las figuras que ornamentan la capilla, de tal manera que su presencia se entiende de manera inseparable al templete y a los elementos decorativos que definen. Su intervención en la ornamentación del sagrario fue importante. La relación del maestro sevillano con Hurtado es estrecha, cabe recordar que en estos momentos estaban colaborando en la ejecución de los púlpitos de la catedral.⁵² La incorporación de Duque a la Cartuja fue amplia y dilatada en el tiempo, no siendo muy disparatado señalar el período que va desde 1714 hasta 1728.⁵³ Una imagen suya ocupa uno de los intercolumnios de la capilla del sagrario; se trata de la *Magdalena*, obra en la que el artista plasmó un hondo sentimiento y una desbordante expresividad de acuerdo con la iconografía de la santa. Pero no sólo realizó esta obra ya que hoy se consideran obras salidas de su gubia las cuatro virtudes que adornan el tabernáculo. Representan la *Veritas*, *Integritas*, *Examen* y *Esca*, es decir personificaciones de las virtudes monásticas, que complementan el significado iconográfico de la sala.⁵⁴ También son obra de Duque las alegorías de la *Compunción*, *Caridad*, *Obediencia*, *Vigilancia*, la *Paz* y la *Mansedumbre*, figuras bellamente policromadas, recostadas sobre los óculos de mármol.⁵⁵ Las posturas y la policromía de todas estas figuras, que no voy a entrar a debatir si fueron diseñadas por Hurtado o si siguen modelos italianos, se compenetran para resaltar la belleza del tabernáculo que alberga la Eucaristía.

La intervención de Duque en la Cartuja concluye cuando realiza las dos imágenes de la *Inmaculada* y la *Magdalena* para las capillas-adoratorios laterales. Estas dos tallas muestran las características que el maestro desarrollará en su obra posterior, en las que se materializa la gracia y la belleza de las figuras femeninas tan característica del Barroco andaluz. Sin embargo los retablos aunque también se le han atribuido al maestro pienso que no salieron de su gubia.

Igualmente decoraban el sagrario dos tallas del Niño Jesús y del Niño San Juan, encargadas bajo el priorato de fray Francisco de Bustamante (1709-1720). Hoy desgraciadamente están en paradero desconocido. Estas tallas situadas en las claraboyas fueron encargadas a un escultor napolitano que residía en Murcia, a quién se le pagó mil reales por su hechura.⁵⁶ El profesor Martínez Ripoll ha identificado al escultor napolitano con Nicolás Salzillo, maestro residente en Murcia, donde gozaba de gran fama. Este encargo se debió hacer hacia 1715. Sin duda alguna se dieron una serie de circunstancias para que Nicolás Salzillo interviniera en el proyecto decorativo e iconográfico del sagrario de la Cartuja granadina. Existía una fuerte relación entre los obis-

⁵¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, 1983. pp. 58, 59 y 60; atribuye a Duque, *María Magdalena* y las cuatro imágenes que decoran el templete mientras que las figuras de las virtudes las da como obra de Risueño; la fecha en el período que va de 1723 a 1728; pienso que la relación de Duque con la Cartuja comienza en 1714.

⁵² TAYLOR, R., *El entallador e imaginero...*, p. 28. TAYLOR, R., «Los púlpitos de la Catedral de Granada y sus autores», *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 1978, pp. 180-196.

⁵³ TAYLOR, R., *El entallador e imaginero...*, p. 28.

⁵⁴ Durante una época se ha dudado si estas cuatro imágenes habían sido talladas por el maestro o habían sido realizadas por Risueño; hoy se tienen por obra del maestro sevillano; imágenes que debieron realizarse a partir de 1714;

pos que ocupaban las sedes de Córdoba, Granada y Murcia y por otra parte el maestro mayor de la diócesis de Murcia procedía de Córdoba, habiendo llegado a esta ciudad acompañando a don Luis Antonio Belluga y Moncada. En Córdoba Bartolomé de la Cruz Valdés había conocido a Hurtado e incluso habían participado los dos en algunas obras, circunstancias estas que colaborarían para que propusiera el nombre de Nicolás Salzillo para que realizara las dos figuras que faltaban para completar el programa decorativo del sagrario.

LA DECORACIÓN PICTÓRICA: PALOMINO Y RISUEÑO

Completa la decoración del Sancta Sanctorum una rica composición mural que cubre la bóveda semiesférica que cierra la estancia y bellos lienzos que ornamentan las paredes. Conviene recordar que el proyecto pictórico, que hoy se admira, no entraba dentro de los planes de ornamentación del conjunto. El 13 de octubre de 1711 comienza una correspondencia epistolar entre el padre Bustamante y el padre Francisco de San José para que tantee a don Antonio Palomino acerca del precio que llevaría por seis lienzos, dos grandes y cuatro más pequeños.⁵⁷ La documentación evidencia que el padre Bustamante no conocía al pintor y que sabía de su forma de trabajar a través de Hurtado Izquierdo; por ello se dirige al padre procurador de la Cartuja de Rascafría para que *tantease* el precio. El 29 de diciembre de 1711 el padre Bustamante solicita a Palomino le informase acerca del precio que podía tener pintar al *fresco* toda la capilla. Todo esto lleva a deducir que en el proyecto inicial no estaba previsto decorar la cúpula con pinturas y que los lienzos de las paredes no estaban ejecutados. Ello lleva a pensar que el proyecto global debió partir de Hurtado ya que en la correspondencia epistolar se alude a unas pinturas que había realizado el pintor en Córdoba⁵⁸ y que con toda certeza conocería el lucentino. Por otra parte Hurtado sería quien hablaría al prior de las dotes de Palomino «así en el primor del pinzel cómo en expresión de los pensamientos». ⁵⁹ Muy poco tiempo después, en 1712, Palomino acepta el encargo e ideó el programa iconográfico que decoraría la cúpula.

No sólo realizaría la pintura, ayudado por José Risueño, sino que compondría la iconografía e iconología como él mismo relata en su libro *El Museo pictórico y escala óptica*.⁶⁰ El programa iconográfico que en ella se desarrolla fue ideado y propuesto por Antonio Palomino en 1712 si bien añadiría algunas figuras como *David* y *Melquisedec*, y *el rompimiento en Gloria* del arco de entrada y cambiaría algunas de las propuestas que hace en su proyecto. Las pechinas pintadas con los evangelistas sostienen el triunfo de la Iglesia militante, de la Fe y de la vida religiosa, representando la Gloria centrada en la Eucaristía.

OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada...*, p. 56; SÁNCHEZ MESA, D., *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, 199, p. 264.

⁵⁵ SÁNCHEZ MESA, D., *El Arte del barroco...*, p. 264.

⁵⁶ GALLEGOS Y BURIN, A., *El Barroco granadino...*, p. 136

⁵⁷ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», pp. 55-56, doc. nº 12.

⁵⁸ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», p. 56.

⁵⁹ TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...», p. 56.

⁶⁰ PALOMINO, A. A., *El Museo pictórico o Escala óptica. El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, (3 vols), Madrid, 1715-1724, ed. Buenos Aires, 1944, pp. 329-333.



Aciselo Antonio Palomino, Cúpula del Sagrario. Cartuja, Granada.

Los lienzos de las paredes le fueron encargados en 1711, hubo duda a cerca del resultado final pero Hurtado y Palomino convinieron que sería un acierto mantener unidas la pintura al óleo y la mural. Desde que comienzan las relaciones con el pintor se le indican los temas que tiene que desarrollar *David y Abigail*, *Moisés deteniendo al ángel* y *La circuncisión del hijo de Moisés*, y cuatro composiciones apaisadas con escenas vinculadas al antiguo testamento y en conexión con la Eucaristía.

Para concluir se puede decir que, fue un gran acierto por parte del arquitecto el aceptar las dos técnicas pictóricas ya que supo envolver, contraponer o acercar con los mecanismos arquitectónicos y estéticos, los lienzos y las pinturas murales, de manera que cada forma se aprecia en su ámbito o marco.⁶¹

⁶¹ El sagrario contiene un profundo programa iconográfico e iconológico que ha sido estudiado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada», *Estudios sobre Literatura y Arte. Dedicados al profesor Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, t. III, pp. 97-112.

LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DEL PAULAR EN RASCAFRÍA (MADRID)⁶²

Para concluir es necesario hablar de otra pieza singular en la producción de Hurtado, otra obra que diseña y dirige rodeado de los artistas que han trabajado con él desde Córdoba y que, va a permitir trasvasar la estética andaluza a Castilla. Es su última gran obra y en ella desarrolla todos los conocimientos que ha ido adquiriendo a lo largo de su vida dándose una prestación intelectual entre los artistas que intervienen en ella de tal manera que todos colaboran en la invención de las formas. Esta prestación intelectual es fundamental en la elaboración de la obra de arte. Hurtado estaba en condición de elaborar la obra artística en su totalidad y crear una obra de arte imperecedera.

⁶² Este conjunto precisa de un estudio en profundidad en el que se analice la documentación existente y se valore la participación de los diferentes artistas que en él han intervenido; Taylor alude a la obra en sus publicaciones «Francisco Hurtado...», (1950), «La Sacristía...», (1962), *Arquitectura andaluza...*, (1978), *El ensamblador y entallador...*, (1982).



Teodosio Sánchez de Rueda, Pedro Duque Cornejo y Acisclo Antonio Palomino, Retablo principal de la Capilla. Cartuja de El Paular. Rascafría (Madrid).

Francisco Hurtado Izquierdo, al año de terminar el Sagrario de Granada en 1718, proyecta la ejecución del Sagrario de la Cartuja de Santa María de El Paular, comenzando las obras al año siguiente. La dirección técnica quedó a cargo de diversos arquitectos cuyos nombres aparecen en la documentación del monasterio, tales como, el arquitecto real, Teodoro Ardemáns, y Vicente Acero,⁶³ entre otros. Está documentado que Hurtado, junto con Jerónimo Sánchez, envió a la cartuja varias partidas de mármol rojo de las canteras de Luque. Hurtado seguiría residiendo en Priego y desde allí dirigiría las obras a las que estaría vinculado hasta 1725, año en que muere.

Proyectó el arquitecto dos capillas en eje con la iglesia; la más pequeña, donde se localiza el Sagrario, conecta con la cabecera del templo a través de las puertas de servicio de altar, en el centro del pasillo, una puerta de cristales decorada con delicadas formas caladas da paso al *sancta sanctorum*. La planta se desarrolla a partir de un octógono, cuyos lados se curvan convergiendo hacia el centro. Este espacio delimitado por grandes columnas, en esviaje, soportan el cuerpo de luces, con grandes ventanales separados por columnas envueltas en decoración vegetal. Sobre él descansa la bóveda semiesférica en otro tiempo decorada con pinturas murales. El aspecto de superficie flexible que da a los sólidos muros, al dividirlos con las columnas, ha sido utilizado para estimular el sentido plástico y, para ello, en los intercolumnios del primer cuerpo incorporó un elemento que ya se ha visto en su obra anterior, una repisa con imágenes coronada por un dosel sostenido por ángeles. Las paredes laterales fragmentadas en múltiples planos fueron cubiertas por un alto zócalo de mármol sobre el que se levantaron retablos de madera ornamentados con lienzos de Palomino. En el centro, ocupando prácticamente todo el espacio, se elevó un gran tabernáculo de mármoles policromos.

Una puerta situada en el eje principal, semejante a la anteriormente descrita, da paso al recinto mayor en el que el arquitecto ideó una planta cuadrada en la que inscribió una cruz griega, coincidente con su ejes principales; en los espacios intermedios situó cuatro capillas hexagonales, a las que se accede a través de puertas fingidas situadas en los cuatro machones centrales. En alzado la paredes, profusamente decoradas, van reforzadas por medio de columnas corintias que apoyan sobre altos basamentos de mármol y recogen arcos formeros rehundidos⁶⁴ que le permitió introducir un área de transición con pechinas sobre las que apoyó una gran bóveda semiesférica.⁶⁵ Es una obra de madurez y en ella el maestro recoge todas las novedades que ha ido desarrollando en sus obras anteriores: los pilares están animados por columnas adosadas, los espacios intermedios van cubiertos por hornacinas con una repisa saliente con dosel, una puerta o cualquier otro elemento decorativo.

⁶³ TAYLOR, R., «Los púlpitos de la catedral...», p. 18; actuó como aparejador en las obras del Sagrario de la Catedral de Granada; TAYLOR, R., «La sacristía de la Cartuja...», pp. 141-142; Acero aparece por primera vez como aparejador de Hurtado en 1713; en 1719 aparece trabajando en El Paular, a mediados de 1721 abandonó este lugar y posteriormente fue elegido maestro mayor de Cádiz; también hay referencias a un cantero llamado Juan de Arévalo.

⁶⁴ Recuerdan al sistema utilizado por Diego de Siloé en el arco toral de la Catedral de Granada; los arcos formeros ostentan un acusado perfil tridimensional.

⁶⁵ El modelo utilizado recuerda, en algunos aspectos, a la Iglesia de Santa

La luz ha sido estudiada y presenta un gran contraste entre el recinto mayor, bañado por una luz suave y moderada que entra a través de los óculos ovales de las pechinas y los grandes ventanales de los brazos de la cruz, y el sagrario iluminado por la luz que irradia desde el cuerpo de luces situado en el tambor que sostiene la cúpula. Otro elemento importante a tener en cuenta en esta obra es la riqueza decorativa y cromática que cubre todo el conjunto. Interesante además de las labores de yeso es la rica policromía que cubre las paredes y bóvedas.

TEODOSIO SÁNCHEZ DE RUEDA VERSUS HURTADO IZQUIERDO

Cuando muere Hurtado en 1725 la organización de las obras del Sagrario quedaron alteradas. El encargado de continuar las obras comenzadas fue Teodosio Sánchez quien se trasladó de Córdoba a Rascafriás. Su vinculación a este edificio aparece recogido en el libro que en 1728 publicó Pedro Clemente Valdés donde escribe, en referencia al Triunfo que levantó el artista en la Iglesia de la Compañía con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao Kostka, «En esta Área capaz, y hermosa, delineo la Planta de la Machina altiva Don Theodosio Sánchez de Rueda, cuyos aciertos en la moderna Architectura vocean los Reynos de Córdoba, y Granada, llegando los ecos de su raro primor a la Cartuja celebre del Paular, cuyo Sagrario, Octava Maravilla, debe a este artifice la perfección que oy logra».⁶⁶ Teodosio debió llegar a la Cartuja de El Paular a comienzos del año 1726, antes de su llegada las labores de talla habían estado en manos de José Polinario y sus oficiales, también trabajaba un estuquista italiano cuyo nombre se desconoce.⁶⁷ Las yeserías que cubren las paredes del Sagrario fueron realizadas por Sánchez de Rueda quién trabajaría *in situ* y recrearía las labores de talla que había consagrado en Córdoba. El maestro estaba acompañado de su equipo y compartía su estancia en la cartuja con su taller en Córdoba. Taylor piensa que en la ciudad del califato Teodosio tallaría los retablos que ornamentan los recintos del *sancta sanctorum*.⁶⁸

Teodosio Sánchez de Rueda (1676-1730) conocía muy bien la obra de Hurtado, con él había trabajado desde su llegada a Priego a finales del XVII y al arquitecto había acompañado en sus principales obras. Por ello es muy difícil delimitar donde termina la intervención de Hurtado y donde comienza la obra de éste. Los pseudo-retablos que cubren las paredes del Sagrario son muy diferentes a los que ha realizado el artista hasta este momento. Van decorados con pinturas de Palomino circunstancia que lleva a fecharlos con anterioridad a 1726, momento en que muere el pintor. El zócalo de mármol está hecho con labores de taracea y decoración floral, sus labores decorativas difieren de la ornamentación de los grandes basamentos que sostienen los ejes

Martina y Luca de Roma realizada por Cortona y en otros a la Iglesia de los Inválidos de París.

⁶⁶ VALDES, P. C., *Amphitheatro Sagrado desde cyvas tres ordenes de asientos se pveden ver sin zozobra, y con gvsto los Espectacvlos celebres, y magnificos, que ofrecio a los ingenios, y a los ojos el Maximo Colegio Cordobes de la Compañía de Jesvs para aplavdir, en su canonizacion a los dos nvevos astros de su milicia. S. Lvis Gonzaga, y S. Estanislao Kostka....*, Córdoba, sin fechar (1728?), p. 14.

⁶⁷ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 67.

⁶⁸ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 30.

columnarios. La pared cóncava va cubierta de madera, tallada y ornamentada con decoración floral, la hornacina central recuerda los retablos del tallista y los estípites hacen pensar en otro maestro, compañero del granadino y al que está unido por lazos familiares, Tomás Jerónimo de Pedrajas, su yerno.

Los retablos de la capilla posterior responden plenamente a la forma de trabajar de Teodosio. Estos con toda probabilidad fueron trazados por Hurtado y realizados por el granadino, sobre todo los dos laterales en los que se veneran a los santos Juan Evangelista y Santiago. Son muy clásicos, se adaptan al medio punto y están formados por columnas salomónicas recubiertas de rizadas hojas de acanto. Recuerdan a los retablos que Hurtado trazaba a comienzos del XVIII. Más valiente es el retablo principal; es una espléndida pieza que presenta un acusado movimiento estructural, conseguido por medio de un complicado juego de formas cóncavas y convexas. Los elementos estructurales empleados son columnas salomónicas y estípites, soportes usuales en este momento en la retabística cordobesa. Por otra parte, el ático ha sido configurado en torno a un gran ventanal enmarcado por estípites. La incorporación del hueco de luz a la estructura del retablo entra dentro de la preocupación de Hurtado por la incorporación de los efectos lumínicos al desarrollo espacial de la capilla.⁶⁹ Surge la duda si la traza sería hecha por Hurtado o si los maestros que trabajaban en ella interpretaron libremente el diseño del maestro. Hay que recordar que en estos momentos están trabajando en El Paular, además de Sánchez de Rueda, Pedro Duque Cornejo y Pedrajas.

Sin duda alguna la gran pieza que centra el Sagrario es el magnífico tabernáculo de mármoles que se alza en el centro del primer recinto. Esta pieza está íntimamente vinculada a la producción de Hurtado. Se desconoce en que fecha se inició la construcción de la fábrica pero se sabe que a finales de 1724, Hurtado arrendó en Priego una «casa-tienda» para trabajar en ella y poderla acabar. La muerte le llegó el 30 de junio de 1725 y alteraría la organización de toda la obra. Parece ser que la continuación de los trabajos se encomendó a Teodosio Sánchez de Rueda y se tiene constancia documental de que en 1726 su hermano, Jerónimo, le envió las piezas del templete, que ya estaban talladas.⁷⁰ En esta obra Hurtado diseña, igual que anteriormente había hecho en Granada, un templete, cuyas movidas formas se implican en la capilla y conecta con el sentido ascensional del conjunto. Emplea mármoles de diferentes colores y utiliza soportes muy variados pues a las rizadas vueltas de las columnas salomónicas contraponen la esbeltez de los estípites.

⁶⁹ La solución que da al cuerpo superior recuerda la que Narciso Tomé había ideado para el Sagrario de la Catedral de Toledo; conviene recordar que éste estuvo en Rascafría en 1725 y conoció la obra que se estaba haciendo.

⁷⁰ TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza...*, p. 30.

⁷¹ TAYLOR, R., «La sacristía de la Cartuja...», pp. 168-172; RAYA RAYA, M^a A.,

Otro maestro que también trabajó en El Paular y que estuvo vinculado a la obra de Hurtado fue Pedrajas (1690-1757), orfebre, arquitecto, yerno de Sánchez de Rueda, buen conocedor de la obra de Hurtado y gran dibujante. Está documentada su participación en El Paular, él hizo la gran custodia de plata, que dio acabada en 1731,⁷¹ y desmontó la vieja custodia para trasladarla a la Cartuja de Granada. Su obra en estos momentos hay que verla vinculada a Teodosio Sánchez de Rueda, ambos revisarían las obras del Sagrario, interpretarían y completarían la labor de Hurtado.

HURTADO Y DUQUE CORNEJO

Las imágenes fueron encargadas a otro maestro, que desde Córdoba estaba vinculado al arquitecto, Pedro Duque Cornejo (1678-1757).⁷² La obra de este gran escultor completaría y se adaptaría a los espacios creados, tanto en la arquitectura como en la escultura. La riqueza de la policromía, la variedad de los materiales, la dinámica de las formas armonizan con las imágenes de madera policromada, colocadas en los retablos y en las hornacinas del Sagrario y en los retablos de la capilla posterior. Imágenes policromadas y tan bellas como *San Pedro apóstol*, *San José*, *San Pablo* y *San Juan Bautista*, en las hornacinas de las paredes del Sagrario;⁷³ los ángeles danzando y tocando instrumentos musicales que dorados pululan por el tabernáculo junto con las virtudes y los evangelistas, además de Jesús resucitado y la Fe, forman parte del programa iconográfico del *sancta sanctorum*, hoy incompleto pero no por ello menos bello, faltan las imágenes de los retablos.

La imaginería de la capilla posterior también es del sevillano; Duque conoce y comprende la manera de entender el arte de Hurtado Izquierdo. Las hornacinas van adornadas con las esculturas de *San Bruno*, *San Hugo de Lincoln*, *San Nicolás Albergati* y *San Antelmo*, situados en los cuatro ángulos del crucero y *Santa Bárbara*, *Santa Catalina*, *Santa Águeda*, *Santa Inés* y *Santa María Magdalena*, en las hornacinas de las paredes. Las tallas que decoran los retablos de la capilla interior también fueron realizadas por el maestro, él supo ensamblar la imagen con la obra arquitectónica. Las imágenes del sevillano quedaban integradas en los atrevidos juegos de masas y espacios creados por Hurtado. Duque Cornejo, identificado con la concepción arquitectónica de Hurtado, supo integrar su obra escultórica en el proyecto arquitectónico del maestro e incorporar un efecto plástico que adquiere expresividad e ilusionismo barroco.

El retablo barroco..., pp. 79-80.

⁷² HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo...*, pp. 61-62; sitúa la llegada del escultor a El Paular en 1725.

⁷³ Hoy estas esculturas no están en su sitio; algunas están en la parroquia de Rascafría.

Francisco Hurtado Izquierdo, Sagrario, Cartuja de El Pualar, Rascafría (Madrid).



EL COLOR: PALOMINO Y LA DECORACIÓN PICTÓRICA DE EL PAULAR

Hoy no podemos valorar el Sagrario de la Cartuja de El Paular con toda su belleza, a pesar de que recientemente ha sido restaurado. Para poder apreciar todos los valores plásticos de esta gran obra sería necesario recrear en su interior las pinturas que realizó Palomino (1655-1726). Sin duda alguna el trabajo que el pintor había realizado para el Sagrario de la Cartuja de Granada había cautivado a los cartujos que no dudaron en encargarle las pinturas murales que decorarían el nuevo sagrario que estaban levantando en El Paular. Antonio Palomino a quien se ha visto colaborando en las obras de Hurtado no podía faltar en este último proyecto, a pesar de que contaba ya muchos años.

En el mes de julio de 1723 Palomino redactó el proyecto para la realización de las pinturas de la cúpula del sagrario nuevo. Comienza ponderando la arquitectura realizada por «el esclarecido ingenio del insigne arquitecto, y maestro mayor don Francisco Hurtado Izquierdo»,⁷⁴ alabanzas que aparecen reiteradamente en su obra. Cuando escribe el capítulo decimocuarto, donde ofrece a la corrección de la comunidad la idea que va a desarrollar en la cúpula del sagrario nuevo indica que «siendo la principal de las cúpulas la del Sagrario, donde ha de estar el tabernáculo... la qual estando ya executada, aunque de mi indigna mano, ha parecido a los aficionados no desmerecía este lugar».⁷⁵ En opinión de Gaya Nuño en la cúpula de la capilla interior aparecía la Virgen rodeada de santos y ángeles mientras que la capilla del Sagrario

la cúpula estaba cubierta con temas del Antiguo Testamento y de la Eucaristía.⁷⁶ En 1724 escribe el pintor al prior de la Cartuja, el padre José de San Bruno, dándole noticias de su estado de salud y cómo ha solicitado a su hijo que le ayude a acabar la obra. En ella indica que «ya han concluido los dos medios puntos de las ventanas de la cúpula del sagrario y vamos caminando con la cúpula grande de la Virgen».⁷⁷ También alude a las pinturas que decoran las capillas laterales dedicadas a la *Inmaculada Concepción*, a *San Nicolás de Bari*, a *San Antonio de Padua* y a *Santa Teresa de Jesús*. Describe con minuciosidad la idea que va a desarrollar en la cúpula donde los temas a difundir están en relación con el Sacramento de la Eucaristía.

Ignoramos cuando han desaparecido estas pinturas, hoy sólo podemos indicar que en el sagrario se conservan dos temas realizados por el pintor de Bujalance: *La Oración en el Huerto de los Olivos* y *el lavatorio de los pies a los Apóstoles*. Situados en las paredes que enmarcan el tabernáculo. En la capilla interior, enmarcando el retablo mayor se conservan dos murales que representan a David y Melquisedec, figuras están conectadas con el sacramento de la Eucaristía. La pérdida de los murales ejecutados por Palomino nos priva de poder valorar toda la belleza plástica del conjunto, plasticidad que hoy estaría plenamente potenciada, tal y como fue creada en el siglo XVIII, ya que se ha recuperado el color de las yeserías que cubren las bóvedas y las paredes. Color que aumenta la belleza del recinto y potencia la calidez de las formas.



Sepulcro Cardenal Salazar (detalle). Capilla de Santa Teresa, Catedral, Córdoba.

⁷⁴ PALOMINO, A., *Vidas*, p. 339.

⁷⁵ PALOMINO, A., *Vidasida de Acisclo Antonio Palomino*.

⁷⁶ GAYA NUÑO, J. A., *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Córdoba, 1981, 2ª ed., p. 45.

⁷⁷ GAYA NUÑO, J. A., *Vida de Acisclo...*, p. 45.



LA SIGNIFICACIÓN DE LOS MÁRMOLES DEL BARROCO ANDALUZ

Jesús Rivas Carmona
Universidad de Murcia

El Barroco andaluz puede tenerse como expresión de lo castizo por antonomasia, entre otras razones por su característica exaltación de lo decorativo, manifestada en esa exuberancia de yeserías, tallas y otros elementos de semejante índole.* Ciertamente, grandes conjuntos dieciochescos como la famosa Sacristía de la Cartuja de Granada, o también los sagrarios cordobeses de Lucena y Priego, no hacen nada más que confirmar la significación de lo ornamental y de su abigarramiento como quintaesencia del más genuino Barroco andaluz.¹

* Este trabajo se inserta en el proyecto «Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias» (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, de Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ Precisamente, esa sacristía granadina, por su propia exuberancia decorativa, suele tomarse como emblemática del Barroco hispano, incluso con reconocimiento de la historiografía extranjera, como manifiesta el hecho que sea una de las pocas obras escogidas para caracterizar la arquitectura española del siglo XVIII en el libro de NORBERG-SCHULZ, CH., *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, p. 308, por sí sola es representativa de la tendencia ornamental del Barroco español y, evidentemente, del andaluz.

Pero tan castizo énfasis por el adorno no logra ocultar otros aspectos que pueden relacionarse con lo cosmopolita,² tal como demuestra el abundante uso de los mármoles. En efecto, uno de los rasgos que mejor emparentan el Barroco andaluz con los internacionales es la pujanza adquirida por tales piedras duras y policromas. Incluso adquieren una relevancia equivalente a la alcanzada en Italia, convirtiéndose al igual que en este país en una de sus principales características.³ Los numerosos edificios eclesiásticos o civiles que poseen construcciones o adornos de tal naturaleza vienen a testimoniar de manera incontestable dicha realidad.⁴

Evidentemente, detrás de todo ello hay dos circunstancias de particular importancia; a saber, la abundancia de mármoles y su gran variedad en las partes montañosas de Andalucía y la existencia durante los siglos XVII y XVIII de unos maestros, incluso talleres o clanes familiares, especializados con gran profesionalidad y nivel artístico en el trabajo de los mismos. Por fuerza, sin una ni otra circunstancia sería difícil explicar esa significación adquirida por las obras marmóreas. Pero, a pesar de su obvedad, no resultan suficientes para justificar un despliegue tan inusitado de mármoles y de especial riqueza. Y más si se tiene en cuenta que los mármoles se conocieron desde antiguo, que sus canteras eran explotadas igualmente desde antiguo y que los maestros canteros capacitados en las construcciones pétreas ya fueron numerosos y reputados en tiempos anteriores a esos siglos XVII y XVIII. Aun así, en la época del Gótico o del Renacimiento no hubo nada semejante.

Es cierto que en el curso del Quinientos comienza a percibirse una especial sensibilidad por la incorporación del mármol en la arquitectura y por dotar su uso de valor artístico. Verdaderamente, así lo acreditan obras en conjuntos tan principales como la Catedral de Sevilla, particularmente en su Sala Capitular. Desde luego, este recinto marca ya todo un hito, sorprendente en su insólito pavimento a la manera de la estrella ovalada de la Plaza del Capitolio de Roma.⁵ Pero esto lleva a un momento muy al final del siglo XVI, o sea cuando la obra de mármol inicia su verdadera etapa de esplendor.

² Tal relación o la presencia de aspectos derivados de los barrocos extranjeros, particularmente del italiano, ya han sido puestas de relieve, entre otros en el estudio de RIVAS CARMONA, J. y CABELLO VELASCO, R., «El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano», *Imafronte*, nº 8-9, 1992-1993, pp. 359-367.

³ Precisamente, la presencia del arte barroco italiano en Andalucía adquiere particular notoriedad a través de los mármoles, tal como demuestra el caso de la ciudad de Cádiz; al respecto ver RAVINA MARTÍN, M., «Mármoles genoveses en Cádiz», *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*, v. I, Universidad de Sevilla, 1982, pp. 595-616.

⁴ La importancia de los mármoles barrocos andaluces ha sido resaltada por diversos autores, siendo fundamental la aportación de TAYLOR, R., «Estudios del Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada», *Cuadernos de Cultura*, nº 4, Córdoba, 1958; nuestra propia contribución abarca varios trabajos sobre el tema: «Los mármoles cordobeses del siglo XVII», *Antonio del Castillo y su época*, Córdoba, 1986, pp. 207-228, *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, 1990, y «El Barroco en Estepa y el arte de la cantería: la portada del Carmen y su autor», *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1999, pp. 407-445; se pueden citar otros estudios como el de LÓPEZ-GUADALUPE

Este inusitado interés que cobra el mármol policromo en esas postrimerías del Renacimiento y en los comienzos del Barroco viene a coincidir con la gran puesta en marcha de los programas contrarreformistas, lo que evidentemente no debe pasarse por alto. La Contrarreforma propició un sorprendente esplendor como recurso clave para la exaltación de lo sagrado ante los ojos de los fieles. De aquí no extraña que el ajuar destinado al culto se cuidara y enriqueciera con denodado empeño, como bien se percibe en los ornamentos litúrgicos de uso en la celebración de la misa y otros rituales,⁶ lo mismo que en la multiplicación de platerías labradas para esos mismos servicios.⁷ Los más suntuosos tejidos con los ricos hilos metálicos y de seda para los bordados o la plata con los dorados y los esmaltes se pusieron a disposición de ese ajuar litúrgico, en el que su esplendor se buscó en los brillos y la policromía o, si se quiere, en una aproximación al espectacular arte de la joyería y sus características. Semejante gusto se extendió a otras manifestaciones artísticas, explicando lógicamente el éxito de los mármoles, que en sus cualidades otorgaban policromía y brillo, incluso sus embutidos se asimilan a los engarces de la joyería, además de contribuir a la exaltación de la nobleza y del empaque de la creación artística.

Las pautas de esta identificación de los mármoles con la brillantez y el esplendor de lo sagrado ya están bien explícitas en las dos capillas papales de Santa María la Mayor de Roma, las de Sixto V y Paulo V.⁸ En ambas se consagra una tendencia hacia el lujo y el abigarramiento de los mármoles policromos de calidad y rareza, aunque no representan un primer hito en este sentido, ya que la Capilla Chigi de Santa María del Popolo, en la misma Roma, obra de Rafael, se adelantó en bastantes décadas. Aquí el programa de mármoles se vincula a su función funeraria, una identificación que cuenta con otros importantes ejemplos, como la Capilla de los Príncipes Médicis de Florencia, contemporánea de esas otras de Santa María la Mayor. Incluso en estas capillas se advierte esa misma asociación con los sepulcros papales que en ellas hay. Pero en dichas capillas de la basílica romana más que lo funerario predomina lo devocional, en tanto que su foco de atención lo constituye el tabernáculo del Sagrario,

MUÑOZ, J. J., *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*, Granada, 2001; también otros trabajos dedicados al retablo, como el de RAYA RAYA, M. A., *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987.

⁵ MORALES, A. J., «La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVIII y XVIII», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, p. 207.

⁶ Esta magnificación de ajuar litúrgico a raíz de la Contrarreforma, sobre todo para lo que respecta a los ornamentos y textiles empleados en el culto, ha sido bien puesta de relieve por PÉREZ SANCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, 1997, pp. 46-47 y 124-128, y «El Culto Regenerado», *Luis Belluga y Moncada. La Dignidad de la Púrpura*, Murcia, 2006, pp. 49 y ss.

⁷ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista», *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Universidad de Murcia, 2005, pp. 492 y ss.; asimismo CRUZ VALDIVINOS, J. M., «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción», *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001, pp. 149 y ss.

⁸ WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, 1979, p. 29.



Retablo mayor. Catedral, Córdoba.

que preside el recinto desde el centro en un caso, y el retablo con el famoso icono de la Virgen del Popolo, que cubre el testero en el otro caso. Así pues, en estas espectaculares capillas del primer Barroco romano ya se manifiesta en plenitud la triple asociación de los mármoles, lo funerario y lo devocional, aunque con ese predominio de la relación entre riqueza y devoción, invistiendo el uso del mármol de una concepción más allá de lo que había sido su normal identificación con lo funerario. De este modo se marca y consagra una tendencia que alcanzará a ser sumamente característica de la Contrarreforma que, evidentemente, contribuyó a que los mármoles policromos adquirieran un desarrollo desconocido hasta entonces y estuvieran de moda, incluso que esas capillas romanas se convirtieran en referencia al respecto. Desde luego, no deja de ser sospechoso que en Andalucía se impusiera el mármol a gran escala en un momento bastante próximo. El retablo mayor de la Catedral de Córdoba, que supone el primer gran conjunto marmóreo del Barroco andaluz, se inició en 1618, o sea muy poco después de que en

1616 se acabara la decoración de la Capilla de Paulo V. Por lo menos, debe señalarse una coincidencia, no del todo gratuita, y más si se considera que el autor del retablo, el hermano Alonso Matías, tenía en mente el ejemplo de la práctica italiana del mármol cuando concibió su obra.⁹ Otro tanto podría decirse del trascoro de la Catedral de Sevilla, planteado a continuación de ese retablo, en 1619.

Pero no sólo hay que mirar hacia Italia sino que también debe hacerse hacia el entorno cortesano. En éste, ya desde la parte final del Quinientos, se observa un declarado interés por las obras de mármol, de las que curiosamente no estuvieron ausentes los italianos, pues con ellas se relacionaron artistas como Pompeyo Leoni o Jacopo de Trezzo.¹⁰ Aunque el mármol policromo ya tiene su importancia en la capilla y sepulcro de doña Juana de Austria en las Descalzas Reales, la magna empresa del tiempo de Felipe II, lógicamente, es el retablo mayor de El Escorial, que en verdad señala todo un hito en la historia

⁹ Así se percibe en el memorial redactado con motivo de la obra del retablo; véase LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración...*, v. III, Madrid, 1829, pp. 160 y ss. y 357 y ss.

¹⁰ Sobre la aportación de estos artistas véase PROSKE, B. G., *Pompeo Leoni*.

Work in Marble and Alabaster in relation to Spanish Sculpture, Nueva York, 1956, y BABELON, J., *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial*, Burdeos-París, 1922; la vinculación con lo italiano, sobre todo con lo florentino, ya fue puesta de relieve por BONET CORREA, A., «Velázquez, arquitecto y decorador», *Archivo Español de Arte*, t. XXXIII, 1960, pp. 242 y 243.

de las obras en mármol de España, representando su gran puesta en marcha. Ello, evidentemente, tuvo que ver con lo cortesano,¹¹ más explícitamente con la idea de dignidad de las obras reales y de la excelencia de la monarquía, pues no en vano el retablo forma parte de un conjunto áulico en el que asimismo se integran los sepulcros del propio rey Felipe II y de su padre, más las pequeñas capillas laterales para uso de la casa real, todo ello también en mármoles.¹² Pero, al igual que en las capillas romanas de Santa María la Mayor, se manifiesta la triple asociación de los mármoles, lo funerario y lo devocional, lo que no debe sorprender habida cuenta la semejanza de fechas con la primera de aquéllas, la de Sixto V. Y como en ésta, la asociación de material y funciones puesta al servicio del programa de la Contrarreforma, explicándose así el protagonismo del Sagrario, ubicado en lo más principal del retablo, como epicentro del propio altar y, en general, de todo el templo.¹³ Por fuerza, el retablo escurialense con tal significación acabó por convertirse en espejo de realizaciones contrarreformistas y en referencia para otras grandes creaciones en mármol. Precisamente, también figura entre los ejemplos tenidos en cuenta a la hora de emprenderse el citado retablo mayor de la Catedral de Córdoba.¹⁴

La aceptación del mármol como recurso fundamental de los programas contrarreformistas de España tiene otro hito fundamental en la Capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo, iniciada por Vergara «el Joven» en los finales del Quinientos,¹⁵ o sea también más o menos en correspondencia con lo que se hacía en los grandes centros del Catolicismo de entonces, tanto en Roma como en El Escorial. Convertida en capilla funeraria por el Cardenal Sandoval y Rojas, el uso del mármol en su revestimiento, desde luego, tiene que ver con esta función,¹⁶ enlazando evidentemente con lo que por ese tiempo se hacía por parte de papas y reyes. El arzobispo de Toledo y primado de España se ponía así a la altura de unos y otros. Pero, una vez más, hay que tener presente que dicho recinto se destinó a una imagen muy venerada, la de Nuestra Señora del Sagrario, y por ello el mármol debió ser sumamente decisivo, al igual que en las capillas romanas. Por tanto, para España, el Sagrario toledano tiene una significación semejante a la de éstas, ofreciendo un elocuente ejemplo de la vinculación del mármol a lo devocional, como recurso fundamental de la riqueza debida al santuario que albergaba lo más sagrado.¹⁷ Esta significación no debe olvidarse, incluso pudo tener su peso en el afianzamiento de

los mármoles en Andalucía, ya que su ejemplo se hallaba presente en los orígenes del retablo de Córdoba, como bien testimonia el propio Matías, quien estaba al tanto del uso de mármoles cordobeses en esa capilla toledana y asimismo de la intervención de maestros canteros de la tierra,¹⁸ como Alonso González Bailén, cuyo hijo Luis acabó siendo figura clave de la obra del referido retablo.¹⁹

En el contexto de esta tendencia de la Contrarreforma, consagrada en tan grandes obras de Roma, El Escorial y Toledo, debe considerarse la gran puesta en marcha de los mármoles del Barroco andaluz. En consecuencia, su desarrollo comenzó en íntima vinculación a los programas contrarreformistas, incluso potenciado por los jesuitas, cuya identificación con la Contrarreforma es tan notoria. En efecto, no deja de ser curioso que los jesuitas adornaran sus casas e iglesias andaluzas con algunos elementos de mármol en los primeros tiempos del siglo XVII. Es el caso de las columnas negras que el citado Alonso González labró para el Colegio de Córdoba en 1611 o el de las portadas rojas de los laterales del presbiterio de la iglesia de Granada que ese mismo maestro hizo en 1618,²⁰ sin dejar de tener en cuenta que por entonces Alonso Matías dispuso para la casa de Montilla unos retablos de madera con columnas de mármol, procedimiento que más tarde repitió Díaz de Rivero en su templo de Granada.²¹ Incluso pudiera suponerse que con este interés de los jesuitas por el mármol tenga que ver la defensa que del mismo hizo Matías, en relación al retablo de la Catedral de Córdoba, y que a la postre fue la verdadera causa de que así se realizara. Al menos, este retablo, tan señero en la inauguración de los mármoles barrocos andaluces, está asociado a un jesuita.²²

De otra parte, ese retablo de Córdoba indica la importancia del mármol en la adecuación de las catedrales andaluzas a los programas de la Contrarreforma y de esta manera acabó convirtiéndose en un rasgo distintivo de las mismas, explicándose así la multiplicación de obras de esta naturaleza en ellas durante los siglos del Barroco. La propia Catedral de Córdoba da ejemplo de ello con tres conjuntos fundamentales del siglo XVII; a saber, el mencionado retablo, erigido a partir de 1618, la Capilla de la Inmaculada Concepción o del obispo Salizanes, construida entre 1679 y 1682,²³ y la Sacristía o Capilla del Cardenal Salazar, iniciada en 1697.²⁴ De igual modo puede referirse el caso de la Catedral de Sevilla, empezando con el trascoro, que se puso

¹¹ De esta manera lo resalta M. C. García Gainza (AAVV., *El siglo del Renacimiento*, Historia del arte español, Madrid, 1998, p. 181).

¹² NIETO, V., MORALES A. J. y CHECA, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, pp. 301 y ss.

¹³ Sobre este particular véase los trabajos de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, nº 12-13, 1996-1997, y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, 1991; asimismo el trabajo específico sobre El Escorial de OSTEN SACKEN, C. von der, *El Escorial. Estudio iconológico*, Madrid, 1984, p. 60.

¹⁴ LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos...*

¹⁵ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. II, Madrid, 1985, pp. 81 y ss.

¹⁶ MARÍAS, F., «Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco», *El Toledo de El Greco*, cat. exp., Madrid, 1982, p. 63.

¹⁷ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, p. 88.

¹⁸ Así consta en la documentación recogida por LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos...*, pp. 357 y ss.

¹⁹ Sobre estos González Bailén es precisa la mención de los siguientes trabajos: PELÁEZ DEL ROSAL, M., «El cantero Alonso González Bailén», *Fuente del Rey*, nº 22, Priego de Córdoba, 1985, p. 7, y MORENO HURTADO, A., «Apuntes para un estudio de la aportación del mármol rojo de Cabra al Barroco andaluz», *El Barroco en Andalucía*, t. VII, Córdoba, 1987, pp. 86 y ss.

²⁰ MORENO HURTADO, A., «Apuntes para un estudio...», pp. 87-88.

²¹ RAYA RAYA, M. A., *El retablo barroco...*, pp. 135, 248 y ss., y GALLEGO Y BURÍN, A., *El barroco granadino*, Granada, 1956, p. 24.

²² Para Alonso Matías es fundamental el estudio de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Alonso Matías, precursor de Cano», *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español*, Granada, 1968.

²³ RIVAS CARMONA, J., «El arte franciscano en la Catedral de Córdoba: la Capilla Salizanes», *El franciscanismo en las catedrales de Andalucía*, Córdoba, 2005.

²⁴ Esta capilla exige la cita de los trabajos de TAYLOR, R., «Francisco Hurtado and his school», *The Art Bulletin*, 1950, pp. 31-32, y *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, Salamanca, 1978, pp. 16 y 21.

en marcha en 1619, y continuando con los diversos proyectos para el retablo de la Virgen de los Reyes, en la Capilla Real, confeccionados a raíz de la canonización de San Fernando por artistas tan destacados como Francisco de Herrera o Bernardo Simón de Pineda.²⁵ Ninguno de estos proyectos previstos en mármoles se llevó a cabo, al contrario que el retablo de la Capilla de Nuestra Señora de Antigua, que se construyó avanzado el Seiscientos, aunque luego fue reformado en el siglo XVIII por Pedro Duque Cornejo.²⁶ También en fechas avanzadas del XVII se acometieron los púlpitos de la Catedral de Málaga.

La referencia de estos ejemplos catedralicios del Seiscientos manifiesta un notorio interés por resaltar dentro de los programas contrarreformistas lo devocional, o sea de identificar el objeto de veneración con la riqueza de los mármoles, que precisamente en esas obras catedralicias adquieren singular relevancia. De hecho, tan suntuosas piedras se destinaron de manera muy concreta a dar protagonismo a la reserva o exposición eucarística, como uno de los medios más idóneos de escenificar o representar el énfasis contrarreformista del Sacramento. La identificación de esta veneración eucarística con el mármol ya comenzó a plantearse en pleno siglo XVI, incluso parece que cuando se preparaba en 1559 el templete de Diego de Siloe para presidir la rotonda de la Catedral de Granada y, a su vez, acoger la manifestación del Santísimo Sacramento se tuvo en mente utilizar en él mármoles, aunque a la postre se desecharon por considerarse viles, según consta en los documentos del momento.²⁷ Una situación muy distinta se aprecia pocos años después, en 1565, con el tabernáculo del viejo Sagrario de la Catedral de Sevilla. Conforme a las trazas de Hernán Ruiz II, se contrató en ese año con el escultor Juan Bautista Vázquez «el Viejo» y el marmolista italiano Francisco de Carona.²⁸ Evidentemente, debió tratarse de un típico proyecto renacentista, pero en el que ya se adivina una clara intencionalidad de exaltación contrarreformista; en realidad, una temprana manifestación de la apoteosis eucarística que hizo suya la Catedral de Sevilla, continuada posteriormente en la magna custodia procesional de Juan de Arfe, iniciada en 1580, y en el Sagrario del altar mayor, obra de Francisco de Alfaro, de 1593. Llama la atención en dicho tabernáculo su propia disposición con tres cuerpos circulares superpuestos y decrecientes, anticipándose así a la mencionada custodia y a su ideal arquitectura eucarística.²⁹ Pero asimismo llama la atención la realización en mármoles genoveses con embutidos,³⁰ lo que ya manifiesta con toda claridad el aprecio de tan ricos materiales pétreos como procedimiento idóneo para resaltar y reverenciar lo más sagrado, con tanta autoridad para ello como la plata utilizada en la custodia de Arfe o en el sagrario de Alfaro. Esta tendencia, ratificada

en el Sagrario de El Escorial, alcanzará su culminación en el tabernáculo que incorpora el retablo mayor de la Catedral de Córdoba.

Este ejemplo cordobés resulta excepcional, hasta por el realce debido a su propio tamaño, que incluso aumenta sensiblemente respecto a ese sagrario escurialense. A pesar de su carácter de arquitectura menor, protagoniza y domina la monumental traza del retablo hasta el punto de convertirse éste en una especie de majestuoso marco. Ello parece más que suficiente para marcar el énfasis eucarístico, aunque para dotarlo de especial significación se buscó también una distinta valoración del mármol, a fin de diferenciar el retablo o telón de fondo del propio tabernáculo o núcleo devocional del mismo. En efecto, en el conjunto del retablo predominan las grandes masas uniformes de mármol, sobre todo rojo, según una tendencia que entonces se imponía en la tierra, como demuestran algunas obras de los González Bailén, caso de las portadas laterales de la Iglesia de los jesuitas de Granada o la portada del Instituto Aguilar y Eslava de Cabra, también labrada en vísperas de ese retablo cordobés, en 1614, precisamente por uno de sus maestros, Luis González. De esta manera se estaba creando un modo andaluz, aunque a su vez puede parangonarse con creaciones contemporáneas de otras partes de España, muy señaladamente con el revestimiento marmóreo de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, donde curiosamente estuvieron presentes esos maestros cordobeses desde 1608. Desde luego, ello da un carácter distinto a los mármoles españoles y andaluces, que claramente contrasta con el proceder italiano, tal como se reconoce en las capillas de Santa María la Mayor de Roma, en las que domina una mayor variedad y riqueza cromática de los mármoles. En contraste con la rotunda y enfática utilización de la piedra en el retablo, el tabernáculo se caracteriza por el preciosismo del mármol, sus veteados y embutidos, ofreciendo una composición más colorista y de pequeño detalle, que concuerda mejor con la tendencia italiana. En verdad, su aspecto de suntuosidad y de joyería, sobre todo con los embutidos a manera de pedrería engastada o de taraceas, debió producir un gran impacto, incluso llegó a convertirse en importante referencia, tanto que en lo sucesivo se tendió a conjuntar con la otra modalidad más severa, propiciando esta coexistencia uno de los rasgos fundamentales de los mármoles barrocos de Andalucía, especialmente en la plenitud que protagonizan Melchor de Aguirre, Francisco Hurtado y otros maestros posteriores. Pero, en particular, esa riqueza de mármoles y embutidos tenía como finalidad contribuir a configurar la arquitectura a lo divino requerida por el tabernáculo como trono del Sacramento. Así, se constituyó en ejemplo para toda una secuencia de templetos eucarísticos, que en sí representa uno de los capítulos principales del Barroco andaluz.

²⁵ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLVII, Valladolid, 1981, pp. 335-343; y FERRER GARROFE, P., *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982.

²⁶ TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo*, Madrid, 1982, pp. 49-52.

²⁷ ROSENTHAL, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990, pp. 213-214, docs. 97-98.

²⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Arte y artistas del renacimiento en Sevilla*, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, v. VI, Sevilla, 1933, pp. 69-73; y MORALES, A. J., *Hernán Ruiz «el Joven»*, Sevilla, 1996, p. 57.

²⁹ HEREDIA MORENO, M. C., «Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla», *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Universidad de Murcia, 2006, pp. 257 y ss.

³⁰ En este sentido, el tabernáculo prosigue una tradición arraigada en Sevilla desde hacía tiempo y que hizo posible un importante número de obras de mármoles genoveses, lo cual no extraña por la presencia de gentes de esa nación en la ciudad del Quinientos. Sobre estas obras puede verse el libro de LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979; también el estudio de MORALES, A. J., «Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía», *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, cat. exp., Toledo, 1992, pp. 181 y ss.



Trascoro. Catedral, Sevilla.

La conclusión del tabernáculo cordobés no se produjo hasta una fecha tardía, unos cuarenta años después de haberse iniciado el retablo, incluso su obra se debió a otros artistas, aunque se mantuvo la traza original de Alonso Matías. Su labra corrió por cuenta del cantero portugués Sebastián Vidal, por entonces maestro mayor de la catedral. Esta circunstancia puede llevar a plantearse hasta que punto este maestro de fuera, más allá de la tradición local, pudo influir en la configuración definitiva del tabernáculo, específicamente en esa rica apariencia de mármoles y embutidos, tan diferente de lo que se había hecho en el retablo. Al margen de estas consideraciones, una vez terminado en 1655 comienza a percibirse su repercusión. Indudablemente, tuvo que pesar en el ánimo de quien propició muy pocos años después, sobre 1660-1662, el proyecto de confeccionar un monumental templete, incluso con la posibilidad de labrarse en mármoles, para el altar mayor del nuevo Sagrario de la Catedral de

Sevilla, construido para sustituir la vieja capilla, a la que se destinó el tabernáculo de Hernán Ruiz II. Tan ambicioso proyecto no llegó a realizarse sino de modo efímero para una celebración inmaculista de ese tiempo, o sea que no pasó de una idea ocasional.³¹ Si bien fracasó este intento, en otros casos posteriores sí llegó a materializarse el templete eucarístico en mármoles, ahora como estructura exenta e independiente, sobre todo en Granada. Un ejemplo fundamental es el tabernáculo que en los finales del Seiscientos ideó Melchor de Aguirre para la Iglesia de Santo Domingo de esa ciudad, aunque las magnas realizaciones al respecto son los templetos que ya dentro del siglo XVIII hizo Francisco Hurtado Izquierdo para las cartujas de Granada y El Paular, donde se alcanza el máximo barroquismo en el empleo del mármol.³² Aún prosigue la serie granadina con el tabernáculo de José Marcelo de Bada que preside el Sagrario de la Catedral, obra ya de mediados del Setecientos.³³

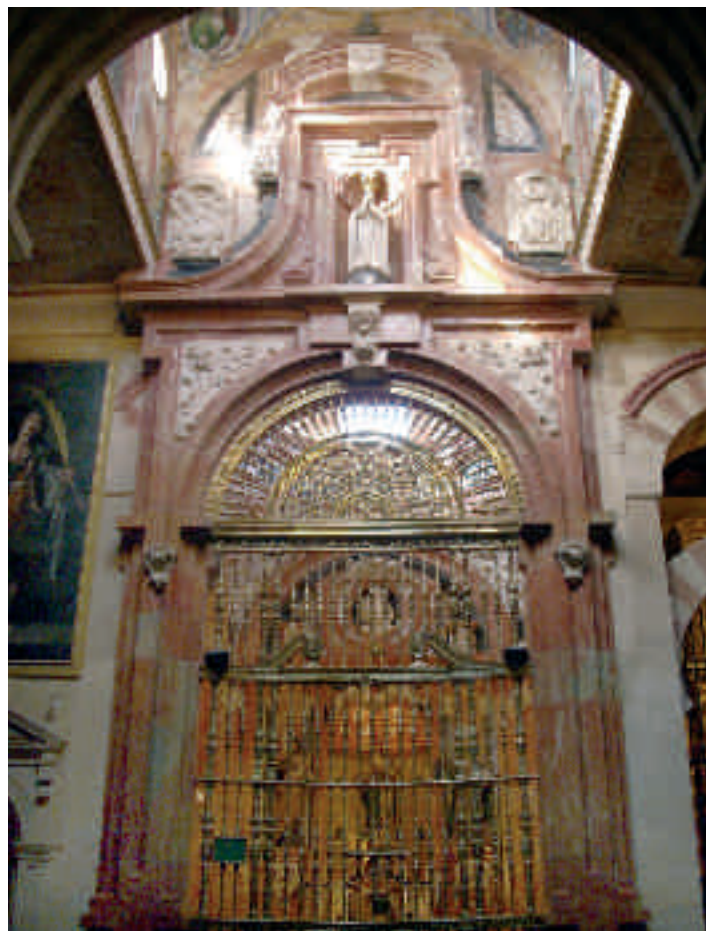
³¹ RECIO MIR, A., «*Aquella segunda fábrica que ha de estar en lo interior de la otra: los proyectos de tabernáculo para el Sagrario de la Catedral de Sevilla y su realización efímera en 1662*», *Archivo Español de Arte*, t. LXXVI, 2003, pp. 55-70.

³² TAYLOR, R., «Francisco Hurtado...».

³³ ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, 1977.

Pero estos mármoles vinculados al culto eucarístico no siempre se trataron de tabernáculos o templetos, tal como han ejemplificado los casos precedentes. Aunque en ellos se encuentra lo más relevante al respecto, tampoco hay que olvidar que el mármol también pudo destinarse a otros elementos de los recintos sacramentales. En efecto, no deja de llamar la atención el hecho de que una serie de sagrarios o capillas de la reserva levantados en la provincia de Córdoba entre los siglos XVI y XVII tengan como elemento protagonista y dominante una puerta de mármol rojo, que precisamente es la que da acceso al «sancta sanctorum» de la custodia sacramental, incluso con un claro sentido simbólico y eucarístico en el propio color rojo de la piedra.³⁴ A la cabeza de todos estas capillas debe situarse el Sagrario de la Catedral de Córdoba, cuya historia se inicia en 1571,³⁵ aunque mejor representación tienen las capillas que derivan de él, construidas en las parroquias de Aguilar de la Frontera y Monturque, ya dentro del siglo XVII;³⁶ la de Aguilar data de 1639 y la de Monturque se hace entre 1635 y 1660.³⁷

Esta identificación del mármol con lo devocional no fue exclusiva de lo eucarístico, ya que asimismo se puso al servicio del culto mariano y de las imágenes especialmente veneradas, evidentemente con el afán de presentarlas en un marco de excepcional riqueza, lucimiento y espectacularidad. Tanto la Capilla Paolina de Roma como la de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo son referencias claves en este sentido, en tanto que ambas se consagra el ideal contrarreformista de veneración mariana y la importancia que en el mismo podía adquirir el mármol policromo. En fecha muy cercana a su conclusión se inicia el primer gran conjunto andaluz de mármoles vinculado a una importante imagen de la Virgen. Se trata del trascoro de la Catedral de Sevilla, dedicado a una antigua pintura de la Virgen de los Remedios. Su obra se puso en marcha en 1619 con proyecto del arquitecto Miguel de Zumárraga y con la participación del cantero Luis González, que así llegó a compartir esta empresa con la realización del retablo de Córdoba. No obstante, los trabajos se suspendieron poco después,



Portada de la Capilla de la Inmaculada Concepción del obispo Alonso de Medina Salizanes. Catedral, Córdoba.



Cúpula de la Capilla de la Inmaculada Concepción del obispo Alonso de Medina Salizanes. Catedral, Córdoba.

³⁴ Sobre esta específica cuestión del simbolismo del mármol rojo véase GALISTEO MARTÍNEZ, J., «*Mysterium Fidei*. La Capilla Sacramental de la Parroquia de Santa María del Soterraño de Aguilar de la Frontera: Arca de la Alianza y Templo de Cristo», *Boletín de Arte*, nº 23, Universidad de Málaga, 2002, p. 211, n. 60.

³⁵ NIETO CUMPLIDO, M., *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, pp. 383 y ss., y VILLAR MOVELLÁN, A., «Parroquia del Sagrario de la Catedral de Córdoba. La Gloria Pintada», *Calleja de las Flores. Revista de Información Turística*, nº 11, Córdoba, 2001, pp. 80-90; asimismo PÉREZ LOZANO, M., «Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991.

³⁶ RIVAS CARMONA, J., «Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía», en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir. y ed.), *El Barroco en Andalucía*, t. III, Córdoba, 1986, pp. 140-141; también GALISTEO MARTÍNEZ, J., «*Mysterium Fidei...*», p. 193.

³⁷ Sobre estos sagrarios de Aguilar y Monturque ver los trabajos «*Mysterium Fidei...*» de GALISTEO MARTÍNEZ, J., «*Mysterium Fidei...*», pp. 191-228 y GALISTEO MARTÍNEZ, J. y LUQUE MARTÍNEZ, F., «El Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado *locus Dei* para el Barroco cordobés», *Boletín de Arte*, nº 25, Universidad de Málaga, 2004, pp. 273-318.

reanudándose en 1631, ahora bajo la dirección de Pedro Sánchez Falconete.³⁸ El resultado fue una especie de retablo con tres calles principales y presidido por el edículo de la Virgen de los Remedios, si bien adaptado a su función de trascoro, derivando de ello su disposición más apaisada y horizontal y la incorporación de puertas de acceso al coro.³⁹ La composición arquitectónica tiene su empaque y dignidad, resaltada por el noble clasicismo de sus principales elementos, aunque evidentemente destaca la riqueza de mármoles como rasgo de mayor efecto. En verdad, se impone la calidad de las piedras, sus veteados y granulados, cosa que acentúa el valor ornamental del conjunto. Se hace patente que se buscó algo extraordinario, que distinguiera el papel de este segundo altar mayor de la catedral y su significación mariana. Desde luego, vino a consagrar una solución de particular suntuosidad para el culto de la Virgen y que se consideró sumamente oportuna cuando avanzada la centuria se erigió otro retablo de mármoles en la misma Catedral de Sevilla, en este caso en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, también destinado a acoger una antigua pintura mariana.

De esta manera se fue imponiendo el mármol como ingrediente esencial y característico de los grandes programas catedralicios consagrados a la exaltación de la Virgen. Así lo corrobora también la Capilla del obispo Salizanes de la Catedral de Córdoba, construida por expreso deseo y devoción del prelado a la Inmaculada Concepción. Fue erigida entre 1679 y 1682, según se indicó, por Melchor de Aguirre, quien acertó a crear uno de los conjuntos más originales del Barroco andaluz del Seiscientos. A pesar de las reducidas dimensiones del lugar, limitado por la distribución de capillas del perímetro de la mezquita-catedral, se impuso una solución de la mayor escenografía, aprovechándose las posibilidades que ofrecía con una eficacia que nada tiene que envidiar a la de Bernini en su planteamiento de la Scala Regia del Vaticano. La capilla propiamente dicha se complementa con un recinto delantero o vestíbulo, una y otro con su correspondiente cúpula, conforme a la característica disposición de planta combinada, y ello a su vez incardinado en la trama de arquerías del edificio musulmán, todo lo cual hace posible un inusitado juego de perspectivas con las más maravillosas vistas que se puedan imaginar en esa sucesión de arquerías, vestíbulo y capilla, a través de las continuas aperturas de sus arcos y portadas, o sea como si de un sorprendente montaje teatral se tratara. El efecto escenográfico se incrementa con elocuentes juegos de luces, que culminan en la capilla de fondo, gracias a que su cúpula se levanta sobre un aro de ventanas, desde el que desciende la luz a raudales, recayendo sobre el retablo y su imagen titular, cuyos rutilantes oros se encienden bajo su acción, como si se fingiera algo semejante a una aparición sobrenatural o como si se representara con esa luz en descenso la elección divina de la Virgen y, por tanto, su particular privilegio de Inmaculada Concepción. Tal juego de luces resulta más sorprendente cuando se contempla desde la portada que da al vestíbulo y, aún más, desde el plano de la mezquita, vislumbrándose al fondo, como entre bambalinas, tan deslumbrante iluminación, sin que se perciba su origen. Pero tan

³⁸ MORALES, A. J., «La arquitectura de la Catedral...», pp. 207-212; asimismo CRUZ ISIDORO, F., *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*, Arte Hispalense, Sevilla, 1991, pp. 37 y ss.

característico como ese montaje resulta el rico revestimiento de mármoles, que lógicamente se lleva al santuario mismo de la capilla y a su portada, sin duda con la intención de dotarlo de un carácter parecido al de un sagrario, digno de acoger a la sagrada imagen. Es más que notorio que ese despliegue de mármoles tenía como fin prioritario servir de escogido tributo a la titular, ya que salvo en la portada todo queda como oculto en ese último recinto de la capilla, en lo más alejado y recóndito del conjunto, incluso parcialmente velado por la espesura de la espléndida reja de metal dorado que cierra la embocadura de la portada. Al menos, esa reja impide el acceso directo y con ello la plena contemplación de la capilla y sus mármoles, protegiéndose así de los profanos. Al igual que en los sagrarios, se reserva el suntuoso interior con un sentido de sagrado misterio.

Cuando el obispo Salizanes se propuso formar esta capilla, debió tener en mente la ya establecida tradición de importantes capillas de la Virgen labradas en mármol; más aún, debió tomar por modelo esas capillas con el expreso propósito de alcanzar algo semejante. Desde luego, sus miras tuvieron que dirigirse hacia la Capilla Paolina de Santa María la Mayor, que sin duda conocía por haber estado en Roma. Otro tanto puede decirse de la Capilla de la Virgen del Sagrario de Toledo. No deja de ser curioso que como en ambas el mármol revista por completo los muros y que en los laterales se establezcan unos simulacros de sepulcro. Incluso el mármol en este caso alcanza a la cúpula misma de la capilla, una circunstancia que puede recordar el hecho de que Juan Bautista de Monegro, mientras fue maestro de la capilla toledana, también pretendiera revestir las cubriciones con tales piedras.⁴⁰ Ciertamente, lo que no se llevó a cabo en Toledo se puso en práctica en Córdoba, lo que lógicamente proporciona un conjunto más unitario y completo.

El espléndido revestimiento de mármoles alcanza su punto culminante en el retablo frontal, destinado a cobijar la imagen de la Virgen Inmaculada, una obra excelsa de Pedro de Mena. Ésta se muestra en una grandiosa hornacina, a cuyos lados se alzan originales pilastrones con placas de estirpe canesca, ofreciendo la peculiaridad de quedar flanqueados por cuartos de columnas de fustes en zig-zag. Sin duda, estos especiales soportes delatan un particular capricho, distinguiendo esta obra de la rutina más común. Pero asimismo destacan por la combinación de piedras. El pilastrón es de mármol rojo con el cajeamiento central en gris veteado de blanco, lo mismo que los cuartos de columna, que a su vez tienen capiteles de un blanco impoluto. En realidad, todo el retablo se caracteriza por semejante combinación, de suerte que su estructura de piedra colorada se llena de variados grises, blancos y negros, gracias a la reiteración de los embutidos, muchos de ellos en relieve. Tal protagonismo del embutido introduce una nueva cualidad en esta obra, que se hace más patente cuando se compara con otras contemporáneas y del mismo ámbito, como el retablo mayor de la Parroquia de Cabra, donde las masas negras y rojas se perfilan con rotundidad frente al carácter de mosaico que ofrece este otro de Melchor de Aguirre. De esta manera se inicia la

³⁹ Sobre estas cuestiones ver RIVAS CARMONA, J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, 1994.

⁴⁰ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, p. 87, n. 121.



Retablo (detalle). Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, Granada.

verdadera barroquización del mármol andaluz, conjuntando las dos tendencias ya definidas en el retablo de la Catedral de Córdoba y su tabernáculo. Curiosamente, ello se operó en este retablo dedicado a la Virgen, que con ese sistema se transformó en una especie de joya gigante, o sea, en el más oportuno y reverente dosel de la imagen.

Esta asociación del mármol al culto mariano tiene otro importantísimo hito, ya dentro del siglo XVIII, en las obras vinculadas a la Virgen de

las Angustias de Granada. Con el patrocinio del arzobispo Perea se formó entre 1737 y 1742 el trascoro de la catedral por su maestro mayor José Marcelo de Bada, trascoro que por la devoción de ese prelado se dedicó a la Virgen patrona de la ciudad.⁴¹ Evidentemente, viene a la memoria el trascoro de Sevilla, un siglo anterior. Ahora bien, sobre todo interesa resaltar el retablo de la propia iglesia de la Virgen.⁴² Su obra, debida fundamentalmente a Marcos Fernández Raya, ya estaba en marcha cuando se inició ese trascoro de la catedral, aunque

⁴¹ ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada...*

⁴² GALLEGO Y BURÍN, A., *El barroco...*



Camarín. Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, Granada.

su conclusión se retrasó hasta 1760. Dicho retablo representa una de las creaciones fundamentales del arte andaluz del Setecientos con su grandiosa máquina de movida planta, articulada por monumentales y originalísimos estípites. Sin embargo, es el peculiar uso del mármol lo que marca un verdadero hito, revelando las muchas posibilidades que de él se pudieron sacar en la Andalucía del siglo XVIII. En primer lugar, llama la atención que la más tradicional combinación de rojos y negros hasta entonces predominante se ve sustituida por las gamas más claras del rojo con el blanco, marcándose así una tendencia más genuinamente dieciochesca. En efecto, lo esencial de la composición se basa en masa rojas con embutidos blancos o viceversa. A ello hay que agregar la labra de la piedra en multitud de pequeñas formas geométricas, continuamente fragmentadas o superpuestas, como si las labores entonces habituales en las yaserías se hubiesen traducido al mármol. Es tal el serpenteo y fluir de placados y molduras que el resultado parece más propio de la cera derretida y chorreante que de un ornato labrado en duro mármol. Verdaderamente, demuestra una habilidad en el trabajo del mismo e incluso un capricho que puede llegar a superar las creaciones de los maestros italianos. Desde luego, ofrece una peculiaridad sin igual, que habla mucho a favor de la creatividad andaluza y de la búsqueda de unos caminos propios.

El retablo de la Virgen de las Angustias se completa con un camarín no menos impresionante, en el que ya se venía trabajando desde los inicios del siglo XVIII, si bien su obra se prolongó durante todo el primer tercio de la centuria. Se distingue por el abundante uso de mármol que en él se da, revistiéndolo abigarradamente, incluso con grandiosas columnas salomónicas, aunque lo más exquisito son el trono de la Virgen y la frontalería de la ventana del fondo, ambas cosas de Marcos Fernández Raya. Pero lo importante es resaltar que los camarines, como especiales recintos marianos, escenificación de un cielo abreviado o de una estancia regia de la Virgen, por esta precisa razón, pudieron enriquecerse con magníficos trabajos de mármol, como bien ilustra este ejemplo. A él cabe sumar otros, incluso en la misma Granada no puede pasarse por alto otro importante camarín, el de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo.⁴³ A pesar de que lo más característico del mismo es su curioso forro de espejos, el mármol también alcanza gran protagonismo en el zócalo y en el pavimento, donde figuran los trofeos militares que aluden a la batalla naval de Lepanto, dando lugar a una composición de particular efecto cromático gracias a la acertada combinación de piedras sobre inmaculado fondo blanco. En verdad, es excepcional este pavimento, que por sí solo testimonia la importancia concedida también a los suelos como una parte fundamental del ornato,

como igualmente delatan otros casos como el del Sagrario de la cartuja granadina. Detrás del camarín se halla el transparente, un recinto que incluye una arquitectura interior de mármoles melados de Lanjarón y ciertos elementos blancos, juego que puede parangonarse al del retablo de la Virgen de las Angustias, pero que aquí resulta más maravilloso por la propia calidad de la piedra alpujarreña, cuyos veteados le otorgan tal brillantez que sólo puede evocar la suntuosidad de los mármoles italianos, frente a las más comunes piedras rojas o negras de otros conjuntos. El camarín de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Pablo de Córdoba constituye asimismo un magnífico ejemplo. Aparece dominado por el mármol, sobre todo rojo, que forma por completo los alzados, incluidas unas grandes columnas, en las que adquieren relevante protagonismo los veteados, indicando una vez más el interés por la rareza y lo suntuoso.

Por regla general, los camarines no suelen tener tanto mármol, aunque no faltan ciertos elementos, preferentemente en sus pavimentos y zócalos. Pero solamente con ellos se procuró el mayor derroche, destacándose con los más exquisitos ornatos o embutidos, de suerte que tales detalles llegaron a ser creaciones de gran refinamiento y lujo. Los camarines estepeños, como los de la Asunción o la Virgen de los Remedios, resultan más que ilustrativos al respecto.⁴⁴

En definitiva, la devoción de la Virgen propició uno de los principales capítulos del mármol barroco andaluz con toda una serie de trascoros, capillas, retablos y camarines labrados en su honor. Incluso las propias iglesias dedicadas a ella pudieron enriquecerse también con vistosas portadas, en las que igualmente el mármol adquiría un gran valor. Precisamente, algunas de las más espectaculares portadas de Andalucía pertenecen a estos templos, caso de la de la Iglesia del Carmen de Estepa, especie de magno retablo, donde la blanca piedra local se reviste de embutidos negros, a veces con el preciosismo de la joyería.⁴⁵

Sin negar el papel ornamental del mármol, que así vino a sumarse a la adicción por lo decorativo propia del Barroco de la tierra, hay que reconocer que la prioritaria vinculación del mismo a las obras religiosas y, en particular, a esas destinadas a la glorificación del Santísimo Sacramento o de la Virgen invita a suponer que su utilización cumplía un cometido más amplio, incluso de carácter simbólico. Con su suntuosidad y policromía, o sea, con las extraordinarias cualidades que lo distingue, por encima de cualquier otro material constructivo, fue un magnífico recurso para identificar lo sobrenatural o los ambientes celestiales. No en vano, la Jerusalén Celeste se describe en el Apocalipsis

⁴³ TAYLOR, R., «El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada», *Goya*, 1961.

⁴⁴ GÓMEZ PIÑOL, E., «Camarines estepeños: origen y función», *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1999, pp. 625-642.

⁴⁵ RIVAS CARMONA, J., «El Barroco en Estepa...».



Zócalo. Camarín de la Virgen del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada.



con una muralla de maravillosa pedrería policroma. Justamente, con esta doble significación ornamental y simbólica se explica suficientemente que el mármol respondiera de manera idónea al decoro exigido por lo devocional y, en consecuencia, su éxito en los grandes programas religiosos y contrarreformistas de la Andalucía del Barroco.

Por tanto, no deja de sorprender el amplio alcance de su difusión, tal que con frecuencia se utiliza en el adorno de iglesias y capillas, aunque sólo sea en obras de carácter menor. Evidentemente, su alto costo hizo que las grandes y ricas construcciones marmóreas resultaran más exclusivas y que sólo pudieran permitírselas patrocinadores con recursos o posibilidades. Entre ellos figuran algunas órdenes religiosas. Por supuesto, los jesuitas, cuyo papel ya ha sido destacado. Incluso llegaron a propiciar obras de gran categoría, como la espectacular escalera del antiguo Colegio de Santa Catalina de Córdoba, una de las principales creaciones del siglo XVIII. No menos importante fue la contribución de otras órdenes. Los cartujos dejaron en su casa de Granada uno de los conjuntos más relevantes del mármol andaluz con el sagrario, sobre todo con su templete, así como con la sacristía, que se enriquece con un magnífico zócalo y un hermoso retablo testero. Lo mismo puede decirse de los dominicos. Su iglesia granadina posee el templete de Melchor de Aguirre y en la de Sevilla Leonardo de Figueroa compuso los flancos del presbiterio con altos zócalo y originales portadas. El antiguo Convento de Lucena tuvo un vistoso retablo mayor, hoy desaparecido, aunque se conserva el de la Iglesia de Santo Domingo de Cádiz, una impresionante obra de mármoles genoveses que costeó un rico almirante por su devoción a la Virgen del Rosario.⁴⁶ Precisamente, las cofradías de esta advocación tan asociada a los dominicos están detrás de los grandes camarines de Granada y Córdoba. Otras ilustres y pudientes cofradías también recurrieron a los mármoles, como bien demuestra la de la Virgen de las Angustias de Granada. Pero la aportación de órdenes religiosas y cofradías queda superada por la de las catedrales, que adquiere particular protagonismo, según lo referido. Su rango de iglesias principales preciso de tal realce y una y otra vez sus cabildos se empeñaron en esta clase de obras. Ahora bien, dentro de las catedrales hay que destacar el papel desempeñado por los obispos.

La serie de obras de mármol vinculadas a los obispos resulta especialmente nutrida y rica. Un buen ejemplo proporciona la Catedral de Córdoba, cuyos grandes conjuntos marmóreos siempre tiene como impulsor a un destacado prelado, empezando por el retablo mayor con el obispo Mardones y siguiendo con la Capilla de la Inmaculada, entu-

siasta empresa del obispo fray Alonso de Medina y Salizanes, y la Sacristía, patrocinada por el cardenal Salazar. Pero asimismo cabe señalar otras catedrales. En Málaga, el obispo fray Alonso de Santo Tomás costeó los púlpitos de Melchor de Aguirre.⁴⁷ El arzobispo don Francisco de Perea se asocia al trascurso de la Catedral de Granada y el también arzobispo don Luis de Salcedo contribuyó con importantes obras de la Catedral de Sevilla, como uno de los pórticos del coro o el arreglo del retablo de la Virgen de la Antigua, además de los retablos laterales del Sagrario.⁴⁸

Con estos casos y otros semejantes se revela una especial asociación entre empresas episcopales y mármol, como si hubiese una particular predilección por parte de los obispos por emprender y patrocinar obras de esta naturaleza. Evidentemente, cabe suponer que era como la consecuencia lógica de su alta posición eclesiástica, sumándose así a esa elite que fundamentalmente había impulsado las creaciones marmóreas, fueran papas, reyes o grandes aristócratas. En fin, su rango obligaba a sufragar obras costosas y relevantes, como algo propio y distintivo del mismo. No obstante, debe contemplarse una obligación mayor y más sagrada, la de honrar a lo divino, incluso como un aspecto principal de su religioso ejercicio episcopal. Era la necesaria contribución al incremento de lo devocional y a su esplendor, que en los mármoles encontró un medio muy eficaz, al igual que con las vistosas piezas de platería o con los ricos ornamentos textiles.⁴⁹

Por todas estas razones, los obispos se volcaron en las suntuosas obras de mármol, hasta con una vinculación muy personal, que no deja de llamar la atención y que asimismo ayuda a comprender su empeño en tales realizaciones. En efecto, la íntima asociación del obispo a ellas se manifiesta en la circunstancia de que en algunos casos se acompañen de su propio sepulcro con la oportuna efigie en adoración. El retablo mayor de la Catedral de Córdoba tiene a su lado un mausoleo con la figura del obispo Mardones, de la misma manera que la Capilla de la Inmaculada de esa catedral incluye el simulacro de sepulcro del obispo Salizanes. También el cardenal Salazar dispuso su tumba, al estilo de Bernini,⁵⁰ en un flanco de la Sacristía cordobesa. Otro caso más es el del arzobispo Salcedo en la Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla. Pudiera tenerse la tentación de ver en este comportamiento el simple deseo de prestigio y relevancia. Es cierto que hay una emulación del proceder de papas y reyes y de hecho no pasa desapercibida la coincidencia con lo puesto en práctica en las capillas papales de Santa María la Mayor de Roma o en El Escorial, incluso

⁴⁶ Sobre esta concreta obra ver RAVINA MARTÍN, M., «Mármoles genoveses...».

⁴⁷ Deben citarse los estudios de Morales Folguera y Sauret Guerrero incluidos en el libro *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*, Málaga, 1994.

⁴⁸ MORALES, A. J., «Las empresas artísticas del arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona», *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*, v. I, Universidad de Sevilla, 1982, pp. 471-483; asimismo SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, pp. 163 y 281-283; y TAYLOR, R.,

El entallador e imaginero..., pp. 49-53.

⁴⁹ Esta religiosa obligación de los obispos queda bien reflejada en PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia...*, p. 216; igualmente RIVAS CARMONA, J., «El patrocinio de las platerías catedralicias», *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Universidad de Murcia, 2004.

⁵⁰ TAYLOR, R., *Arquitectura Andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, Salamanca, 1978, p. 21.



Portada. Iglesia del Carmen, Estepa (Sevilla).

repitiéndose algo de sus esquemas, como bien demuestra el sepulcro de Mardones o el de Salizanes, ambos según la solución escurialense. Pero por encima de todo hay que contemplar en esa presencia de la tumba una identificación con la obra patrocinada y con su significación devocional, que en realidad venía a coincidir con el propio comportamiento de papas y reyes en esos santuarios de la Contrarreforma. Por tanto, hay que advertir en ello una manifestación

más del espíritu contrarreformista y de su entusiasmo devocional, incluso llevada más allá de la muerte de los patrocinadores con esa característica conjunción de lo funerario y devocional, tan propia de las grandes empresas contrarreformistas desde que se consagró en Roma o El Escorial. Al tiempo que dentro de ese mismo espíritu contrarreformista se exaltaba la dignidad episcopal, su magnificencia como promotores de la glorificación divina y sus propias empresas religiosas.

Un semejante carácter de elite se aprecia en las obras de mármol de tipo civil. A pesar de la preferente identificación de esta clase de obras con lo religioso, no puede olvidarse la importancia que también adquirieron las realizaciones de mármoles dentro de la arquitectura profana. Evidentemente, venían a enriquecer y distinguir las construcciones palaciegas o señoriales. En estos casos se destinaron, sobre todo, a engalanar las partes más representativas del edificio, como portadas y escaleras. Muchos palacios señoriales de pueblos como Écija o Lucena dan ejemplo de ello, incluso en algunos de esos palacios sus portadas llegaron a investirse de tal grandeza y ornato que en nada desmerecen de las obras religiosas. Al respecto, basta con citar la portada del antiguo palacio de los Torres Burgos de

Lucena. Muy hermosas pueden ser también las escaleras, aunque las principales se hicieron para conventos u otros edificios religiosos. Representativa de estas grandiosas escaleras de mármol es la ya mencionada del antiguo Colegio de Santa Catalina de Córdoba, cuya monumentalidad y riqueza resultan excepcionales. De tipo imperial, su pavimento de losas de varios colores, los peldaños en mármol negro, lo mismo que los barandales y pretilos, donde su fastuoso ornato geométrico incluye maravillosos embutidos en relieve, mientras que las columnas de las arquerías se hacen de piedra colorada, componiendo todo ello un conjunto de gran efecto cromático.⁵¹ Esta escalera es suficiente para demostrar el rango artístico que lograron alcanzar las construcciones de mármoles en el Barroco andaluz.



Capilla del Sagrario (detalle). Iglesia de San Mateo de Lucena, (Córdoba).

⁵¹ Otras importantes escaleras existen en Córdoba, también con gran protagonismo de los mármoles. Sobre este tema ver RAYA RAYA, M. A., «Escaleras del siglo XVIII en Córdoba», *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991.



ESCENOGRAFÍA Y TEATRALIDAD EN EL RETABLO BARROCO ANDALUZ

Domingo Sánchez-Mesa Martín
Universidad de Granada

Resultaba a todas luces necesario que en unas jornadas como éstas, dedicadas al *Barroco andaluz*, con su correspondiente sección dedicada al estudio del *Arte, arquitectura y urbanismo*, se atendiera el capítulo del retablo, cada vez más atractivo y singular del barroco andaluz, que comparte equilibradamente aspectos destacados del diseño arquitectónico de invención con la escultura, la pintura y la policromía. Impresiona cada vez más comprobar la abundancia, riqueza y originalidad del catálogo de los retablos andaluces, en especial de los barrocos, del siglo XVII y aún más del XVIII. Y esto se hace cada vez más evidente, aún teniendo en cuenta lo mucho perdido por desidia, accidentes o por los intencionados incendios de los años treinta, que convirtieron en dramáticas piras de maderas doradas ardiendo en las plazas de nuestras ciudades y pueblos, en muchos casos con la ingenua y estúpida razón, a todas luces desbordante de incultura, de recuperar el oro de las tallas y ensamblajes.

Por otra parte, cada día se hace más patente la riqueza y variedad de esta gran historia del retablo barroco andaluz, que ya afortunadamente cuenta con trabajos sistemáticos y de rigurosos procedimientos de ejecución. Tesis doctorales dedicadas al tema, delimitadas por provincias, como son las de Luz de Ulierte Vázquez, *El retablo en Jaén (1580-1800)*, publicada en 1986; M^a Ángeles Raya Raya, *El retablo barroco cordobés* (1987); Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca* (2001), o la de Francisco Javier Herrera García sobre *El Retablo Sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites* (2001). Entre otros

trabajos sobre retablos andaluces destacan *El retablo barroco sevillano*, cuyos autores son Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio (2000); el de María Josefa S. Caro Quesada, sobre *Los Barahona, Entalladores sevillanos del Barroco* (2006); el de Alfonso Pleguezuelo Hernández sobre *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, (2007); o el de Enrique Hormigo Sánchez y José Sánchez Peña sobre *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz*, (2007), en especial el Capítulo V dedicado a *Ensambladores y retablistas*.

A estos trabajos habría que añadir los ya clásicos sobre el tema de María Teresa Dabrio González, en especial su ajustada síntesis sobre *La arquitectura de los retablos*, en el tomo VI de la *Historia del arte en Andalucía. El arte del barroco. Urbanismo y Arquitectura* (1989), con apartados específicos sobre el XVII y el XVIII. La abundancia y calidad de ilustraciones en color de esta obra supone para la historia del retablo barroco andaluz una muy útil ayuda, ya que no son frecuentes, hasta ahora, siendo las dominantes en blanco y negro y en pequeño tamaño. En el apartado de bibliografía, específicamente dedicado al retablo andaluz, se podrían relacionar desde las obras más tradicionales y antiguas, como las de los profesores Hernández Díaz (1936), las de Sancho Corbacho y las de Gallego Burín, hasta las más recientes de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, René Taylor, Bonet Correa, Sánchez-Mesa Martín, Ramos Fajardo, Camacho Martínez, de la Banda y Vargas, Torres Fernández, González Gómez, Palomero Páramo, Rivas Carmona, Gómez Piñol y Herrera García, entre otras tantas.

Está claro, pues, que el tema del retablo es actual y que para Andalucía es abundante. Ciertamente, sería deseable, como ocurre en otras regiones, que estas publicaciones contaran con suficientes presupuestos para que las ilustraciones pudieran dar a conocer lo que muchas veces las descripciones no pueden hacer ver. En este sentido resultan por ejemplo modélicas las publicaciones de la Diputación Foral de Navarra sobre *El retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati*, cuyos autores son Pedro Echeverría Goñi y Javier Martiarena Lasa (2006) y el anterior sobre *La policromía barroca en Álava* de Fernando Bartolomé García (2001).

Toda esta especialidad, que sin lugar a dudas supone el retablo dentro de la arquitectura, recibió un importante impulso en los coloquios celebrados en Murcia sobre el Barroco español en 1984. De allí nació la iniciativa de impulsar lo que pretendíamos pudiera ser el *Gran Corpus del retablo barroco español*, intentando sistematizar las aportaciones de datos y la estructuración de esquemas de alzados y plantas. La revista *Imafrontera*, en sus números 3, 4 y 5, correspondientes a los años 87, 88 y 89, publicó un total de 21 artículos, todos referidos al retablo. El profesor Belda Navarro introdujo el tema con un trabajo titulado «El retablo español: estado de la cuestión». Poco después, ya en 1993, el profesor Juan José Martín González publicó su libro titulado *El retablo barroco en España*, ofreciendo un modelo de estructuración para este tipo de estudios, incidiendo en los significados, la iconografía y las tipologías. Las ilustraciones, con abundantes dibujos a línea y fotos en blanco y negro en pequeños formatos nos ofrecían una panorámica abarcadora de toda la geografía española.

Para Andalucía, entre lo anteriormente referido y lo recogido en este libro, lo estrictamente elemental estaba abocetado. Ahora quedaba profundizar, tanto en la documentación e inventarios, como en proponer

nuevas lecturas, que encajaran estas grandes obras en sus contextos ambientales, iconográficos y de culto, como verdaderos capítulos vivos, que en su día funcionaban de manera intensamente activa, tanto en el culto como en la creación y conformación de los interiores espaciales de nuestros templos, catedrales y sencillas iglesias rurales, que aspiraban a «modernizarse», a «ponerse al día», levantando estas impresionantes máquinas, concebidas con inverosímil fantasía y libertad de diseño respecto a las normas y cánones de la arquitectura más ortodoxa, y motivando con esa dinámica un total desprecio de las ataduras de las normas clásicas.

Los templos andaluces, muchos de ellos con la sencillez y austeridad de una tradición mudéjar, otros con verdaderos criterios barrocos de plantas y alzados, recibieron una verdadera avalancha de retablos, que farraron sus muros interiores, dejando descubiertas sólo las bóvedas, ya de crucería, ya de artesonados o de estructuras recargadas de yeserías y escayolas. Y esta abundancia de riqueza, que se aumentaba con los dorados en pulimento y la policromía, se desborda hacia el espacio público con nuevas portadas-retablos, que se proyectaban en piedras y mármoles policromos, unas veces como consecuencia de la transformación del interior, otras al ser concebidas como verdaderas llamadas sacralizadoras del propio espacio público. De ahí que el retablo barroco ya comience su escenografía desde las mismas portadas del templo, que así se convierten en imperativas o seductoras llamadas a los sentidos, tanto a través de los efectos de iluminación, como con los triunfos de las proporciones aceleradas –en altura, con salientes y entrantes– alcanzando al final los más inimaginables trampantojos y efectos de fantasía, como son los *camarines* y *transparentes* y los ingravidos *templetes* y *púlpitos*, que atraen la atención espacial cargada de dinamismo y fuerza escenográfica.

Si escenografía viene a significar el arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas para la representación, nuestros retablos barrocos se convierten en verdaderos marcos de la figuración del tema principal, que así, con la teatralidad de su concepción, alcanza el tono efectista y exagerado que en todo desea y busca llamar la atención con su verdadero «tono teatral». Serán principalmente las figuraciones escultóricas y pictóricas las que alcancen el carácter espectacular o efectista, gracias también y fundamentalmente al marco escenográfico que las define y desde el que se nos ofrecen. Gran parte de nuestros grandes retablos del XVIII se convierten así en pensadas escenografías, en todo ambientadas en los espacios centrales de los presbiterios o en los compartimentos de las capillas. En su centro funcionan, como en ideal representación teatral, el tema o el asunto iconográfico principal, que es el que al fin y al cabo nos atrae como motivo central justificativo de todo el ambiente escenográfico. Estos valores se van desarrollando escalonadamente desde la transición del Manierismo al Barroco y desde éste a la plenitud total de finales del XVIII, tan prolífico y abundante en Andalucía.

En la mayoría de los casos existe una especial relación entre la propia escenografía y el tema iconográfico, que promueve especiales capítulos de la liturgia que, a su vez, obliga a crear específicas formas y estructuras. Esto lo podemos comprobar especialmente en relación con el auge del culto a la Eucaristía, esencia del culto cristiano católico. La Eucaristía se sustancia en la Hostia consagrada y ésta tiene su espacio reservado en el Sagrario, que es de donde hay que partir para la

ordenación del retablo. Desde el Concilio de Trento fue la referencia principal para el templo. En la sesión número trece del citado concilio (1551) quedó claramente establecido el culto que había que dar a la Eucaristía, donde estaba real y verdaderamente el Cuerpo de Cristo. Así se promulgó y así se enseñaba. Hay que arrancar pues, como afirma Martín González, «del Sagrario para ascender a la totalidad del culto; a la Virgen, a las reliquias y a los santos».

Pero precisamente del Concilio de Trento emana otra función de especial desarrollo en el Barroco, como es la Adoración de la Sagrada Forma, que se ofrece así triunfante y directamente a los ojos de los fieles. Esto requirió otro receptáculo, colocado encima y a más altura del *sagrario*, y que es el *expositor* o *manifestador*, pasando con frecuencia a configurarse como templete exento, que dará lugar a los elementos llamados Tabernáculos, que a veces suponen, por sí solos, todo el retablo, ocupando un espacio central en el presbiterio o en las capillas eucarísticas, también llamadas *sagrarios*. Así, la adoración y la exposición, según recuerda Mayer, quedó separada del momento sacrificial de la consagración de la misa, dando lugar a todo un rito de traslado y exposición en el «manifiesto mayor», realizado con una especial escenografía en la que no están ausentes claros efectos de teatralidad, en la que contribuían tanto la iluminación, los efectos especiales de toques de campanillas, la oratoria, los cánticos y la música. Sabemos como las distintas iglesias de Roma, tal como recuerda Gutiérrez de Ceballos: «rivalizaban en levantar grandes aparatos escenográficos donde el Santísimo era expuesto en medio de nubes, ángeles y figuras alegóricas de tela encolada y recortada proyectándose sobre grandes telones pintados con escenas simbólicas alusivas al Sacramento, de tal suerte que iluminado el conjunto por centenares de cirios ocultos, a modo de reflectores, alcanzaba insospechados efectos ilusionísticos».¹

Para la historia del retablo en Andalucía estos temas tienen especial riqueza y singularidad, partiendo de unos modelos tardorrenacentistas y manieristas para, tras ellos, llegar a los más apoteósicos rompimientos, no faltos incluso de tramoyas y verdaderas transformaciones de espacios y estructuras. Como punto de arranque del retablo barroco en Andalucía, la crítica ha considerado acertadamente el ejemplo solemne y de verdadera enjundia arquitectónica del retablo del altar mayor de la Catedral de Córdoba, obra del jesuita granadino Alonso Matías (c. 1580-1629), según los datos aportados por Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos.²

Como afirma M^a Ángeles Raya Raya, refiriéndose a la presencia de Alonso Matías en Córdoba, «la fortuna hizo que la catedral de Córdoba careciera de retablo y que el obispo Fr. Diego de Mardones estuviera preocupado por dotar al templo catedralicio de una máquina digna de su encomio, lo que lleva a ofrecer al Cabildo, el día 30 de diciembre de 1603, una considerable cantidad de dinero para que se haga el retablo mayor de su iglesia, viendo la falta que había de él»,³ según recogen las Actas Capitulares. Se insiste en el intento, que no llega a fraguar, hasta que en el Cabildo ordinario del 16 de febrero de 1618 se aprueba la traza presentada por Alonso Matías. Los elogios al



Alonso Matías, retablo mayor. Catedral, Córdoba.

proyecto y la decisión del empleo de mármoles son unánimes, demostrando la documentación, y después la obra, que la formación de Alonso Matías era profunda y que tenía un conocimiento muy amplio de los tratadistas italianos Vitrubio, Alberti, Palladio y Vignola, a los que bien pudo estudiar en la biblioteca del Colegio de Santa Catalina de Córdoba, donde el padre Juan Bautista de Villalpando depositó sus libros, tal como indica Ceballos en el trabajo antes referido. La influencia manierista y un tanto ecléctica del teórico quedaba bien asimilada por el propio Alonso Matías en esta monumental y valiente obra de la catedral cordobesa, donde no queda tampoco lejano el recuerdo tipológico del gran retablo de la Iglesia del Monasterio de El Escorial, destacando también en el centro el gran templete eucarístico, siendo esta parte del retablo cordobés la última en realizarse, ya en 1653, por Sebastián Vidal, que siguió la traza, como es sabido, del hermano jesuita, quien tuvo que abandonar la dirección de las obras en 1625 y trasladarse al colegio de Montilla.

¹ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada», *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, 1979, pp. 95-112.

² RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Alonso Matías, Precursor de

Cano», *Coloquios sobre Alonso Cano y el barroco español*, t. I. Granada, 1978, pp. 165-201.

³ RAYA RAYA, M^a A., *El Retablo Barroco Cordobés*, Córdoba, 1987, p. 23.

Desde allí propuso soluciones para acabar la gran obra, que fue terminada por Juan de Aranda y Salazar el 27 de abril de 1628.

Pero, junto a las resonancias manieristas, predominan en este gran retablo una libertad de concepción de las partes principales y una valentía de innovación, que constituyen ya una clara y plena lección de Barroco, con valientes vuelos y retrocesos en la planta y en las cornisas, aparte del papel desempeñado por los perfiles, los enmarques de las entrecalles y el contraste volumétrico del saliente del cuerpo central, frente al retranqueado de los laterales y la valoración del monumental tabernáculo en la concavidad de la hornacina del cuerpo principal y central, lugar pensado como gran manifestador exento y adelantado. Las libertades morfológicas del segundo cuerpo del retablo, aún insistiendo en el imperativo de las verticales, marcado para todo el conjunto por las seis columnas estriadas en mármol rosa y dorados capiteles, se arriesgan a recargar la coronación del cuerpo central con un doble frontón sostenido por ocho grandes mensulones, que constituyen la lógica voladura de una dominante cornisa y un doble frontón. Las estilizadas y estrechas proporciones de los huecos de las entrecalles, que se inician con sendas puertas de servicio, peraltan la altura total, posponiendo la función de los frontones partidos a elementos decorativos y abiertos, colocando en los del piso alto las figuras de las virtudes de la Justicia y de la Fortaleza. A mayor tamaño y sobre el frontón triangular que corona el primer cuerpo se sitúan la Fe y la Esperanza, con sus respectivos atributos y sosteniendo una escultórica guirnalda que se antepone en ritmos y planos al frontón central.

A todos estos efectos plásticos contribuyen, con principalísimo protagonismo, los materiales marmóreos que permiten limpiar y definir las aristas de perfiles contrastados con los toques policromos de los reducidos adornos en madera y bronce, que tanto ayudan a resaltar lo estrictamente tectónico, como son los ritmos de contrastes de planos y los claroscuros de las siluetas. Estas calidades se ponen bien de manifiesto en el tabernáculo, acabado con posterioridad, en 1653 por Sebastián Vidal, donde se consigue tanto el valor de la riqueza, como el carácter colosal y sereno, marco al fin ideal para realzar la custodia eucarística que en él se entroniza. Las doce columnas corintias, distribuidas entre los cuatro ángulos del cuadrado de la base, funcionan como acentos solemnes de los cuatro frentes horadados por arcos de medio punto, al modo y manera de auténticas portadas. El segundo cuerpo es de planta circular, con ocho pares de columnas con arcos de medio punto entre ellas y coronado todo por un tambor sobre el que se apoya la cúpula semiesférica, rematada por una pequeña linterna, todo a semejanza de una pequeña maqueta de un templo de planta central y de altura superior a los seis metros aproximadamente. En conclusión, comparando este gran retablo con el también monumental de Santa María de Lebrija, hecho por Alonso Cano en 1629, se entiende la propuesta que ya hizo en 1968, en los *Coloquios sobre Alonso Cano*, el profesor Ceballos, al considerar al jesuita Alonso Matías como «precursor de Cano».

En relación con este incipiente tono barroco en Córdoba la originalidad canesca funciona en muchos de estos aspectos como algo ya definitivo y rotundo, quedando entre ambos una figura, aún entre sombras,

⁴ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., *La iglesia de la Encarnación de Albolote*, Granada, Fundación Francisco Carvajal, 1993.



Francisco Díaz de Rivero, retablo mayor. Antigua iglesia jesuita de San Pablo, actual parroquia de los Santos Justos y Pastor, Granada.

como fue el retablista Miguel Cano, técnico seguro y con gran oficio, que ya en Granada había dejado pruebas de su arte, realizando obras proyectadas por Ambrosio de Vico, de serenidad también manierista, como el retablo de la parroquial de Albolote (1605).⁴ Entre este retablo de Córdoba y otros que podríamos recordar del propio Miguel Cano se podrían también establecer semejanzas y diferencias con los de la Casa Profesa de Sevilla y el de Marchena de Alonso Matías, para relacionar también la obra de Cano con la del propio Matías en los comienzos de una escenografía de premoniciones barrocas, trastocando de frente la herencia de Vignola.

Tras este ejemplo rompedor e iniciador, y siempre en relación con retablos eucarísticos, se hace atractivo referirnos a una obra singular por su invención formal y su complicada puesta en valor de la más desbordante escenografía barroca. Me estoy refiriendo ahora al retablo de la capilla mayor de la Iglesia de los jesuitas de Granada, antigua de San Pablo y hoy de los Santos Justo y Pastor, obra del también jesuita Francisco Díaz de Ribero (1592-1670). Los jesuitas, orden clave en la historia de aquella España, fundaron en Granada el Colegio de San Pablo en 1554, dirigido por el P. Pedro Navarro. En 1556, bajo la protección del arzobispo Guerrero, se trasladó a Granada el noviciado de Sevilla, que era el de toda Andalucía. Instalado definitivamente en 1574, se comenzó un año después la iglesia, trabajando en ella, junto a otros maestros, un tal Martín de Baceta, autor de la portada lateral del templo, muy original por sus soluciones simples de limpio manierismo, muy en la línea estilística de retablos posteriores que en Granada marcaban una nueva línea de composición, tales como los de Gaspar Guerrero de la catedral (1615, 1618, 1620).

El crucero de la iglesia lo hizo el P. Pedro Sánchez, inspirándose en la cúpula de San Pedro de Roma y en la de El Escorial, acabándolo en



Retablo mayor (detalles). Antigua iglesia jesuita de San Pablo, actual parroquia de los Santos Justos y Pastor, Granada.

1621 el P. Alonso Romero, maestro de cantería, debiéndose la idea muy posiblemente al entonces rector del Colegio P. Hernando Ponce.⁵ Pieza destacada de todo el conjunto es la airosa torre que ya en 1719 trazó y ejecutó José de Bada. La portada principal del templo se hizo en 1739 por el P. Francisco Gómez, según trazas de Alfonso del Castillo. En ella, como destacada escenografía más rompedora y libre, se representa con gran aparato de triunfo y como remate en mármol blanco, la figura de San Ignacio vencedor de la herejía, representada a sus pies como el demonio, sobre el que arroja lenguas de fuego. En el cuerpo central se destaca un gran medallón en mármol blanco con la escena de la Conversión de San Pablo en la caída del caballo, resuelta toda en escorzo y dramático dinamismo. En los espacios de las entrecalles y también en relieve se representa todo un programa jesuítico. A un lado, el izquierdo, a San Francisco Javier bautizando a los infieles, y al otro a San Francisco de Borja recibiendo a San Estanislao. Evangelizar y educar como importantes misiones de la llamada «Compañía de Jesús». Esta rica portada-retablo, de tan contrastadas siluetas y movida planta, fue costeada, según esta documentado, por el Arzobispo granadino D. Felipe de los Zuevos y Huerta, cuyo escudo se colocó sobre el arco principal. Las esculturas fueron esculpidas por Agustín de Vera Moreno, seguidor de Ruiz del Peral, pero artista de menor brío y contrastes.

Todo este conjunto de portadas, además de la cercana del Colegio de San Pablo, donde triunfan los ondulantes ritmos salomónicos, actúa

⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., «Los retablos de la catedral».

⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada», *Actas del X Congreso CEHA Los Clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, pp. 273-282; «El retablo barroco como máquina y espectáculo: tres ejemplos granadinos», *El Barroco en Andalucía*, Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba, Córdoba, Universidad y Caja de Ahorros, 1986.

como una dinámica preparación para la visión del interior del templo, que desde la puerta funciona como un gran escenario cerrado en el cruce bajo la iluminación cenital de claro efecto escenográfico de la cúpula, que se proyecta sobre los cinco ricos retablos, realizados por Francisco Díaz de Ribero en 1654, destacando el principal, que ocupa todo el muro del fondo del presbiterio.⁶ La monumentalidad de sus seis columnas salomónicas rompe ya el sereno equilibrio manierista que aún reposaba solemnemente en el retablo de Alonso Matías de Córdoba.

El programa iconográfico se desarrolla, aparte del tema central de la Eucaristía, en los huecos del retablo, cinco en total, con escenas sobre lienzo de la vida de San Pablo, puestas a su vez en relación iconográfica con otras seis que, sobre la vida de San Ignacio de Loyola, cuelgan de los muros laterales del presbiterio.⁷ Este programa, seguramente sugerido por el P. Alonso Ayala y materializado por el pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra en 1665, se ideó con la clara intención de exaltar la figura del fundador de la Compañía a través de la comparación de los episodios más relevantes de su vida con los de la vida de otro soldado de Cristo, San Pablo, a quien se dedica el templo. Y todo instalado en una escenografía cambiante, ya que los lienzos del retablo están montados en unos bastidores de corredera (los laterales), que permiten su desplazamiento para dejar ver en su lugar hornacinas con grandes relicarios con ricas molduras rizadas y abundancia de espejos y cristales. El gran cuadro que corona el retablo representando la caída de San Pablo del Caballo esta

⁷ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J. y SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D., «La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una «disputa» en Granada», *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 1996, pp. 543-558. Este texto constituye un capítulo del libro *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2^a ed. 2001, pp. 23-42.

colocado sobre un gran plano dotado de un ingenioso artificio de pedales, que le permite girar sobre su eje vertical y dejar a la vista de los fieles un gran crucificado de tamaño mayor que el natural.⁸

Respecto al monumental manifestador, que ocupa el gran cuerpo central, como el gran tabernáculo, hay que recordar que todo él, con su monumentalidad, está ideado para girar, habiéndolo dotado su autor de un ingenioso mecanismo (restaurado hacia 1950, por indicación de Gallego Burín y del arquitecto Prieto Moreno⁹), que permite ofrecer a los fieles que asisten a la liturgia, la visión directa de la Hostia Consagrada colocada en una gran custodia rodeada de luces, espejos y pinturas, a modo de representación apoteósica final de un Auto Sacramental. Pensemos, pues, en el funcionamiento de toda esta máquina como parte principal de este sentido escenográfico que la liturgia barroca practicaba, al tiempo que recordamos cómo la oratoria desde el púlpito, describía el ordenamiento iconográfico de todo el conjunto iluminado y resplandeciente en sus oros y espejos. Así por fin aparecía, ante la atención expectante de los fieles, la apoteosis de la Eucaristía, alcanzando sus máximas significaciones las alabanzas, oraciones colectivas y palabras del predicador.¹⁰

El tema y la liturgia de la adoración de la Eucaristía expuesta solemnemente en los manifestadores continuaba la tradición del llamado culto de las Cuarenta Horas, sancionado por el papa Clemente VIII y poniéndolo en relación con el Carnaval y la Cuaresma. El ejercicio de las Cuarenta Horas comenzaba el domingo de Carnaval con claros fines expiatorios, llegando a convertirse en una exposición permanente. En España esta piadosa costumbre alcanzó una enorme profusión tal como podemos comprobar por la ingente existencia de estos grandes manifestadores en todas las principales iglesias, presididas así por los grandes retablos eucarísticos.

Para Andalucía sería verdaderamente complejo realizar un inventario exhaustivo de los retablos eucarísticos de los siglos XVII y XVIII, pero bien se puede aquí referir algunos ejemplos que desde los ya citados, nos permitan valorar las diferentes tipologías en las que esos valores escenográficos alcancen especial protagonismo y singularidad, aparte de los templete y tabernáculos exentos.

Otro de los ejemplos más destacados de la primera mitad del siglo XVIII es el retablo mayor de la iglesia granadina de San Ildefonso, de autor incierto del entorno de Blas Moreno, aunque con la participación documentada de José Risueño como escultor, a quien también es posible atribuir, en todo caso, su ejecución ya que esta documentada su actividad como entendido en arquitectura. La monumentalidad del

conjunto, que ocupa todo el fondo del amplio presbiterio, con una altura aproximada a los 25 metros, se alcanza elevando todo el piso alto o ático, sobre cuatro grandes y monumentales columnas mixtas, con parte de sus fustes en orden salomónico y parte como estípites, traídas a un primer plano, en valiente contraposición con la parte central que se resuelve como verdadera exedra cóncava que enmarca en su centro el gran monumento eucarístico del altar, sagrario y manifestador. Un segundo cuerpo o ático de coronación cierra con valentía la gran concavidad de toda la parte central, albergando un especial espacio para la representación apoteósica e intensamente teatral del llamado Descenso de la Virgen que coloca la casulla a San Ildefonso, entre ángeles portores, como en fantástico vuelo, junto a angelillos que portan la mitra y el báculo. En los laterales del grupo escultórico se representan los arcángeles San Miguel y San Rafael, de valientes composiciones, y como todo el grupo, totalmente exentos, desbordando los encuadres de la propia arquitectura y completando los fondos con pinturas sobre el propio muro de cierre.

La planta del retablo, tal como hemos descrito, desarrolla un gran espacio central cóncavo, donde se inserta en forma piramidal el gran manifestador cilíndrico (de los llamados de piña) como remate, con cierres igualmente giratorios. Sobre él se compone un airoso grupo de ángeles que sostienen en el centro la paloma del Espíritu Santo. La documentación sitúa toda su decoración escultórica a partir de 1720. En los intercolumnios se sitúan las mártires Santa Catalina y Santa Inés, de elegantes siluetas de clara tradición canesca y en la parte central de la exedra las figuras de San José con el Niño en los brazos y de San Antón abad, de un especial realismo en el modelado de su cabeza.

En definitiva, todo se concibe y se realiza como obra monumental y apoteósica para ofrecer en el centro y sobre el sagrario, el manifestador, que con gran valentía escenográfica muestra la custodia, en medio de oros y ricas policromías, extendidas por todo el retablo, imitando mármoles y piedras duras, ahora todo resaltado por una oportuna y feliz intervención de limpieza e iluminación.

No ya como retablo adosado al muro de fondo, sino como tabernáculo exento, merece la pena mencionar también un hermoso ejemplo muy poco conocido, de la etapa final de lo dieciochesco. Me refiero al bello y original templete de la granadina Iglesia de Santiago, prototipo de filigrana e ingravidez, a la que el Barroco del XVIII llegó allá por los años 1760-70. Es obra que la crítica siempre consideró diferente de los estilos de los retablistas más conocidos en la Granada de esas fechas, ni de toda Andalucía Oriental. Nada hay aquí de los modelos dominantes de Hurtado Izquierdo en el tabernáculo del Sagrario de la Cartuja, ni del rico

⁸ Los lienzos del retablo fueron descontextualizados en los años 90 del siglo XX al quitarlos de sus lugares en el retablo y colocados en las capillas laterales del templo, de forma arbitraria y sin ningún tipo de justificación. De nada sirvieron las peticiones y razonamientos hechos por el que esto escribe. Sin embargo hace apenas unas semanas y después de pronunciada esta conferencia en el Congreso celebrado en Antequera (20 de septiembre de 2007) han vuelto a colocarse por fin y felizmente en sus espacios correspondientes en el retablo, recomponiéndose así todo el discurso iconográfico original que de manera

incomprensible y en contra de nuestros consejos, se había descompuesto. Bien esta lo que esta bien hecho.

⁹ Nota de redacción: el retablo ha recuperado su mecanismo con la restauración llevada a cabo por la Consejería de Cultural de la Junta de Andalucía dentro del Proyecto Andalucía Barroca.

¹⁰ OROZCO DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 139-140.



Blas Moreno (atribución traza) y **José Risueño** (escultura), retablo mayor (detalle). Parroquia de San Ildefonso, Granada.



Retablo mayor (detalle). San Ildefonso, Granada.

ejemplar de José de Bada de la Iglesia del Sagrario de la Catedral, y aún menos del templete de la Iglesia de Santo Domingo, diseñado por Melchor de Aguirre (c. 1697-1699) y realizado por Francisco Rodríguez Navajas. Sin embargo sí que hay mucho de paralelismo de época con el estilo de los retablos rococó que por ejemplo en Sevilla alcanzan obras de la riqueza y originalidad del retablo mayor de la Capilla de la antigua Casa Cuna, de hacia 1770, principalmente el camarín; o aún más la considerada obra cumbre del Rococó de Écija, que es el retablo de la Virgen del Rosario de la Iglesia de San Pablo y Santo Domingo, de autor anónimo y datable entre 1761 y 1776. Siendo en efecto obras diferentes, como lo es asimismo el templete de la Capilla del Sagrario de San Mateo de Lucena donde trabaja Leonardo Antonio Castro y Pedro de Mena Gutiérrez hacia 1772, ofrecen unos cánones ya diferentes a los predominantes en las etapas anteriores.

La crítica tradicional situaba hasta hace poco este templete granadino, como obra de gran finura, pero de autoría enigmática. Sin embargo, recientemente, en el nº 34 de *Cuadernos de Arte* (2003), los profesores Gómez-Moreno Calera y López-Guadalupe Muñoz lo libran

del anonimato al considerarlo obra de un desconocido tallista y retablista llamado Nicolás de Villoslada, según fija la suficiente documentación perteneciente a la Hermandad Sacramental de la parroquia de Santiago, localizada en el Archivo de la Curia Eclesiástica de Granada.

La fantasía y ligereza del diseño llevaron a calificarlo como «obra churriguera muy original», en la línea de las trazas de Hurtado Izquierdo o, aún más, como «una de las obras de más bello preciosismo del barroco andaluz», tal como escribe Gallego Burín en su *Barroco granadino*. Los atrevimientos e invenciones de sus estructuras alcanzan las más osadas fantasías de ingravidez y de afiligranados caprichos, nunca bien vistos, ciertamente, por los historiadores más academicistas, como fue incluso el propio Gómez-Moreno González, quien en su *Guía* lo descalifica claramente, al considerarlo como «un malísimo tabernáculo churriguera», aunque más tarde, creemos que Gómez-Moreno Martínez, su hijo, se refiere a él como «un tabernáculo gracioso, muy sutil y complicado todo, elementos volando con angelillos cabalgando de lo más original y complicado molduraje».¹¹

¹¹ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., «El tabernáculo de la antigua iglesia de Santiago de Granada (actual Servicio Doméstico), obra de Nicolás de Villoslada», *Cuadernos de Arte*, nº 34 (2003), pp. 63-80.



Nicolás de Villoslada, Tabernáculo eucarístico. Iglesia de Santiago, Granada.

La ingravidez de todo el conjunto, las agrupaciones de los estípites en las cuatro esquinas, el angostamiento de la base y las siluetas de sus cuatro perfiles, hacen del conjunto como si se tratara de cuatro grandes cornucopias exentas y de cuatro frentes. El espacio central se reserva para la custodia, mientras que la hornacina alta sería destinada para una representación de Santiago, que hoy ha sido sustituida por una escultura moderna de la Inmaculada, de afectado y decadente estilo. Sobre ella y como remate final figura la Fe con sus atributos en alto, en composición airosa y adecuada.

Todo este conjunto escenográfico, airoso, ingravido y de totales transparencias por todos sus perfiles y frentes, contrasta duramente con el basamento, tan macizo y pesante, en especial el frontal de mármol negro, que sería incorporado muy posteriormente cuando el conjunto se trasladó al centro de la capilla mayor por la Hermandad Sacramental.

Este tipo de templetos tabernáculos se hicieron frecuentes aún en el tercer tercio del siglo XVIII, aún y a pesar de las normas reales y de la Real Academia que los desaconsejaba. No obstante, la abundancia de tallistas y artesanos de la madera y del dorado, por una parte y por otra la tendencia a la brillantez y a la riqueza ornamental de las hermandades y de las cofradías, hacían que el género prosperara, tal como podemos comprobar en infinidad de proyectos dibujados por expertos tallistas y ensambladores y que hoy aún se encuentran en archivos nacionales y provinciales. Muchas de estas obras realizadas al final del XVIII y principios del XIX, después fueron sustituidas por insulsos y pobres tabernáculos neoclásicos, en pocos casos hechos de mármoles y en muchos más en maderas pintadas en esmalte blanco.

Aparte de esta itinerante evolución de los retablos y templetos barrocos de temas eucarísticos, se alcanzó un enorme y rico desarrollo en toda Andalucía, tanto la alta como en la baja, en la construcción de grandiosos retablos dedicados al culto mariano. En ellos la evolución estilística alcanzó metas de desarrollo verdaderamente impresionante, tanto en el estilo salomónico, como en el uso y evolución del estípite, alcanzando escenografías que verdaderamente hoy suponen capítulos principales de nuestra mejor arquitectura decorativa y de invención.

Retablos como el de la Iglesia del Convento Madre de Dios de Sevilla, de Francisco de Barahona de hacia 1704, o el monumental de la Iglesia de Santa María Magdalena de Sevilla, de 1724, o el ingenioso retablo dedicado al apóstol Santiago en la Catedral de Granada, contratado en 1707, según las trazas del arquitecto cordobés Francisco Hurtado Izquierdo, junto a una serie de ejemplos casi interminable repartidos por toda Andalucía, nos hace aceptar la afirmación de que incluso ya la primera mitad del siglo XVIII, marca la época dorada del retablo barroco, no solo para Andalucía sino también para el resto de España, recordando la destacada actividad que en buena parte de Castilla tuvieron los Churriguera. Se ha llegado al final a la creciente libertad de la invención y del diseño y desarrollo de lo aparatoso y de lo desbordantemente escenográfico. En la concepción de esta nueva arquitectura, no cabe duda de que se ha llegado a la decidida evolución hacia el gusto por lo complejo y al más decidido alejamiento de lo plano y de lo racional y equilibrado. En la mayoría de los nuevos ejemplares que se realizan triunfa sistemáticamente el estípite, que poco a poco se va desarrollando en complicación decorativa y estilización.

Especialísimo protagonismo tiene en esta evolución el maestro Jerónimo Balbás (y con él el propio Hurtado Izquierdo), junto al gran diseñador de escenografías retablisticas Pedro Duque Cornejo. Aparte sigue recordándose la obra, sobre la que después volveremos, del gran maestro Simón de Pineda, que en el XVII nos dejó ejemplos claves para entender la idoneidad del orden salomónico, con los efectos estrictamente «teatrales», en el arte del retablo como marco dominante de los grupos escultóricos que escenifican los temas.

De los mencionados, nos interesa aquí retomar la figura de Pedro Duque Cornejo, por considerarlo uno de los artistas más inventivos e influyentes de la plástica y del diseño ornamental, tanto para Sevilla como para Granada, Jaén y Córdoba, sin olvidar su colaboración en las obras del gran Sagrario de la Cartuja del Paular en Segovia, junto al también cordobés Hurtado Izquierdo.

Su concepto del retablo escenográfico supera con creces a todo lo que en su tiempo se hace. Nadie como él orienta la proyectiva del retablo hacia una más intensa fusión de las artes por los caminos de la escenografía y el efectismo espacial, experimentando en la realidad de la maquina estructuras inspiradas en la fantasía de los diseños fabulosos de las perspectivas de los Bibiana, Dietterlin y el P. Pozzo.

Sin duda, uno de los ejemplos más expresivos de estas insólitas fantasías de integración de las artes, lo constituye la Iglesia sevillana de San Luis de los Franceses o el magnífico retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Granada. Como singular consecuencia de esta auténtica tramoya escenográfica merece la pena que indiquemos después la originalidad del retablo del Descenso de la Virgen de la Iglesia de San Ildefonso de Jaén, ya de 1754.

El retablo granadino de la Virgen de la Antigua es de capital importancia para la historia de la producción como retablista escenógrafo de nuestro artista, que sin lugar a dudas debe aquí más a Hurtado Izquierdo que al recuerdo de Jerónimo Balbás.¹² Se parte, significativamente, de que el retablo nuevo sustituye a otro anterior (1588-89) de gran riqueza escultórica, de estructuras estrictamente planas, dividido en calles y pisos al estilo de los retablos manieristas. Sin olvidar el deterioro a que llegó este retablo debido al intenso culto, conviene tener en cuenta, sin embargo, el enorme giro que suponía la nueva propuesta hecha por Duque Cornejo, por encargo del Arzobispo Martín de Ascargorta en 1716.¹³

La obra incorpora todo lo mejor y más novedoso y valiente del arte de Duque Cornejo como creador de retablos. Desde su movida planta, con valientes y escalonados entrantes y salientes, hasta su completo alzado, que llega a ocupar totalmente el alto y ancho de la gran capilla, la primera y mayor de la girola de la gran cabecera de la catedral, toda ella abierta con bóveda renacentista de casetones. Estos contrastados movimientos que la propia planta del retablo impone se ven acentuados con soluciones de clara naturaleza escenográfica, como son fingidas perspectivas cóncavas en los nichos laterales, en los que



Pedro Duque Cornejo, retablo de la Virgen de la Antigua (detalle).
Catedral, Granada.

se adelantan en desbordantes repisas las dos figuras de San Cecilio y San Gregorio con ademanes de movimiento de avance y sueltos giros hacia el centro, que proporcionan los expresivos y valientes plegados de sus capas pluviales.

¹² TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo*, Madrid, 1982, pp. 28-29.

¹³ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., «La catedral vestida: la arquitectura de

retablos», en AA.VV., *El libro de la Catedral de Granada*, v. I, Granada, Sancta Ecclesia Metropolitana Granatensis, 2005, pp. 508-514.

Acentuando estos efectos funcionan en la parte alta, con especial fuerza teatral, como verdaderos contraluces las formas de los lunetos en esviaje, colocados delante de las ventanas que se abren a la luz de afuera. Delante de estos huecos o transparentes, cerrados con vidrieras de cristales traslúcidos, se colocan airoas figuras de ángeles con movidos paños y alas desplegadas, que así se siluetean como si se de verdaderas apariciones ingravidas tratara. Todo está reforzado por una rica policromía en oros y en blanco. El cuerpo central, de marcado carácter ascensional, se reserva todo su primer registro (en torno a los cinco metros de altura) para una especie de hornacina exenta y definida por cuatro estípites de lo más esbelto y estilizado que el arte de Duque Cornejo diseñara. En el centro de este espacio, bajo dosel de cortinajes como conopeo de coronación circular, colgado de la clave de arco del nicho y con extensión hacia los laterales, como si de un telón escenográfico se tratara, se sitúa la imagen tardogótica de la Virgen de la Antigua, resaltada sobre un fondo que imita en adornos escalfados en oro un rico brocado. Las estructuras arquitectónicas que lo rematan dibujan, en libre juego de contrastes, unas grandes volutas enroscadas prolongadas por parte de las cornisas cortadas y rampantes; todo en el más puro tono de libre artificio escenográfico y decorativo. En las partes bajas de las calles laterales se sitúan sendas puertas de servicio, que acentúan la sensación de espacio cóncavo, al estar abocinados lo laterales por el escalonado banco del retablo, hecho en mármol rojo y con perfiles ondulantes.

Pero, si esta obra es referencia obligada en la historia del retablo escenográfico de la Andalucía barroca, el conjunto de la iglesia de San Luis de los franceses de Sevilla es ejemplo emblemático de lo que significan los retablos como parte integradora de un espacio total, concebido desde su planta, alzado y cubierta como un todo barroco en plenitud. Distintos artistas como Leonardo de Figueroa, Domingo Martínez y el propio Duque Cornejo acertaron en un ideal común, correspondiendo a los retablos tanto la función de complemento decorador, como la de elementos dinamizadores de ritmos estrictamente arquitectónicos.

De todos ellos puede destacarse, como pieza singular, el retablo mayor de la Capilla Doméstica, en el que una vez más los estípites, óvalos y cornisas enroscadas conjugan un verdadero escenario, mostrado al espectador al haber descrito sendos cortinajes que cuelgan de la gran corona que, como regio conopeo, protegen el tema mariano central. Del resto de los retablos que visten la iglesia, bien merece la pena resaltar la insistente intención de desintegrar todo lo tectónico, a base del empleo de espejos y cristales azulados. Este tipo de materiales funcionarían con especiales efectos con las iluminaciones de cera, que con sus brillos fugaces y parpadeantes favorecerían una imagen de desintegración tectónica del propio retablo, alcanzando un tono altamente escenográfico y mágico, como si lo visto fuera imaginación y no pura realidad, tal como se busca en el lenguaje teatral. Y una vez más todo el retablo se ve coronado por un amplio conopeo de cortinajes, ricamente policromados y colgados de la gran corona que todo lo remata en la parte superior. Es este elemento singular, de tan elevado tono teatral, el que también aparecía en las obras de Hurtado Izquierdo en el *Retablo*

de Santiago de la Catedral granadina y con mayor insistencia en las esquinas del *Sancta Sanctorum* de la Cartuja de dicha ciudad.

El tema hizo fortuna como elemento decorativo, tal como vemos en el retablo de la parroquia de Santa Ana de Archidona, de mediados del XVIII, y que muy posiblemente podría atribuirse a los talleres antequeranos, hasta los que también llegó la influencia de Cornejo. Aquí el gran cortinaje funciona como fondo total de todo el retablo, desde la coronación hasta el banco, siendo fijado, como si de un escenario teatral se tratara, de los nervios de las propias bóvedas del templo.

Relacionado con la producción de Duque Cornejo como retablista, nos interesa traer aquí ahora el *retablo del Descenso de la Virgen* de la Iglesia de San Ildefonso de Jaén, proyectado por el artista y ejecutado más tarde (1760) por el escultor y retablista Francisco Calvo, aunque «siguiendo puntualmente las traxas hechas por D. Pedro Cornexo, arquitecto en dicho arte y vecino que fue en la ciudad de Córdoba».¹⁴ La obra en sí,



Pedro Duque Cornejo y Francisco Calvo, Retablo del Descenso de la Virgen, Iglesia de San Ildefonso, Jaén.

¹⁴ ORTEGA SAGRISTÁ, R., «La iglesia de San Ildefonso de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, XXII, pp. 28-45. Nota tomada de TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1759)*, Madrid, 1932, p. 85. ULIERTE VÁZQUEZ, M^a L, de, *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, 1986, p. 226.

distribuida en dos pisos, se convierte en gran marco para la representación de dos escenas: arriba la Imposición de la casulla a San Ildefonso y abajo, cubriendo las tres calles del retablo, la escena del hecho milagroso que ocurrió, según la tradición, en Jaén la noche del 10 al 11 de junio de 1430. Aquí se narra, en tres pictóricos relieves escultóricos, la procesión de la Virgen con el Niño entre los brazos, acompañada de Santa Catalina y San Ildefonso y todo un variado cortejo de personajes. El relieve, posiblemente obra de J. Medina, se compone en dominante horizontal, tomándose el autor del retablo la licencia de anteponer a los relieves laterales los estípites, que así funcionan como una trama arquitectónica tras la cual discurre la escena de la procesión, que vemos como si se tratara de un auténtico montaje teatral. La policromía de los relieves, con sus fondos urbanos, y en contraste el rico dorado del retablo son elementos esenciales, junto a la iluminación, contribuyendo a crear ese efecto. El retablo una vez más, y aquí muy especialmente, funciona como una pura y pensada escenografía.

Y, si hasta aquí hemos venido valorando el carácter escenográfico que las estructuras retablisticas ofrecen dentro del barroco andaluz, es hora ya de poner de relieve el otro aspecto esencial enunciado en el título de este trabajo y que ha venido apareciendo, como parte intencionada

entre las comentadas escenografías. Nos referimos a la teatralidad, fundamentalmente figurativa, representada por la escultura y a la que el propio marco escenográfico le crea espacio y le acentúa esa tendencia a la comunicación y a lo propiamente desbordante.

Ninguna otra obra dentro de barroco andaluz, e incluso de todo el barroco español, puede servirnos mejor y de manera más ajustada para estos planteamientos estéticos que el gran retablo proyectado y realizado por Bernardo Simón de Pineda (c. 1673) para la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla y en el que intervinieron como escultor el maestro Pedro Roldán y como pintor y policromador Juan de Valdés Leal. Se ha afirmado, y con gran acierto, que aquí más que hacer un retablo Simón Pineda «levanta un Escenario potente, dramático y efectista, donde se desarrolla, como si se tratara de un cuadro teatral, el entierro de Cristo».¹⁵

Es ciertamente la valentía del diseño de su planta la que resuelve premeditadamente la creación de un rico escenario en el interior de un espacio creado a su vez por una valiente arquitectura, levantada por cuatro monumentales columnas salomónicas y cerrada por una saliente cornisa interrumpida en su parte central por un rompimiento,



Bernardo Simón de Pineda (traza), **Pedro Roldán** (escultura), retablo mayor, (detalle). Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.

¹⁵ HALCÓN, F., «El retablo salomónico» (en especial el apartado 3 sobre «La gran máquina barroca: Bernardo Simón de Pineda»), *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p. 30.



Cayetano de Acosta, retablo mayor (detalle). Iglesia del Salvador, Sevilla.

que, como triunfal ático, ofrece la virtud de la Caridad como verdadera clave de todo el discurso retablístico. Una valiente figura, bien destacada por su composición, exenta y policromada, que impone su credo teniendo en su base, perfectamente visible, una cartela con la palabra *Amo*. En los laterales y en las verticales de las columnas las otras dos virtudes, la Esperanza (con el ancla y la cartela *Espero*) y la Fe con el Cáliz y la Hostia y sobre la peana *Creo*. En los intercolumnios, acentuadamente resaltadas por sus propios valores escultóricos, se encuentran las figuras de San Jorge y San Roque. Todo, en fin, funciona como un verdadero telón de fondo con la representación de la Cruz central, ya desnuda, y el descendimiento del buen ladrón.

Delante y todo en un destacado primer término se sitúa la escena del instante preciso en que se muestra a los fieles el cuerpo de Cristo que de inmediato será depositado en el sepulcro, colocado en primer plano y con especial simbología directamente apoyado sobre el Sagrario. El naturalismo de la composición, cargada de dramatismo oportuno, se desarrolla como si todo estuviera ocurriendo ahora, delante de nosotros, alcanzando así la plena significación de la práctica de la caridad, que los hermanos de la Santa Hermandad de la Caridad hacían en cumplimiento de sus reglas, al dar sepultura a los ajusticiados y a los pobres ahogados en el río tan cercano.¹⁶ El sentido verdaderamente teatral de esta auténtica representación dramática, que con efecto escenográfico se coloca delante de nosotros, representa ciertamente unas de las páginas principales de nuestro Barroco, que, como el

¹⁶ VALDIVIESO, E., *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980, pp. 72 y ss.

¹⁷ OROZCO DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 129-130.

¹⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778)*,

profesor Emilio Orozco Díaz afirmaba, «es de más efecto ilusionista de realidad que las famosas creaciones del Bernini, en la Capilla de los Cornaro con el Éxtasis de Santa Teresa, faltas de la realista coloración de la talla policromada y del fondo del paisaje de verdadero escenario, que presta ambiente y sensación de realidad a la escena del Entierro de Cristo representada. Es como si un gran paso procesional, con fondo, se hubiese colocado enmarcado, como una embocadura, por un suntuoso retablo».¹⁷ El templo se convierte así en una auténtica sala de representación, donde la oratoria desde el púlpito ayudaría a desentrañar el verdadero contenido de lo que los ojos veían. Una vez más, la teatralidad del retablo funciona como una eficaz llamada a los sentidos a través del lenguaje plástico barroco integrador de todas las artes.

Finalmente, y ya muy a finales del XVIII, concretamente en 1770 y 1778, podemos referirnos a otro de esos capítulos singulares de nuestro Barroco, materializado por uno de los más desbordantes creadores de retablos de la época del Rococó, cargados tanto de monumentalidad como de esplendor. Nos referimos al retablista y escultor portugués Cayetano de Acosta (1709-1778), que hacia 1769 proyectó uno de los más destacados hitos de la retablística barroca, con destino a la Capilla Mayor de la Iglesia del Salvador de Sevilla.¹⁸ La obra, aparte de sus innegables valores arquitectónicos, que aquí alcanzan claros matices apoteósicos, nos ofrece como un verdadero canto de cisne el genial acoplamiento del diseño arquitectónico a los efectos triunfales y bien cargados de teatralidad de la representación escultórica.

Sobre cuatro monumentales columnas, ricamente ornamentadas de rocallas y figuras de ángeles, se eleva con espectacular grandeza, en la parte central y superior de la calle central, una triunfal composición de ritmos apoteósicos representando la luminosa escena de La Transfiguración del Señor, delante de sus discípulos, Pedro, Santiago y Juan, teniendo como testigos celestiales a Moisés y Elías. La propia solución formal que el artista da a este deslumbrante espacio, resuelto como una gran venera estilizada y triunfal enrayada, resalta el hondo sentido teatral con el que se resuelve la cegadora aparición de Cristo, rodeado de toda su magna gloria «... los llevó aparte, a un monte alto, y se transfiguró ante ellos; brilló su rostro con el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz...» (Mt. 6, 17).

Ciertamente en pocas ocasiones nuestro Barroco ha utilizado mejor la metáfora de la altura, del brillo de losoros y de la arrogancia de las formas. La teatralidad de la figura de Cristo evoca la fuerza desbordante de las esculturas de Bernini, como bien anota el profesor Gómez Piñol en su cuidado libro *La iglesia colegial del Salvador*, al recordarnos los ritmos teatrales y declamatorios del Longinos.¹⁹ El tratamiento del plegado entrecortado y menudo, la inclinación del rostro hacia arriba y sobre todo sus brazos y manos abiertos materializan, sobre el fondo brillante del oro, una nota tan plena y tan propia del más puro sentido teatral de nuestro Barroco dieciochesco más tardío.

Sevilla, 2007, pp. 132-133.

¹⁹ GÓMEZ PIÑOL, E., *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 2000, p. 308.



LA ARQUITECTURA MILITAR EN LA ANDALUCÍA BARROCA

José Ramón Soraluca Blond
Universidad de A Coruña

Uno de los primeros libros sobre fortificaciones españolas que tuve en mis manos, con motivo de los estudios para la realización de la Tesis Doctoral, fue el texto de Víctor Fernández Cano sobre «*Las defensas de Cádiz en la Edad Moderna*». En los años ochenta del pasado siglo XX, no eran muchos los trabajos sobre fortificaciones modernas españolas, casi todas las referencias se dirigían a las obras de Calderón Quijano, Juan M. Zapatero, Cuevas Alcocer, Antonio Sarmiento y algunos más, entre los que Fernández Cano es un caso interesante y lamentable, ya que murió con sólo treinta años de edad en 1970, sin ver publicada la obra que había sido su Tesis Doctoral, y que tampoco pudo defender pese a tenerla acabada antes de fallecer. Con posterioridad el campo de ingeniería militar ha sido muy estudiado y publicado, permitiéndonos contar en la actualidad con un importante elenco de historiadores especializados en este mundo.

La ingeniería militar moderna, que se inició en España en el siglo XVI, se desarrolló de forma vertiginosa durante el siglo XVIII, con la creación del Cuerpo de Ingenieros del Ejército, para prácticamente desaparecer en el siglo XIX. Como mucho fueron tres siglos en los que se levantaron impresionantes conjuntos defensivos, que verían llegar, en gran medida tras una fugaz existencia, su ruina y desaparición durante el siglo XIX.

Cádiz debe considerarse como la primera población española peninsular, en la que se construyeron baluartes modernos, aprovechando la experiencia italiana desarrollada en las primeras décadas del siglo

XVI. Fue el arquitecto militar de Carlos V, el italiano Juan Bautista Calvi, quien recibió el encargo real de estudiar las defensas costeras y fronterizas del país, para proceder a la renovación de las fortificaciones más expuestas. En el año 1553 Calvi estuvo en Cádiz, convertida en la ciudad más vulnerable de la península por su situación en el trayecto a las Indias. Aquella visita debe considerarse el inicio de todo el proceso de fortificación de la ciudad, precedente de actuaciones similares en otras localidades estratégicas de la costa andaluza. El primer plano elaborado para abaluartar la ciudad se realizó al año siguiente y en 1558 se inició la cimentación de los primeros baluartes españoles en el puerto gaditano, el de la Santa Cruz y el de San Felipe.

Es difícil diferenciar en el campo de la arquitectura militar las fases artísticas de la Historia de la Arquitectura, la secuencia prolongada de las obras de fortificación, no permite separar obras renacentistas o barrocas, tampoco tiene lógica asignar a los siglos XVI o XVII, diferente criterio estilístico en este campo de la arquitectura, sólo algún detalle decorativo en las portadas, las garitas o los edificios castrenses podrían diferenciar las fases artísticas, aunque de forma poco convincente. Por

ello es necesario englobar los estudios sobre la Arquitectura Militar Barroca dentro de todo el proceso histórico de la fortificación moderna, sin poder acotar periodos cronológicos concretos.

Cádiz, igual que las demás plazas fuertes del reino, cuenta con una excelente colección de documentos cartográficos, planimetrías, vistas y proyectos, de los que carecen la mayoría de las ciudades del interior. Las vistas de las ciudades españolas publicadas en el atlas de los holandeses Braun y Hogenberg; *Civitates Orbis Terrarum*, de 1552, entre las que se encuentra Cádiz, así como las vistas que realizó Wyngaerde en 1567, son auténticas joyas documentales con una detallada descripción gráfica del estado de la plaza, justo cuando Calvi iniciaba la construcción de los dos primeros baluartes. También era la primera vez que se cimentaba en arenas aprovechando las dos puntas más salientes del borde marítimo del puerto. Años después las obras son continuadas con la presencia de arquitectos militares de la Corona, como Jacobo Fratín (1574), Vespasiano Gonzaga (1575) o Tiburcio Spanochi (1587). Con aquellas obras estaba naciendo la arquitectura abaluartada española.



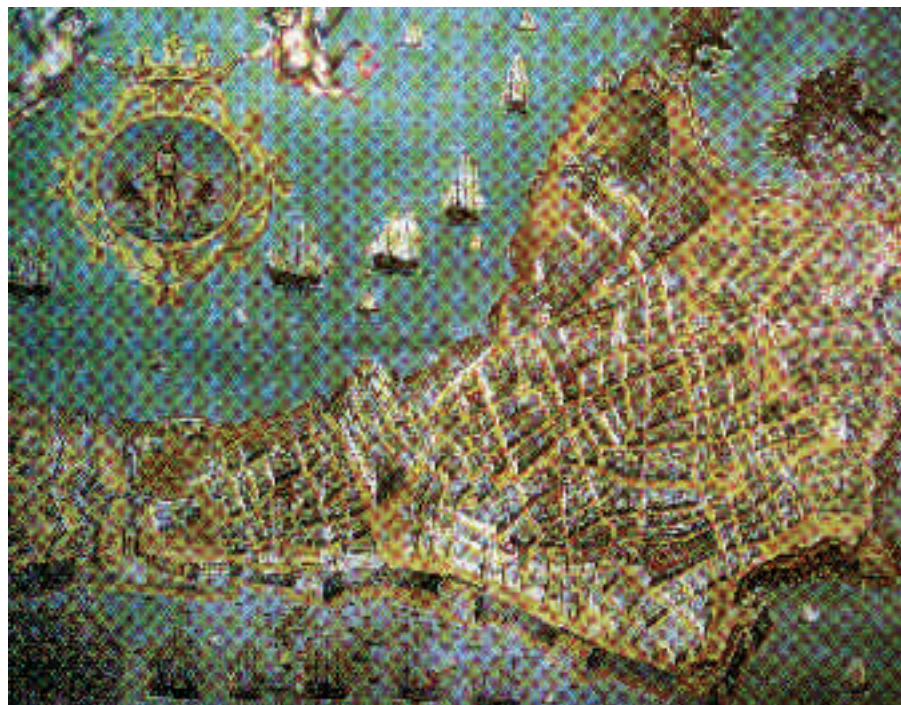
Detalle de la vista de Cádiz de Wyngaerde, con la construcción del baluarte de San Fernando en 1567, proyectado por Juan Bautista Calvi.

Durante el siglo XVI, Cádiz fortificó su puerto y levantó un pequeño fortín en el lugar donde años después se construiría el castillo de Santa Catalina. En el siglo XVII se encuentra al frente de las obras otro insigne ingeniero militar, Cristóbal de Rojas, quien debió replantearse el sistema defensivo de la ciudad, tras el asalto inglés de 1596. Era preciso rodear completamente la península con una muralla abaluartada y no solo fortificar al puerto. En el tratado de arquitectura que realizó Rojas para sus clases en la Real Academia de Matemáticas de Madrid; *Teórica y Práctica de Fortificación*, se reproduce un plano de Cádiz con el sistema completo de murallas y baluartes, donde aparece el castillo de Santa Catalina y el nuevo Frente de Tierra, que debería cerrar la ciudad por el istmo que la unía a tierra, con un foso anegable. Este plano esquemático del año 1598, se complementa con otro posterior de 1609, existente en el Archivo de Simancas, en el que se aprecia la lentitud en la realización de tan ambicioso proyecto.

Con la llegada del siglo XVII, podemos considerar de forma convencional que la arquitectura militar entra en el periodo barroco, aunque nada cambia en lo fundamental, solamente cuando en el siglo XVIII se cree el Cuerpo de Ingenieros Militares, las novedades francesas en los trazados de las fortificaciones podrían considerarse como la llegada de una etapa diferenciada. Pocas obras de consideración se realizaron en aquella centuria del Seiscientos, en la que varios ingenieros de la Corte pasaron por Cádiz, continuando los proyectos de Rojas, sin conseguir grandes logros, debido a los escasos medios económicos aportados por el Estado.

Durante la estancia en Cádiz de Rojas se construyó el castillo de Santa Catalina, la primera fortificación completa moderna de Andalucía, deudora de los modelos de ciudadelas italianas, experimentadas durante las continuas contiendas entre Francia y España durante el Renacimiento. El fuerte fue mandado construir por el Rey Felipe II en 1598, como alternativa al viejo e inservible castillo local, vistas las consecuencias del ataque inglés, que encontró desguarnecida la costa peninsular. El proyecto de Cristóbal de Rojas, se inició inmediatamente, aunque el ingeniero falleció al poco tiempo, sin poder verlo terminado. Una inscripción en latín de su portada data su construcción. Las obras concluyeron en 1621, aunque las dependencias interiores, como la capilla no se terminarían hasta 1693. Al no haberse transformado desde entonces, Santa Catalina es una joya de la Historia de la Arquitectura, una fortaleza renacentista perfectamente conservada.

A esta primera etapa de las fortificaciones gaditanas, entre los siglos XVI y XVII, corresponde la construcción del conocido como Frente de Tierra, una cortina o muralla artillada situada entre dos semibaluartes que cerraban el istmo que une la península a tierra. Estas defensas serán agrandadas posteriormente por los ingenieros del XVIII, Ignacio Sala, Juan Martín Cermeño y José Barnola. La Puerta de Tierra, que se abría sobre un puente levadizo, construida a principio del siglo XVII, tenía, a juicio de Ignacio Sala, un aspecto semireligioso, con las imágenes de los patronos de la ciudad, impropio de la imagen regia que debería ostentar una portada militar, al estilo de las francesas. Por ello se cambiará el diseño en el siglo XVIII, con la actual obra de José Barnola, que recoge la tradición de Vauban, en los detalles entre clásicos y barrocos que la componen. La huella de la puerta de la ciudadela de Lille o la de Tournai, con sus pares de columnas, son



Vista de Cádiz de 1647.



Plano del siglo XVIII de las instalaciones del Arsenal de la Carraca en Cádiz.



Puerta de Tierra, Cádiz.

claros precedentes de la gaditana. También sorprende, por poco común, el imponente torreón con garitas alzado en el eje del Frente a modo de atalaya, que repite el mismo tipo de construcción levantado poco antes, en pleno siglo XVIII, en la fortaleza de Montjuic. La Puerta de Tierra la construyó materialmente Torcuato Cayón en 1756, rehaciendo la obra de Barnola, destruida por el terremoto de 1755.

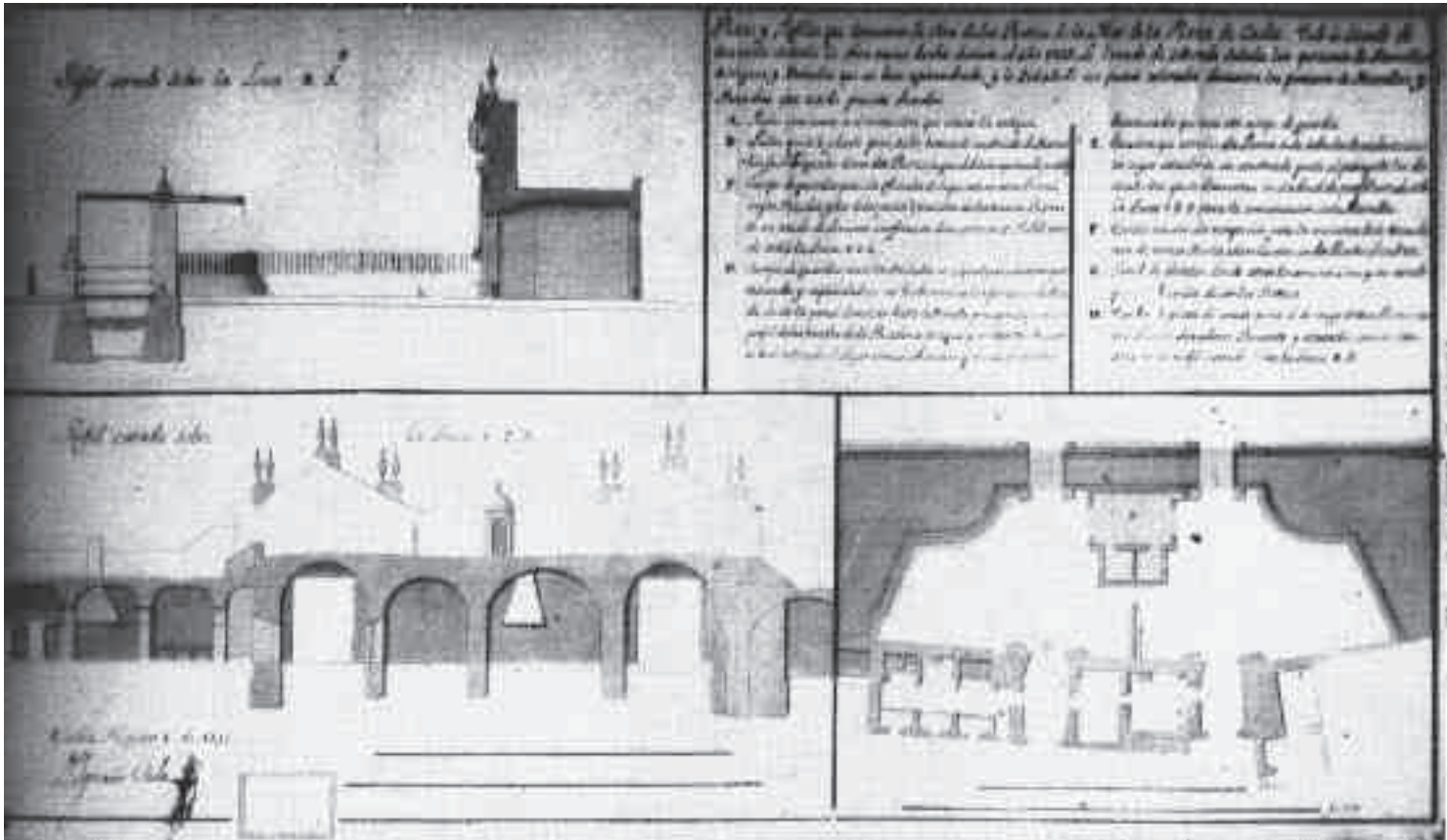
Ante el puerto, se construyeron durante el mando de Ignacio Sala, las puertas gemelas de Mar, con proyecto de 1736. Sala hace en estas construcciones una pareja de elegantes pórticos clásicos, con los que el Barroco clasicista andaluz alcanza la talla de su contemporáneo francés. Este tipo de portada de fortificaciones fue muy difundida en los proyectos militares de la Escuela de Barcelona, convirtiéndose en claros precedentes de los diseños neoclásicos del fin de siglo. La doble portada tuvo una efímera vida de poco más de 170 años, siendo derribada entre 1906 y 1910.

Tres grandes ingenieros militares marcaron el destino de las fortificaciones de Cádiz y de la arquitectura militar andaluza de aquellos tres siglos, XVI al XVIII, Juan Bautista Calvi en el XVI, Cristóbal de Rojas en el XVI y XVII y, sobre todo, Ignacio Sala.

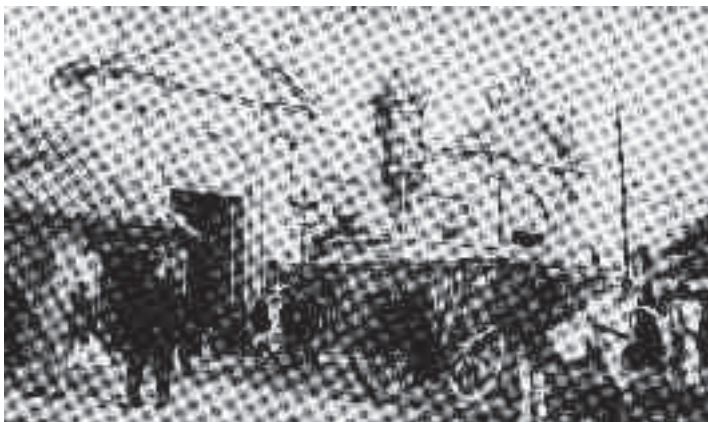
Ignacio Sala, el más importante ingeniero militar de Andalucía durante el siglo XVIII, forma parte de la primera generación de grandes militares ilustrados del Ejército español, organizado por Felipe V. Su vida, ajetreada y movida, como era lo normal en estos personajes, que tuvieron que organizar las defensas de un territorio que cubría varios continentes, tuvo dos momentos importantes, primero, tras varios destinos en distintos puntos de la península, su jefatura en Andalucía, donde llegó a dirigir el Cuerpo de Ingenieros durante años y, posteriormente, en América donde desarrolló similar destino en la ciudad de Cartagena de Indias.

Sala era de origen catalán, ingresando en el recién creado Cuerpo de Ingenieros del Ejército Español en 1711. Aunque no se conoce con precisión su biografía, debió nacer en los años finales del siglo XVII, ya que los jóvenes accedían a este Cuerpo como delineantes, con unos 16 años. Sus primeros destinos, al subir en el escalafón a Ingeniero Segundo, los encontramos en las fortificaciones de Tortosa, hasta que en 1715 es enviado a Aragón.

El Cuerpo de Ingenieros fue creado por Felipe V, por Real Decreto el 17 de Abril de 1711, poniendo al frente del mismo al militar de los Países



Proyecto de Ignacio Sala para las Puertas de Mar en Cádiz de 1736.



Puertas de Mar de Cádiz, proyectadas por Ignacio Sala y derribadas en 1910.

Bajos Jorge Próspero Verboom, natural de Amberes y discípulo del tradista de la ingeniería española Sebastián Fernández de Medrano. La organización del Cuerpo atravesó varias fases, contando inicialmente con profesionales flamencos y franceses, en tanto no se formaban las primeras generaciones de técnicos españoles. Entre estos encontramos a un joven Sala, cuyas cualidades son apreciadas por su superior Verboom, el cual, ante la posibilidad de que destinaran a Ignacio Sala a América, prefirió mantenerlo en Barcelona, donde se estaba construyendo la Ciudadela, valorando su condición de catalán, capaz de entenderse en la lengua local con los encargados civiles de la construcción, llegando a especializarse en traducir términos de la ingeniería francesa al español y al catalán.

Pero su ascenso a Ingeniero Jefe en 1718, con menos de treinta años de edad, cambiará el destino de su vida, al ser enviado para dirigir las fortificaciones que se estaban realizando en Cádiz. Nada más llegar levantó un plano de la ciudad que le sirvió como elemento de conocimiento y proyecto para su fortificación abaluartada, aplicando los sistemas franceses de Vauban. De sus primeros proyectos es también el del Frente de Tierra de la ciudad, que sería modificado por indicación del mismo Verboom años después. En el año 1722 lo encontramos en las obras de La Carraca, cuando dos años después, siendo un joven oficial del Ejército es ascendido a Ingeniero Director de Andalucía y de las defensas de Cádiz. Se convertía así en uno de los 5 Ingenieros directores entre los que se repartió el territorio nacional, junto con los hermanos Antonio y Francisco Montañú, Juan de la Ferriere y Pedro Coisevaux, bajo las órdenes directas de Verboom. De aquella cúpula

inicial de la Ingeniería Militar Española, Ignacio Sala era el único nacido en España, en un Cuerpo del Ejército en el que ordinariamente se hablaba en francés, utilizando sistemas de diseño y medidas francesas, como la toesa, que durante décadas sustituyó a la vara castellana en los proyectos militares. Es durante este nuevo periodo cuando Sala prepara el proyecto para la Fábrica de Tabacos de Sevilla, ideando un modelo de arquitectura industrial, de gran repercusión posterior. La obra sevillana sería encomendada luego a otro ingeniero militar, Diego Bordick, cuya biografía sería, como la de Sala, larga y brillante.

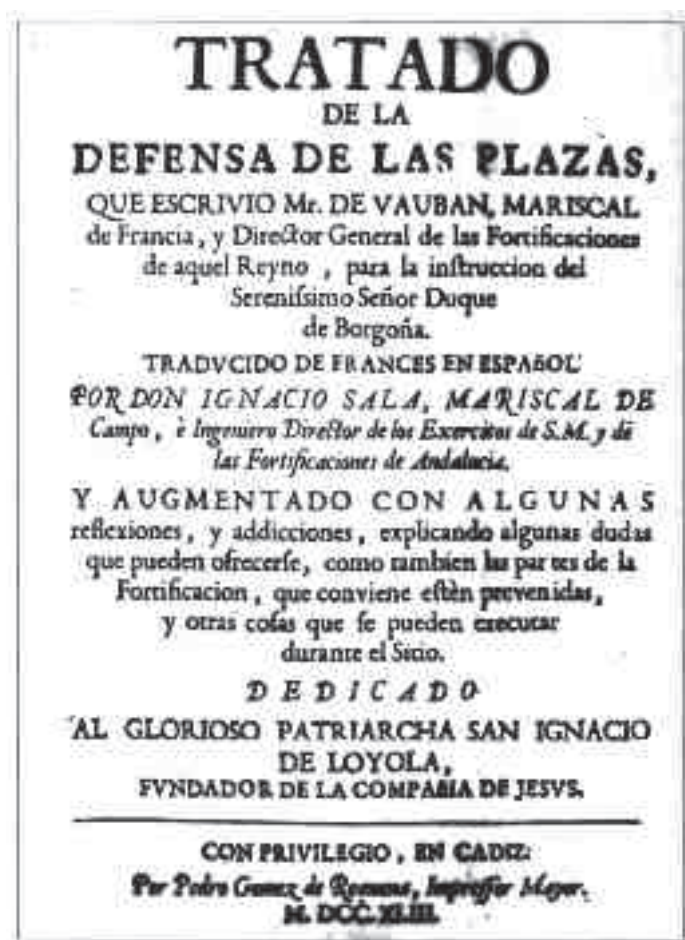
El más importante destino de Sala en esta primera fase de su trayectoria militar fue, sin duda, la ciudad de Cádiz. Transformando unas limitadas fortificaciones iniciadas en el siglo XVI, en un complejo defensivo espectacular, adaptado a los sistemas defensivos franceses de Vauban. También proyectó, en la misma localidad, edificios civiles tan interesantes como la Aduana de 1731, los edificios reales en el baluarte de San Antonio y los cuarteles de 1738. En arquitectura militar, el Ejército español inicia una nueva trayectoria de tipo logístico con la construcción de cuarteles, para liberar a las poblaciones de la onerosa obligación de albergar tropas en sus viviendas. Sala se encargó de proyectar cuarteles en otras localidades andaluzas entre 1731 y 1740.

Ignacio Sala destaca también por su faceta de hombre de letras. Traductor del tratado de fortificaciones del Mariscal Vauban, en 1743, se convierte en la primera referencia escrita en castellano del texto francés *Tratado de la Defensa de las Plazas*. Esta obra que en Francia era considerada poco menos que secreto de estado, se empezó a estudiar en la Escuela de Ingenieros de Barcelona que dirigía en aquellas fechas Mateo Calabro. El manuscrito de Vauban no se editó en Francia, sino que fue publicado en 1737 en La Haya. Sala no será un mero traductor, ya que hace sus propias consideraciones, que en numerosos casos son discrepantes con las del maestro francés de la ingeniería militar.

Las obras de fortificación de Cádiz, sirvieron de escuela de formación para numerosos ingenieros que estaban esperando destino en América. En 1748, una Real Cédula destinó a Sala a Cartagena de Indias, con nombramiento de Ingeniero Jefe y Gobernador de la Plaza. Esta decisión se fundamenta en la situación de indefensión en que quedó aquella ciudad americana después del ataque del pirata inglés Vernon en 1741. Su espectacular bahía, refugio tradicional de la Flota de la Plata, era uno de los lugares más protegidos con fortificaciones de América. Los seis años que pasó en la ciudad caribeña sirvieron para remodelar sus fuertes y muralla, no sin crearse tensiones y discrepancias técnicas con otros ingenieros, a los que se les impuso su autoridad. También se hizo cargo de las fortificaciones de Portobelo.

Cádiz y Sevilla pueden vanagloriarse de haber contado en el siglo XVIII, con la presencia y la obra de este insigne ingeniero militar barroco, ilustrado técnico y hombre de letras, entre cuyos manuscritos quedaron sin publicar escritos y tratados propios, al margen de las traducciones de otros textos extranjeros como el del francés Mairgret, o la citada publicación del Vauban.

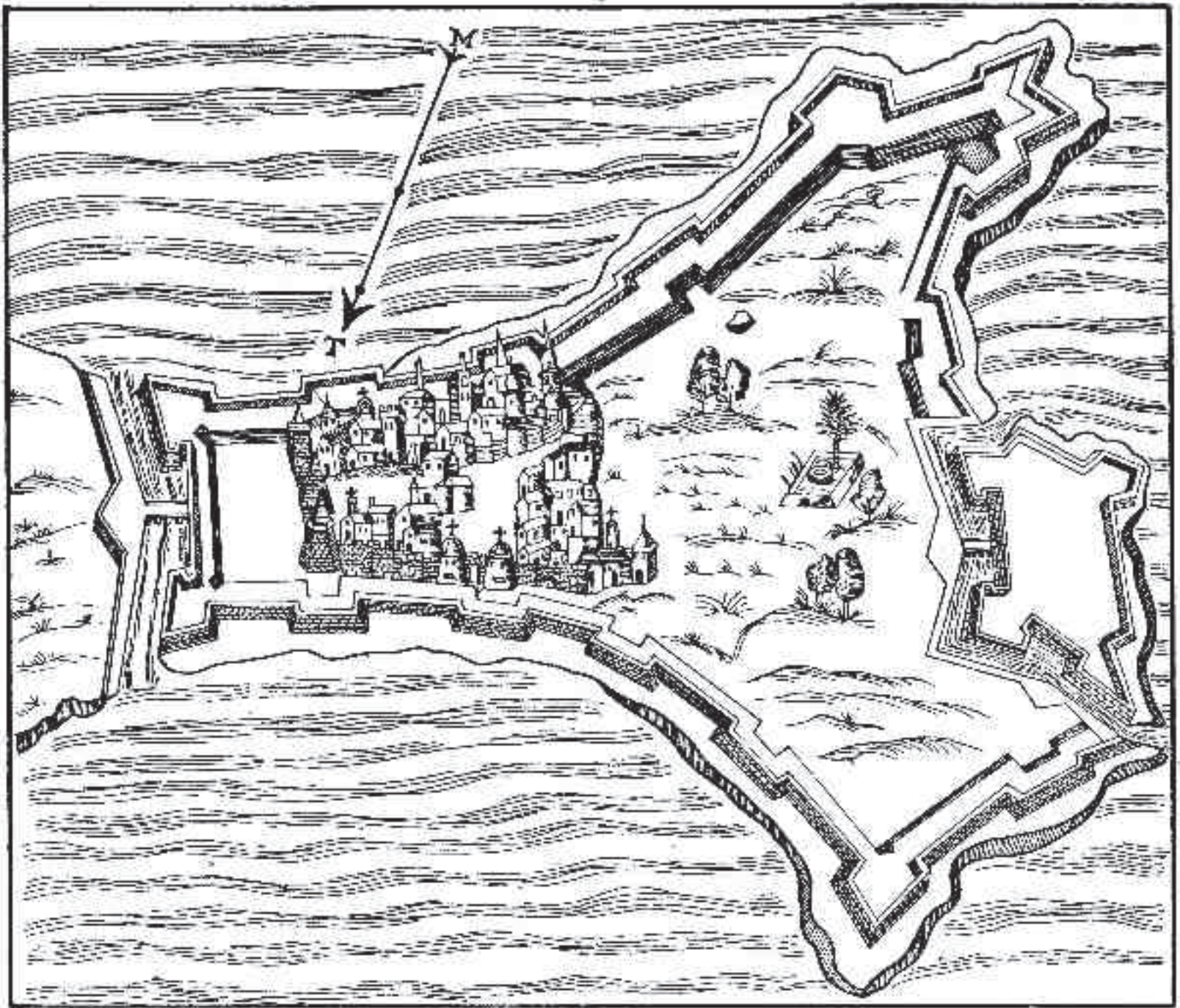
El plano general del Arsenal de La Carraca, en la bahía de Cádiz, fue realizado por Sala, poco después de ser destinado a Andalucía, pero el



Tratado de Arquitectura Militar de Ignacio Sala, interpretación del texto del Mariscal Vauban y primera versión castellana del manuscrito francés, publicado en Cádiz en 1743.

uso naval de aquel emplazamiento en el interior pantanoso y protegido de la rada se conoce desde 1655, cuando la Armada Española lo utilizaba, como la Ría de Ferrol, para resguardo de temporada. También como Ferrol, será el Ministro de Felipe V José Patiño quién proponga la construcción de un Arsenal, con la división del país en Departamentos Marítimos. La construcción y reparación de buques ya se hacía allí en 1724, aunque el recinto del Arsenal no se iniciaría hasta que el Marqués de la Ensenada decida su construcción en 1749, reinando Fernando VI. En la iniciativa del Arsenal encontramos a Jorge Juan, igual que ocurrió en Ferrol. Las obras, con los proyectos de Sala y demás reformas posteriores en su estructura y trazado duraron hasta 1788.

La Carraca está situada en una isla pantanosa de estructura rectangular, rodeada por canales. Sala hizo el primer plano general del recinto en 1720, en cuyas obras participaría también su ingeniero ayudante José Barnola, que levantó los almacenes, los obradores y las residencias, así como el portalón clasicista del muelle de San Fernando, que miraba al canal. Los tres diques de carenar fueron construidos por Julián Sánchez Bort y Tomás Muñoz. Como en Ferrol, La Carraca es un complejo barroco clasicista de obras funcionales y logísticas, orgullo de la ingeniería y arquitectura militar española, uno de los pocos conservados, al desaparecer las construcciones similares



Plano de Cádiz en 1598. Proyecto de las fortificaciones necesarias, trazado por Cristóbal de Rojas y publicado en su tratado de Arquitectura.

de los arsenales europeos durante las pasadas Guerras Mundiales. Estas construcciones que tendrán continuidad cronológica en los edificios civiles, oficiales y militares de San Fernando, enlazarán con el periodo neoclásico, a finales del siglo XVIII.

Ninguna industria de las que florecieron en Andalucía en el siglo XVIII, puede compararse con la sevillana del tabaco, un producto que en aquella época no solo se fumaba en cigarros, sino que se consumía mascando o aspirando, lo que requería elaborar un producto de forma industrial para una amplia difusión y consumo. Existía otra fábrica de tabacos en Sevilla anterior a la que diseñó Ignacio Sala, pero en nada



Antigua Fábrica de Tabacos, Sevilla.

se parecía a la construcción pionera en la arquitectura industrial que se levantó en el siglo XVIII. Sala elaboró un primer proyecto con el que se iniciaron los trabajos en 1728. El mismo Sala había elegido el sitio de la ubicación, que requería canalizar el arroyo Tagarete como paso previo. Las novedades tecnológicas en la elaboración tabacalera parece que condicionaron la revisión del proyecto de inicial, que sería reformado, cuando solamente se habían ejecutado los cimientos, con la incorporación a los trabajos del ingeniero Diego Bordick. La complejidad de espacios, dependencias y patios, dentro del recinto se puso en discusión, elaborándose una nueva distribución. Esta segunda fase se prolongó hasta 1738, en que se paralizaron las obras.

El reinicio de la construcción de la Fábrica de Tabacos de Sevilla se produjo en 1750, bajo la dirección de un nuevo ingeniero militar, poco conocido en España, Sebastián Van der Borch, que realizó un tercer proyecto, sobre la estructura incompleta de las campañas anteriores. Se le atribuyen a este nuevo director de las obras la imagen palaciega y barroca del conjunto, en la que intervendrían varios artistas sevillanos. La portada del edificio fue construida entre 1751 y 1754, siguiendo el diseño de Borch, con la colaboración del escultor portugués Cayetano de Costa. Las obras, que terminaron en 1771, consistieron en la definición de un monumental edificio en que deberían trabajar miles de obreros, con un destacado protagonismo en obras de arte románticas, literarias, musicales y pictóricas, como los lienzos realizados sobre la Fábrica de Tabacos, por el artista belga Constantín Meunier, que se conservan en su Casa Museo de Bruselas.

BIBLIOGRAFÍA

BONET CORREA, A, «La fábrica de Tabacos de Sevilla: primer edificio de la arquitectura industrial en España», *Sevilla y el tabaco*, cat. exp., Sevilla 1984.

CALDERÓN QUIJANO, J. A., *Las fortificaciones de Gibraltar en 1627*, Sevilla, 1968.

CÁMARA MUÑOZ, A., *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, 1998.

CAPEL SÁEZ, H., SÁNCHEZ, J. E. y MONCADA, J. O., *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los Ingenieros Militares en el siglo XVIII*, Barcelona, 1988.

DE ROJAS, C., *Tres Tratados sobre Fortificación y milicia*, Madrid, 1985.

FERNÁNDEZ CANO, V., *Las defensas de Cádiz en la Edad Moderna*, Sevilla, 1973.

GUTIÉRREZ, R. y ESTERAS, C., *Territorio y Fortificación*, Madrid, 1991.

ROJAS-MARCOS RODRÍGUEZ DE QUESADA, S., *San Fernando: Un proyecto de la Ilustración*, Sevilla, 2003.



REPERCUSIONES DEL ARTE ANDALUZ EN CENTRO EUROPA, ESPECIALMENTE EN BOHEMIA, EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. Las vías comerciales y diplomáticas

Pavel Štěpánek

Universidad Carolina de Praga, República Checa

CONTACTOS CHECO-ANDALUCES EN EL CAMPO DEL ARTE

Hablando de las repercusiones del arte andaluz en Europa Central, podríamos encaminarnos en diferentes direcciones, y estudiar, en primer lugar, los posibles contactos directos o indirectos que hubo con Andalucía, pensando especialmente en lo que fuera el Imperio austríaco, y dentro de él, el Reino de Bohemia. Tales contactos han tenido diferentes facetas y aspectos, ante todo a través de la misma dinastía reinante, los Austria, la religión común, la católica, y, por demandas del coleccionismo y el comercio. Luego, habría que ocuparse de los asuntos iconográficos comunes, la influencia de la iconografía, dado que se trataba de dos zonas geográficas alejadas, pero próximas mentalmente por pertenecer a la religión católica. Por eso, sin duda, ha habido flujo y reflujo de ideas, iconografías y obras de arte.

Pongamos, como ejemplo, la expansión de un tema iconográfico, del que se han conservado pocos ejemplos en España, pero muchísimos en Bohemia y Moravia: los llamados triunfos de la Inmaculada, columnas como aquella que estaba cerca de la puerta de Elvira en Granada, hoy en los Jardines del Triunfo, al lado del



José de Medina (atribución), *San Juan Nepomuceno*. Catedral, Jaén.

¹ ROYT, J., *Obraz a kult v čechách 17. a 18. století*, Praha, 1999, p. 218; analizo el tema con más detalles en mi ponencia en el simposio *Inmaculisme* en la Universidad de Caen, de enero del año 2008.

² ŠTĚPÁNEK, P., «San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano», *Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, III, nº 6, 1990, pp. 11-53.

³ He tocado el tema, sin profundizar, en ŠTĚPÁNEK P. y PASTOR, P., *Vidrio español del Museo de Artes Decorativas de Praga*, La Granja de San Ildefonso, 30 de mayo de 2002-12 de enero de 2003, cat. exp., especialmente pp. 17-26; las casas de vidrio de Bohemia tuvieron dos bases en Andalucía: en Cádiz y en Sevilla, y otras en Madrid, La Coruña y Alicante.

⁴ ŠTĚPÁNEK, P., «Simón de Castro-Šimon Boruhradský, un arquitecto checo del siglo XVII en México», *Cuadernos de arte colonial*, Madrid, nº 2, mayo 1987, pp. 19-36.

⁵ ALCALÁ, L. E., «De compras por Europa: Procuradores jesuitas y cultura mate-

Rectorado de la Universidad, antiguo Hospital General de la ciudad. Es bien sabido y admitido hoy que la devoción a la Inmaculada se mantuvo gracias a España, más que por deseo de Roma, que no declaró el dogma hasta el siglo XIX.¹ En sentido contrario, podemos seguir la pista del culto de un santo checo en Andalucía, San Juan Nepomuceno, a través de las frecuentes imágenes;² y dejamos aparte el del Niño Jesús de Praga, que, aunque arranca en el siglo XVII, se difunde sobre todo en el siglo XIX.

En el aspecto artístico-comercial, en primer lugar podríamos referirnos a la expansión del vidrio y cristal de Bohemia en Andalucía, asunto hasta ahora poco estudiado.³ O la actividad de los misioneros checos, que, antes de ir a América, tuvieron que pasar por Sevilla, donde aprendían la lengua y otras cosas que hicieron valer en sus nuevos respectivos lugares de actividad de ultramar. En arquitectura tenemos el caso de Simón de Castro, en checo Boruhradský, quien proyectó el nuevo palacio virreinal de México dentro del espíritu de la tradición española, quizás sevillana, inspirándose en los patios mediterráneos que en su país no pudo conocer.⁴

También sabemos del comercio con obras de arte, aunque en su mayoría de artes menores, que estaba al cargo de los procuradores jesuitas que con tal motivo viajaban a Europa. Recordemos el reciente artículo de Luisa Elena Alcalá; publica documentos de archivo que comprueban que los jesuitas compraban piedras de Bohemia (precisosas y semipreciosas, seguramente granates de Bohemia),⁵ o la actividad del jesuita Miguel Sabel, quien propone para el futuro comercio con el cristal de Bohemia a América, algunos ejemplos iconográficos andaluces.⁶ No menos sorprendente es el uso del cristal de Bohemia de color azul molido en pinturas virreinales suramericanas.⁷

Algunos grabados surgidos en la Corte imperial de Praga llegaron hasta las manos de Francisco Pacheco, quien utilizó uno, como mínimo, en su pintura *San Sebastián atendido por Santa Irene* (destruido en 1936) como trasfondo de la escena, donde reproduce, con las mínimas diferencias, el grabado del *Martirio de San Sebastián*, obra del grabador Jan Harnesz Muller (Jan Herman Miller), hecho según el cuadro del pintor de la Corte del Emperador Rodolfo II, Hans von Aachen.⁸ Últimamente, Benito Navarrete Prieto, dedicó todo un

rial en Nueva España», *Goya: Revista de arte*, nº 318, 2007, pp. 141-158; las piedras de Bohemia, están mencionadas en la p. 148, sin determinar si se trata de los granates, los más buscados.

⁶ ŠTĚPÁNEK, P., «El Misionero checo Miguel Sabel y el comercio del cristal de Bohemia en América: sus posibles consecuencias iconográficas», *Anales, Museo de América*, Madrid, 2000, nº 8, pp. 201-223, il.; ŠTĚPÁNEK, P., *Cruces de la cultura checa y la venezolana*, UP Olomouc, 2004, 522, p. 132 il., cap. 2.

⁷ Este vidrio tuvo que viajar a través de Sevilla o Cádiz; véase el trabajo analítico sobre la presencia del vidrio de Bohemia como pigmentos en la pintura de América del Sur, sobre todo en la zona andina: SELDES, A. M. *et alii.*, «Blue Pigments in South American Painting (1610-1780)», *Journal of the American Institute for Conservation*, v. 38, nº 2, 1999, Article 1 (pp. 100-123); agradezco a Jeannete Rodríguez de Caracas la observación.

⁸ KONEČNÝ, L., «Una ojeada en la «Cárcel dorada» del Maestro Pacheco», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVII, 1987, pp. 17-25.

capítulo al tema, señalando que fueron utilizados así los grabadores Goltzius, Johannes I Sadeler, Rafael Sadeler I a II, y Bartholomeus Spranger.⁹

Aunque aquí regresamos en tiempo y no observamos cronología, podemos recordar que Rodolfo II, junto con su hermano Ernesto, como archiduques, durante su estancia en España con fines educativos, acompañaron como «príncipes de Bohemia» a su tío Felipe II en su viaje por Andalucía en 1570. Pasaron por Córdoba y Sevilla, donde permanecieron un mes entero, acompañados, entre otros, por Juan de Herrera. De regreso pasaron por Jaén, Úbeda y Toledo. Un poco más tarde, el embajador de Austria Khevenhueller, envía a sus soberanos en Viena una relación de retratos de los reyes de España, que había observado en diversas ciudades del reino, entre ellas Granada y Sevilla, y en 1581 envía al archiduque Carlos varios retratos y caballos; caballos andaluces, naturalmente, que hasta hoy se crían en Chequia, en la ciudad de Kladruba. Dado que eran los más solicitados, se utilizaban para servicios reales. En el Castillo de Praga se guardaban en las caballerizas; cuando por encima de este espacio surge una sala de reuniones, se llama «Sala española», quizás por los mismos caballos españoles, nombre que se utiliza hasta hoy.

En Sevilla, a donde viaja en varias ocasiones, el embajador Khevenhuller compra y hace trabajar divesas esmeraldas. «El emperador insiste en adquirir objetos preciosos y exóticos de América, desde oro, plata y todo tipo de piedras preciosas, pasando por manufacturas y arte de los indios, hasta animales, plantas, simientes, conchas marinas, piedras decorativas y objetos por el estilo», y todo eso

⁹ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, pp. 145-152 o el capítulo VII dedicado a Goltzius y Spranger. No siempre se trata de aprovechar la iconografía, sino a veces sólo elementos de la composición e iluminación.

¹⁰ JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, 2001, pp. 43-44, 51, 147 y 210.

¹¹ ÁLVAREZ DE COLMENAR, J., *Les Delices de l'Espagne et du Portugal : où l'on voit une Description exacte des Antiquitez, des Provinces, des Montagnes, des Villes, des Rivieres, des Ports de Mer, des Forteresses, Eglises, Academies, Palais, Bains, etc. de la Religion, des Mœurs des habitans, de leurs Fêtes, et généralement de tout ce qu'il y a de plus considerable à remarquer ; le tout enrichi de Figures en taille douce, dessinées sur les lieux mêmes par Don Juan Alvarez de Colmenar*. A Leide : chez Pierre Vander Aa, 1707. Sign.: 19.748/ 1. Andalucía está en el III tomo, Sign.: 19.748/ 3. (se precisa: Que comprend les Provinces d'Andalousie, de Grenade, de Murcie de Valence, de Catalogne, d'Arragon, et de Naverre et les Illes de Cadix, de Majorque, et de Minorque, etc. 1707).

¹² PUMPRLA, V., *Soupis starých tisků ve fondech Státní vědecké knihovny v Olomouci. Registro de impresos antiguos en los fondos de la Biblioteca Científica de Estado en Olomouc, IV. Hispanika a iberoamerikána (1501-1800). Materiales hispánicos e hispanoamericanos (1501-1800)*, Olomouc 1981; hoy, estos datos bibliográficos, más breves, pueden encontrarse en las páginas del catálogo de la biblioteca: <http://www.vkol.cz/katalog.htm#gek2>.

¹³ AMADÍS DE GAULA, *Los quatro libros de Amadis de Gaula, nuevamente corregidos e impresos*, Sevilla: por Fernando Diaz, 1586, sign.: II 31.231.

¹⁴ VEGA, P. de la, *Flos Sanctorum*, Sevilla: en Casa de Juan Gutierrez, Impresor de libros, 1569, sign.: III 30.567.

¹⁵ CARATE, H. de, *Primera y 2da Parte de los discursos de la Paciencia christiana etc.* Por el Maestro Fray Hernando de Carate, de la orden de san

se adquiere en el punto de comercio y control, en Sevilla. Y así podríamos continuar con más detalles, pero, como creo, los mencionados son bastante elocuentes de que desde el siglo XVI, Sevilla ante todo, está en la mira del Imperio. Y como Praga es, durante decenios, hasta 1612, capital, todo pasa por ella.¹⁰ Que hubo viajes a Andalucía aún en el siglo XVIII, lo demuestra la presencia en bibliotecas checas del libro de Juan Alvarez de Colmenar, una guía, en cuyo tercer tomo se encuentra la descripción detallada de toda Andalucía.¹¹

Y precisamente aquí comienza otro capítulo, el de los libros: en las bibliotecas históricas checas, sobre todo de los monasterios, que luego sufrieron tanta destrucción, todavía encontramos libros impresos en Andalucía. A veces, son portadores no sólo de mensajes e ideas escritas, sino también contienen ilustraciones grabadas. Aún sin ellas, son muestras de la tipografía; o sea, Andalucía, se podía conocer a través de sus casas impresoras, o de autores, o temas, y la noción de esta parte del mundo debía ser bastante clara para cualquier lector centro-europeo ávido de conocimientos literarios, histórico-geográficos, o simplemente devocionales.¹²

Así, sólo de pasada, y dejando aparte los libros del siglo XVI (sin hablar de las innumerables ediciones de San Isidro obispo de Sevilla, que en la época barroca proliferaron y están en las bibliotecas checas; en Olomouc hay, entre 1489 y 1745, como mínimo 25 ejemplares), entre ellos el famoso *Amadís de Gaula* (1586),¹³ o el libro de devoción de Pedro de la Vega *Flos Sanctorum*, de 1569,¹⁴ o de piedad cristiana de Hernando de Carate¹⁵ (aunque en caso de los libros del siglo XVI puede suponerse que se seguían leyendo en los siglos siguientes) podemos

Agustin de la provincia de Andaluzia. Dirigidos a don Pedro Fernández de Cordova, Marqués de Priego, y señor de Montilla, etc..., Madrid: en casa del Licenciado Varez de Castro, 1597, 4º, sign.: 38.851. Don Pedro Fernández de Córdoba fue hijo del duque de Feria y discípulo en Écija de San Juan de Ávila, uno de los máximos maestros de la espiritualidad en el siglo XVI, cuya obra, sobre todo la epistolar, es muy difundida y aceptada también en el Reino de Bohemia. Influyeron de manera notable en los espíritus de personajes tan relevantes como Juan de Dios, Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Diego Salmerón y Francisco de Borja, entre otros. Ordenado sacerdote en 1526, Juan de Ávila llegó a Sevilla con propósito de pasar a las Indias. En Sevilla se compenetró con el espíritu del P. Francisco Contreras quien obtuvo del arzobispo Manrique que Juan de Ávila quedara al servicio de la diócesis hispalense, donde emprendió un largo apostolado de predicación. Después pasa a Córdoba y se incardina como sacerdote en esta diócesis. Estando en Córdoba traduce y publica el librito «*Comptentus mundi nuevamente romanizado*». Pasa luego a Granada invitado por el arzobispo D. Gaspar de Ávalos. Allí continúa sus tareas de predicador y fue en un sermón que predicaba el 20 de enero de 1537, en la ermita de los Mártires, cerca de la Alhambra, cuando se convirtió el portugués Juan Cidade, luego San Juan de Dios. En Granada en 1538, recibe los grados mayores en Teología y desde entonces ostenta y se le denomina «Maestro». Aquí se le unen varios discípulos como Bernardino de Carleval, Gaspar López, los hermanos Loarte y el baezano Diego Pérez de Valdivia, que serán los primeros catedráticos de la universidad, de Baeza. Juan de Ávila influyó poderosamente si no en su erección, sí en la organización de la universidad granadina, por encargo de Ávalos. En 1538 el Maestro Ávila está en Baeza donde ha ido a fundar unos Estudios que después se convertirán por bula de Paulo III en universidad, a la que le da, parece ser, sus primeros estatutos que no se conservan. Véase AVILA, J. de, *Primera (y Secunda) parte del Epistolario espiritual para todos estados: Compuesto por el Reverendo Padre Maestro Juan de Avila Predicador en la Andaluzia*. Dirigido al Serenissimo Principe, y Reverendiss. cardenal Alberto, Archiduque de Austria, Madrid: en Casa de Pierres Cosin., 1578. sign.: 37.333.

mencionar los siguientes títulos, hoy en la biblioteca científica de Olomouc: de Sevilla, por ejemplo, hay varias ediciones de devoción, como de Alonso Hidalgo, *Alabado sea el sanctissimo Sacramento...* y *Consideraciones devotas*, ambos del año de 1618;¹⁶ de teología hay *Crisis Theologica...* de Juan de Cardenas, «hispalense», de 1687, reimpressa en Olomouc.¹⁷ Por toda Andalucía eran conocidos los sermones de Luis de Cordova Ronquillo, y como se comprueba, llegaron hasta Centroeuropa.¹⁸ A su vez, aunque publicado en Barcelona, en 1602, el *Libro de consideraciones sobre los Evangelios* fue obra teológica de un monje dominico de la provincia de Andalucía, Alonso Cabrera, predicador de la Orden de Santo Domingo de la Provincia de Andalucía.¹⁹

Quizás el libro más conocido, impreso en Sevilla, sea el de Fernando de la Torre Farfán, que está en la biblioteca de la Real Canongía de los Premonstratenses en Praga.²⁰ Sin embargo, Sevilla aparece en los títulos de los libros también debido a sus personajes ilustres de todo tipo, desde los médicos como Monardes,²¹ hasta predicadores. Málaga está

representada por un producto de la piedad de la orden de San Agustín, obra de Hernando Peralta Montañés, *De las consideraciones sobre los Evangelios ... de la Quaresma*.²²

No puede faltar el famoso escritor, vecino de Sevilla, Mateo Alemán, con su *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, aunque sean ediciones italianas o de Amberes, en español.²³ Naturalmente, está presente asimismo la obra del gran hombre nacido en Sevilla, Bartolomé de las Casas, con varias ediciones, latinas, francesas etc. de su defensa del indio americano.²⁴ Su homónimo Cristóbal, autor de diccionarios, también aparece.²⁵

Córdoba fue recordada de otra forma: en una edición de Séneca en Olomouc, de 1720, se presenta al filósofo como «Seneca Cordubensis Philosophus».²⁶ Son cordobeses los autores como el presbítero Juan Páez de la Valençuela y Castillejo, con su libro muy útil para dominar la correspondencia en castellano – *Nuevo Estilo, y Formulario de*

¹⁶ HIDALGO, A., *Consideraciones devotas, y amorosas de la Laga de el costado de Christo nuestro sennor, para que el Alma venga a unirse con su Dios por Amor* / Compuesto por el P. Presentado Fr. Alonso Hidalgo, Lector de Theologia de el convento Mayor de la ciudad de Sevilla, de la orden de nuestra Señora de la Merced, redemcion de cautivos, Sevilla: Por Vicente Alvarez, 1618. sign.: 37.408-37.409; HIDALGO, A., *Alabado sea el Sanctissimo Sacramento, y la immaculata concepcion de la virgen nuestra Señora. Consideraciones de el Sanctissimo Sacramento* /..., Sevilla: por Vicente Alvarez, 1618, sign.: 37.409.

¹⁷ CARDENAS, J. de, *Crisis theologica, in qua plures selectae difficultates ex morali theologia ad Lydium veritatis lapidem revocantur ex regula morum posita a SS.D.N. Innocentio XI. P.M. in diplomate damnate sexaginta quinque propositiones* / Exposita a R.P. Joan. de Cardenas, hispalensi e Soc. Jesu et in provincia baetica exprovinciali. Opus posthumum, omnibus theologis ac luris peritis valde, sed animarum curam habentibus apprime necessarium Hispali: Typis Thomae Lopez de Haro, 1687, sign.: II 36.711; CARDENAS, J. de, *CRISIS THEOLOGICA : quam Super Propositiones LXV. ab Innocentio XI damnatas fuse...* / conscripsit R. P. JOANNES de CARDENAS S. J. im Compendium redacta. [Olomouc] : Impensis, Georgii Lehnammii, Bibliop. Norimb. reimpressa, 1705, [20], 256, [18] s.; Dicitum Hispali, sign.: 995.090; CARDENAS, J. de, *Crisis...*1704, sign.: 600.289, – CARDENAS, J. de, *Crisis...* Olomucii: Kilian, 1688, sign.: 3.561-3.563.

¹⁸ CORDOVA RONQUILLO, L. de, *Sermones funebres predicados Dominica infra octava de todos sanctos de 1624 annos, en la provincia del Andalucia del orden de la SS(ma) trinidad de Redemptores on las Honras de los ex (mos) SS(res) D. Enrique de Gusman Conde de Olivares &c.* / Recopilados por el R(do) Pe Louis de Cordova Ronquillo, provincial. [Sevilla, 1624]: Ex officina Francisci de Lira, sign.: 38.860.

¹⁹ CABRERA, A., *Libro de consideraciones sobre los Evangelios, desde et Domingo de Septuagesima, y todos los Domingos y Ferias de quaresma, hasta et Domingo de la Octava de Resurreccion*: Tomo primero de quaresma / Compuesto por et Maestro Fray Alonso Cabrera de la orden de S. Domingo de la Provincia de la Andaluzia, predicador, etc..., Barcelona: en casa Sebastian de Cormellas, 1602. 4º, sign.: 38.823.

²⁰ ŠTĚPÁNEK, P., *Španělská grafika a ilustrovaná kniha 16-19. stol. z českých sbírek. Obras gráficas y libros ilustrados de los siglos XVI-XIX en colecciones checas*. Velvyslanectví Španělska, Památník národního písemnictví, Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově, Praha, 26. ledna-15. března 1998; 32 p. il. nr. cat. 29: TORRE FARFÁN, F. de la, *FIESTAS DE LA S. IGLESIA METROPOLITANA, Y PATRIARCAL DE SEVILLA, AL NUEVO CVLTO DEL SEÑOR REY S. FERNANDO EL TERCERO DE CASTILLA Y DE LEON*. CONCE-DIDO a TODAS LAS Iglesias de España, pro la Santidad de Nuestro Beatissimo

Padre Clemente X. OFRECELO A LA AVGVSTISSIMA MAGESTAD DE DON CARLOS J.N.S. REY DE LAS ESPAÑAS, LA MISMA SANTA IGLESIA. Y ESCRIVIOLO DE ORDEN TAN SVPERIOR, DON FFERNANDO DE LA TORRE FARFAN, Presbystero, Natural de Sevilla. CON LICENCIA. EN SEVILLA, en casa de la Viuda Nicolás Rodríguez, este Año de 1671, sign. AS XI 37, grabado de Matías de Arteaga.

²¹ ORTA, G. de, *Dell' Historia de i Semplici Aromati, et altre cose; che vengono portate dall'Indie Orientali pertinenti all'vso della Medicina*. Parte prima divisa in libri IIII. di don Garzia dall' Horto Medico Portughese; con alcune brevi Annotationi di Carlo Clusio. Et due altri libri parimente di quelle cose che si portano dall'Indie Occidentali; di Nicolò Monardes medico di Siviglia; Hora tutti tradotti dalle loro lingue nella nostra Italiana da M. Annibale Briganti, Marrucino da Ciuità di Chieti, dottore et medico etc..., Venetia: Appresso Giovanne et Andrea Zenari Frattelli, 1589, sign.: 30.334.

²² PERALTA MONTAÑÉS I., H. de, *Parte de las consideraciones sobre los Evangelios de los domingos, Miercoles, y viernes de la quaresma etc.* / Por Padre Hernando de Peralta Montañés de la orden de nuestro Padre San Augustin, en la Provincia de la Andaluzia, Malaga: en el convento de san Augustin por Juan Rene, 1612, sign.: 38.850.

²³ ALEMÁN, M., *De la Vida del pícaro Guzman de Alfarache*: Due Parti / Compuesta por Matheo Aleman criado del Rey Don Felipe III. nuestro Senor, y natural vezino de Sevilla. Milan : por Jeronimo Bordon, y Pedromartir Locarno, 1603, sign.: 32.002; ALEMÁN, M., *Vida y hechos del Pícaro Guzman de Alfarache : Atalaya de la vida humana / por ...* Nueva impression, corregida de muchas erratas, y enriquescida con muy lindas estampas Amberes: por Geronymo Verdussen, 1681, sign.: 31.730.

²⁴ CASAS, B. de las, *Histoire admirable des horribles insolences, cruautez, et tyrannies exercées par les Espagnols és Indes Oecidentales. Briefvement descrite en langue Castilane par Don F. Barthelemy de las Casas, Moine et Evesque Espagnol. Et nouvellement traduite et mise en langue Françoise, pour l'utilité des bons Francois et instruction des mauvais*, À Lyon : [S.n.], 1594. 8, sign.: 18.292.

²⁵ CASAS, Ch. de las, *Vocabulario de las dos lenguas toseana y castellana de Christoval de las Casas. En que se contiene la declaration de Toscano en Castellano, y de Castellano en Toscano. En dos partes con una introduction paraleer, y pronunciar bien entrambas lenguas*, en Sevilla: [S.n.], 1570, sign.: 21.511.

²⁶ Biblioteca de la Real Canonjía de los Premonstratenses (Biblioteca Strahoviensis), Praga, sign. DN VI 19-C.

escribir *Cartas Missivas, y Responder a Ellas...*²⁷, y el canónigo Alderete, cuyas antigüedades de España se estudiaron en Bohemia, lo cual resulta importante saber desde el punto de vista histórico.²⁸

Sigue Granada con una obra de devoción de Feliciano Maraño de Mendoza, cura de Colomera, *El Maiorazgo Real de nuestro Señor Padre Ihesus*, publicado en 1622, cuya portada está decorada con un grabado en madera.²⁹ Y cómo no, también hay libros sobre las luchas con los moros, el primero de Luis del Mármol y Carvajal, y el segundo de Fernando del Pulgar, ambos del siglo XVI.³⁰ Con este tema está ligado un libro publicado en Sevilla, el de Diego de Torres, relativo a los Reinos de Marruecos, Fez y Tarudate.³¹

Tampoco falta la producción de Cádiz: hay una curiosa edición en francés, de Norbert de Bar-Le-Duc, titulada *Oraison Funebre de*

²⁷ PAEZ DE LA VALENQUELA Y CASTILLEJO, J., *Nuevo Estilo, y Formulario de escribir Cartas Missivas, y Responder a Ellas en todos generos y especies de correspondencias a lo moderno, conforme à el uso, que oy se practica. Las cortesias que se han de guardar, y con que personas, en el principio, media, y fin de las Cartas, y antes de la firma. Los sobreescritos que se han de poner, conforme à los Estados, Calidades, y oficios / Por et Doctor Don Juan Paez de Valencuela y Castillejo, Presbytero de la Ciudad de Cordova. Nueva Edition, corregida, Madrid: en la imprenta Real, en Brusselas, por Juan Leonardo, Mercader de Libros, 1693, sign.: 23.067.*

²⁸ ALDERETE, B., *Varias Antigüedades de España, Africa y otras provincias / por el doctor Bernardo Aldrete Canonigo en la Sancta Iglesia de Cordova, en Amberes: a costa de Juan Hasrey, Amberes 1614, sign.: II 18.066, 640 pp., 36 h. Ilustr. con 1 grabado (en la p. 179) y 2 mapas (pp. 44 y 528), en el texto; obra de gran interés porque trata extensamente de las lenguas castellana, que se originó con la conquista de la Península por parte de los romanos, y de África (hebrea, aramea, siria, caldea), además de aportar detalles históricos y etnográficos de España y África; de los pueblos celtíberos, fenicios, cartagineses, de las islas de las Hespérides, etc.*

²⁹ MARAÑO DE MENDOÇA, F., *Primera parte del Maiorazgo Real / De nuestro Señor Padre Ihesus*. Don Felic. Maraño de Mendoza Doct. en S. Theologia, Cura y Beneficiado de la Iglesia parrochial de la villa de Colomera. [S.l. : s.n.], (en Granada) 1622.

³⁰ MÁRMOL Y CARVAJAL, L. del, *Primera Parte de la Descrípcion general de Affrica, con todos los successos de guerras que a avido entre los infieles, y el pueblo Christiano, y entre ellos mesmos desde que Mahoma invento su secta, hasta el año del Señor mil y quinientos y setenta y uno. Dirigida a la C.R.M. del Rey Don Philippe segundo deste nombre / Por el Veedor Luys del Marmol Caravaial andante en corte de su Majestad, en Granada: en casa de Rene Rabut, 1573, sign.: II 31.702; PULGAR, F. del, *Aelii Antonii Nebrissensis rerum a Fernando & Elisabe Hispaniarum foelicissimis regibus gestarum decades duas, necnon belli Navariensis libros duo; Annexa insuper Archiepiscoico Roderici Chronica, aliisque historiis antehac non excussis*. [Granada : apud incliytam Granatam], 1545, sign.: III 18.037-III 18.038.*

³¹ TORRES, D. de, *Relacion del Origen y svcesso de los Xarifes, y del estado de los Reinos de Marruecos, Fez, Tarudate, y los de mas, q~[ue] tienen usurpados / compuesto por Diego de Torres, Castelano Natural de la ville de Amuseo, en Campos...*, Sevilla: Impresso en casa de Francisco Perez, a costa de Iacome Lopez mercader de libros, 1586, sign.: 18.425.

³² BAR LE DUC, N. de, *Oraison funebre de Monseigneur de Visdelou Jesuite évêque de Claudiopolis, Vicaire Apostolique en Chine, etc. Décédé à Pondicheri, le 11. Nov. 1737. et inhumé dans l'Eglise des R. R. P. P. Capucins, Missionnaires Apostoliques et Cures Proncée le onze Décembre Suivant: Avec des Notes, Instructions et Relations curieuses, par le R. P. Norbert de Bar-le-Duc, Capucin, Missionnaire Apostolique. A Cadix : Chez Antoine Pereira, Sur le Port., 1742, sign.: 23.556.*

³³ THAMARA, F., *Suma y Compendio de todas las Chronicas del mundo, desde*

Monseigneur de Visdelou jesuite eveque de Claudiopolis, vicaire Apostolique en Chine, etc. publicado en 1742.³² Parece que continúa en la tradición intelectual del puerto, patente desde el siglo XVI, por ejemplo, cuando Francisco Thamara, catedrático en Cádiz, publica en Amberes la *Crónica de Juan Carion*.³³

En Cádiz vivió un tiempo y murió en 1753 el jesuita Pedro Murillo Velarde, nacido en 1696 en Laujar de Andarax (provincia de Almería). Dibujó de un mapa de las Islas Filipinas que se guarda también en la Biblioteca de Olomouc. Es un testimonio de que entre los productos intelectuales hay no sólo libros, sino también mapas.³⁴ De Cádiz provienen también unas *Theses Mathematicas* defendidas por un noble: el Exm^o. Señor Don Íñigo de la Cruz Manrique de Lara Remirez de Arellano Mendoza y Alvarado, Conde de Aguilar, en el Colegio de la Compañía de Jesús de la Ciudad, en 1688.³⁵

su principio hasta el año presente, traducida por el Bachiler Francisco Thamara Cathedratico en Cadiz: Es la Chronica de Juan Carion, quitado todo lo superfluo, y anadidas muchas cosas notables de España, Anvers: en casa de Martin Nucio a la enseña de las dos Cigüeñas, 1555, sign.: 18.993.

³⁴ En Manila: en la imprenta de la Compañía de Jesús, por D. Nicolas de la Cruz Bagay, 1749. SVKOL, sign. M. V. 51.797. En su libro, MURILLO VELARDE, P., *Historia de la Provincia de Philipinas de la Compañía de Jesús*, Manila, 1749, Lib. IV. cap. 27, nr. 8924 también publica el necrólogo del jesuita bohemio Georg Josef Kamel, según el cual se llama la archiconocida flor *camelia*. Kamel zarpó de Sevilla a México, y luego a las Filipinas. Kamel mandaba productos de su trabajo – dibujos de flores y las flores mismas (1695-1705) a Londres, donde también se publicaron. Los dibujos ahora están guardados en Lovaina.

³⁵ Como obra de Cruz Manrique de Lara, figura en la biblioteca de Olomouc; según advierte MAČÁK, 2002, p. 37, «en contradicción con las costumbres de la época no está mencionado en la disertación el praeses, que dirigió la defensa y que fue el auténtico autor de la disertación, así que no hay que dudar sobre la autoría de Kresa.»; CRUZ MANRIQUE DE LARA, I. de la, *Theses mathematicas, defendidas por el Exmo. Señor Don Inigo de la Cruz Manrique de Lara Remirez de Arellano Mendoza y Alvarado, Señor de los Cameros, etc.... etc. En el colegio de la Compañía de Jesús de la Ciudad de Cadiz... Año MDCLXXXVIIII, día xxij. de junio*. Cadiz: (Cádiz): en la Imprenta del Colegio por Christoval de Requena, 1688, 4 (4), 214 (1), s. 4 supl. 3 dibujos 1 blason. SVKOL, sign.: 39.686. Es importante también por sus ilustraciones de geometría al final del texto. Esta edición está en la Biblioteca Nacional de Praga, sign. 49 B 11. Fue el mismo Kresa que lo había mandado desde Cádiz como indica la nota de proveniencia en el mismo libro: «Bibliothecae Majoris Collegij Societatis JESU Praegae ad S. Clement. Anno 1689. Misit dono Author ipse Gadibus R. P. Jacobj Cresa ex Provincia nostra ibidem Mathematicum Professor. Durante la estancia del Padre Kresa en Cádiz (1888-1700) dirigió varias tesis o certámenes matemáticos. La segunda obra es: *Theses mathematicas defensa in Collegio SJ Gadibus dicalas Serenissimo Regi Hispaniae, idioma Hispanico Typis Collegij per Christophorum de Requena, Cádiz 1688, 4^o*. En Praga, Kresa publicó varias obras de matemáticas, ya póstumas (*Arithmetica Tyro-Brunensis*. Curiosa varietate observatione conscripta ab uno e Societate Jesu. Praegae, Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae, in Collegio Societatis Jesu ad S. Clementem, anno 1715. Está en la Biblioteca Nacional de Praga, 49 F 47; *Analysis speciosa Trigonometriae Sphaericae: primo mobili: triangulis rectilineis: progressionis arithmeticae et geometricae: aliisque variis problematis applicata a R. Patre Jacobo Kresa... opus posthumum in lucem datum*. Praegae: Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae, in Coll. Societ. Jesu ad S. Clementem, anno 1720, 356, pp. Biblioteca Nacional de Praga, 49 B 38. La primera es un manual elemental, sin autor, pero que Kresa elaboró el último año de su vida. No está claro quien había preparado los manuscritos de Kresa para la imprenta; el análisis moderno ha comprobado que Kresa utilizó trabajos de los ingleses, en primer lugar HARRIS, J., *Lexicon tehnicum...* publicado en Londres en 1704. La importancia consiste en que Kresa aplica un método algebraico consecuente al solucionar los problemas trigonométricos, señalados en numerosos ejemplos.

En realidad, el autor de ese libro, como era costumbre en aquella época, era el director de la tesis. Y éste era un jesuita checo, el Padre (Manuel) Jacobo Kresa (nacido en 1648, Smržice, Moravia – 1715, Brno),³⁶ matemático y políglota (hablaba –aparte del checo– diez lenguas, perfecta o suficientemente: latín, alemán, italiano, español, portugués, catalán, francés, inglés, griego y hebreo), activo en Cádiz.

Primero ocupó la cátedra de Matemáticas del Colegio Imperial en Madrid (fue enviado a España en 1686),³⁷ pero debió de estar poco tiempo en el Colegio, pues en 1689, al publicar en Bruselas asimismo en castellano, *Elementos geométricos de Euclides, seis primeros libros de los planos*,³⁸ estaba ya «en interim en la Armada Real en Cádiz», como dice la portada. Por su conocimiento e interpretación del matemático griego se le llamaba a Kresa *Euclides del Oeste*.³⁹ Por varios detalles tomados de la portada del mismo libro sabemos que enseñó gramática, hebreo y matemáticas en Praga y Olomouc (Olmütz). Llamado a Madrid y a Cádiz, enseñó durante 15 años matemáticas. También ostentó el cargo de cosmógrafo mayor y acabó

siendo destinado a la armada real de Cádiz.⁴⁰ A la muerte de Carlos II regresó a Bohemia y ocupó la cátedra de Controversia en Praga, publicando allí varias obras de matemáticas.

En España publicó un escrito, titulado *Theses mathematicas defendidas por el ... don Iñigo de la Cruz... caballero quinceañero*, en el Colegio de la Compañía de Cádiz (Madrid 1688).⁴¹ Su familia, concretamente el conde de Frigiliana don Rodrigo Manuel Manrique de Lara, reinando Felipe IV, había promovido en 1629 la fundación de aquella cátedra gaditana, según dice el mismo P. Kresa en su dedicatoria de su Euclides.

Kresa daba lecciones de matemáticas no sólo a los pilotos de navíos en la escuela de Cádiz o clases, incluso particulares, en Madrid, sino que fue solicitado en intervenciones en las que hubo necesidad de controlar matemáticamente las estructuras arquitectónicas, como en el caso de los problemas de construcción surgidos en la basílica del Pilar en Zaragoza.⁴²

³⁶ También se da forma incorrecta Krebsa. CAPEL, H., «La geografía como ciencia matemática mixta. La aportación del círculo jesuítico madrileño en el siglo XVII», *Cuadernos críticos de geografía humana*, Universidad de Barcelona, Año V, n° 30, nov. 1980 (tomado de <http://www.ub.es/geocrit/geo30.htm>) lo tiene por austríaco. Acerca de sus principales datos véase ČORNEJOVÁ, J. y FECHTNEROVÁ, A., *Životopisný slovník pražské universitní filosofické teologické fakulty. R. 1654-1773*, UK Praha, 1986, ad vocem.

³⁷ DOU, A., «Las matemáticas en la España de los Austrias», *Estudios sobre Julio Rey Pastor (1888-1962)*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1990, pp. 151-172 (Luis Español Gonzalez, editor), versión electrónica <http://elgranerocomun.net/article81.html> afirma que los Reales Estudios del Colegio Imperial, tanto por estar abiertos y atentos a los progresos de la revolución científica más allá de las fronteras, como por ser foco de cultivo de estudios e investigaciones matemáticas, como por la continuidad en la enseñanza de las matemáticas, fueron la institución más importante para el desarrollo de las matemáticas en España durante el siglo XVII. Entre los 24 matemáticos más importantes en España seleccionados por el autor, se encuentra también Kresa. A partir de 1698, año en el que el rey Carlos II funda a perpetuidad una cátedra de matemáticas para la formación de marinos, parece que esta cátedra fue inaugurada por Jacobo Kresa, que vino expresamente del Colegio Imperial.

³⁸ *Elementos geométricos de Euclides, los seis primeros libros de los planos; y los onzeno y dozeno de los sólidos: con algunos selectos Theoremas de Archimedes*. Traducidos, y explicados por el P. Jacobo Kresa de la Compañía de Jesus, Cathedrático de Mathematicas en los Estudios Reales del Colegio Imperial de Madrid; y en interim en la Armada Real en Cadiz. En Brusselas, por Francisco Foppens, año de 1689, 459 pp. El ejemplar de este libro en la Biblioteca Nacional de Praga, sign. 49B 12, fue donado también por el propio P. Kresa según una nota en el libro: «Cubiculí Mathematici Praga ad S. Clementem anno 1705 Dono P. Jacobi Kresa». Según MAČÁK, 2002, p. 38, la traducción de Euclides está dedicada al joven caballero Don Iñigo de la Cruz Manrique de Lara Remirez de Arrellano Mendoza y Alvarado, a quien dirigió, como ya observamos, en su tesis. Lo sabemos por el propio Kresa que tras una introducción muy cortésmente formulada, menciona el hecho de que fuera pareses en la defensa del trabajo de este noble. Recientemente, se ocupó de este tema BEČVÁŘOVÁ, M., «Euclid's Elements in the Czech Lands», *NTM International Journal of History & Ethics of Natural Sciences, Technology & Medicine*, v. 13, n° 3 / July, 2005, <http://www.springerlink.com/content/7217134163t71067/>. Además, un año antes, Kresa publicó en latín *De arithmetica speculativa...Bruxelii*, 1688. En esta edición, Kresa incluyó dos problemas sobre rectas recíprocas resueltos por Omerique (a quien prestamos atención más adelante).

³⁹ MIKULČÁK, M., «Moravan Jakub Kresa – Eukleides Západu», *Matematika a fyzika ve škole*. n° 3, 16 (1985), pp. 166-171; JEMELKA, A., «Oivotě a činnosti matematika P. Jak. Kresy S. J.», *Časopis pro pěstování matematiky a fyziky*, n° 42 (1913), pp. 501-509; 3. JÁCHYM, F.: «Jakub Kresa (1648-1715)», *Matematika, fyzika, informatika*. n° 7 (1997-98), pp. 633-635.

⁴⁰ SÁIZ, J. P., *El peluquero de la Reina*, http://www.usc.es/estaticos/congresos/histec05/b14_saiz_gonzalez.pdf. A veces salen informaciones inesperadas en diferentes trabajos como BÉGUE, A., «Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez Montoro», *Criticón*, n° 80, 2000, pp. 69-115. http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/080/080_071.pdf. Véase también LÓPEZ PIÑERO, J. M., «Eferídes relativas a Luis Mercado, Jacobo Kresa, José Antonio de Alzate y Ramírez, Leopoldo López García y César Juarros Ortega», *Revista Investigación y Ciencia*, 1979, 33 - JUNIO 1979, versión electrónica <http://64.233.183.104/search?q=cache:GSWOf1t2tSOJ:www.investigacionyciencia.es/03004411000033/%3F%3F.htm+%22Jacob+Kresa%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=9&gl=cz>.

⁴¹ CAPEL, H., «La geografía como ciencia...»; este autor toma datos de SOMMERVOGEL, 1890, IV, col. 1237, y otros; Inigo de la Cruz Manrique de Lara (1673-1733).

⁴² ANSÓN, A. y BOLOQUI, B., *La Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, 1998, p. XX; parece que hayan tomado este dato de BLASCO ESQUIVIAS, B., «En Defensa del Arquitecto Francisco de Herrera *El Mozo*. La Revisión de su Proyecto para la Basílica del Pilar de Zaragoza, en 1695», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo III, n° 6, 1990, tomado de la versión electrónica <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0604.html>, p. 1. Por los problemas que hubo, «se recurrió a la autoridad del Consejo de Aragón, que determinó una vista de ojos por parte de los arquitectos Felipe Sánchez y Teodoro Ardemans y del jesuita Jacobo Kresa, Catedrático de Matemáticas en el Colegio de la Compañía en Madrid. Aunque no se especifican las razones que condujeron a la elección de estos arquitectos, podemos imaginar que Sánchez lo fue por su antigua vinculación con el proyecto y por el favor que gozaba del cabildo, mientras que Ardemans pudo serlo en calidad de virtual maestro mayor de la Villa de Madrid, avalado también por los cargos homólogos de las catedrales de Granada y Toledo que entonces ostentaba». Jesús Martínez Verón, prólogo José Laborda Yneva, *Arquitectos en Aragón. Diccionario Histórico*, Zaragoza, 2000, v. I., versión electrónica <http://www.dpz.es/ifc/libros/ebook2109.pdf>, pp. 36-37; ad vocem Ardemans, precisa que Kresa formaba parte del equipo «para resolver el problema del mal desarrollo que esta ba llevando a cabo en los cimientos del templo».

Sobre las actividades de Kresa nos informa también el jesuita español Antonio Hugo de Omerique, quien en su libro *Analysis geometrica*, publicado en Cádiz en 1698,⁴³ con la portada de Herrera «el joven», adjuntó una «Censura» en la parte introductoria, fechada el día 13 de diciembre de 1697.⁴⁴

Cádiz fue, en aquella época, hasta el siglo XVIII, escenario de una interesante actividad matemática. Esta actividad tuvo como eje dicho Colegio de los jesuitas de esta localidad, dirigido por el matemático checo Jacobo Kresa.⁴⁵

Además, Kresa apoya el libro del vasco Antonio de Gaztañeta *Norte de la Navegación*, publicado en 1692, siendo encargado de dar la «aprobación» a la obra desde el punto de vista científico. Kresa asegura que la gran utilidad del texto reside en el hecho de que el autor se hubiera acomodado «al modo de hablar, y a los terminos usado de todos los Navegantes». Así, las personas a quienes va destinada la obra, pueden perder «el horror que tienen concebido, juzgando insuperable la dificultad de los preceptos geométricos, y trigonométricos». Kresa también valoró positivamente el hecho de que se muestra en el libro la forma de corregir los errores en que «comúnmente caen» los navegantes.⁴⁶

Y, para los historiadores de arte es ciertamente interesante el hecho, ya publicado pero poco difundido, de que Kresa también daba clases de matemática y trigonometría al propio Palomino, quien «se adentró en sus secretos y llegó a los de óptica»,⁴⁷ y aprovechó dichos conocimientos en la pintura de las bóvedas. Según Palomino, la enseñanza de Kresa, a la que recurrió en un momento cuando tuvo dificultades de entendimiento, le fue muy útil.

Escuchemos lo que Palomino mismo dice: «ansioso de vencer la dificultad (de entender pintura)... llegué a conocer, que su inteligencia dependía de la Matemática, en cuyos principios se fundaba, y sin cuya luz, siempre me parecía oscuridad, y tinieblas: por lo cual me resolví a



Escultor andaluz, *Busto de un santo*. Galería Nacional de Praga.

⁴³ OMERIQUE, A. H., *Analysis geometrica sive nova, et vera methodus resolvendi tam problemata geometrica, quam arithmeticas questiones...*, Gadibus (Cádiz): typis Christophori de Requena, 1698, 440 pp, 1 supl. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Praga, sign. 14 J 118, adonde llegó al año siguiente. El grabado de frontispicio, lleno de alusiones simbólicas, está firmado por Herrera el Joven: «herrera fecit HISP año 1698». No está en Palau y Dulcet. Los datos tomados de KAŠPAROVÁ, J. y MAČÁK, K., *Utilitas Mathesos. Jezuitská matematika v Klementinu (1602-1773). Jesuit Mathematics in the Clementinum (1602-1773)*. El libro es un tomo sin la dedicatoria y aprobaciones, de bella impresión, y con las figuras intercaladas en el texto. A la principal aprobación que es de Kresa, siguen otras de los PP. Carlos Powel y José de Cañas, también profesores de la misma facultad, actual el uno y jubilado el otro, en el colegio de Cádiz. La obra se divide en cuatro libros y un apéndice, que ocupa las seis últimas páginas.

⁴⁴ Como advirtió LÓPEZ ARNAL, S., «Antonio Hugo de Omerique. Una breve carta de Isaac Newton», *La Insignia* (España), julio, 2006, versión electrónica http://www.lainsignia.org/2006/julio/cyt_001.htm, el nombre de Omerique ha estado, unido al de Isaac Newton, por el borrador de una carta, conocido a partir de 1928, cuya fecha exacta y destinatario nos son desconocidos, en la que Newton se expresaba en términos muy elogiosos sobre el libro «Analysis Geométrica», publicada en Sanlúcar de Barrameda, en 1698, del matemático gaditano («I have look into De Omerique's Analysis Geometrica & find it a judicious & valuable piece answering to ye Title. For therein is laid a foundation for restoring the Analysis of the Anciens...»). En más de una oportunidad Kresa es recordado por BERENQUER, P. A., «Un geómetra español del siglo VII (sic, por XVII)», *La Ilustración Española*, 22 julio 1896, pp. 391-394. En tono más

científico, véase BERENQUER Y BALLESTER, P. A., «Un geómetra español del siglo XVII: D. Antonio Hugo de Omerique», *El Progreso Matemático*, nº 5, 1896, pp. 116-121 (Biblioteca del Ateneo de Barcelona). Versión digital: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80240177219915617488868/206897_0007.pdf.

⁴⁵ NAVARRO BROTONS, V., «El cultivo de las matemáticas en la España del siglo XVII», *Contra los titanes de la rutina*, Comunidad de Madrid-CSIC (Santiago Garma, Dominique Flament, Víctor Navarro B., eds), Madrid, 1994, pp. 144-145.

⁴⁶ LLOMBART PALET, J. y IGLESIAS MARTÍN, M^a. A., «Las aportaciones vascas al «arte de navegar» en algunos libros de náutica», versión electrónica <http://um.gipuzkoakultura.net/pdf/llobart.pdf>. José LLOMBART avisa en la nota 10 que publicaría una comunicación titulada «Los jesuitas y las matemáticas en la España del siglo XVII: las Theses Mathematicas de J. Kresa defendidas por I. Manrique de Lara», presentada en el *XIXth International Congress of History of Science*, celebrado en Zaragoza en 1993.

⁴⁷ MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997, p. 179, nota 12 se refieren a SIMÓN DÍAZ, J., *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1952-9; BASSEGODA, B., «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte Cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, ciclo de conferencias, Roma, mayo-junio de 2003, Madrid: SEACEX 2004, pp. 89-113; el autor hace referencia a documentos que se conservan en la RABASF – legajo 62-8/5 – p. 110, p. 92; sin embargo, lo tiene por polaco.

cursar la matemática, bajo la disciplina del reverendo padre Jacobo Kresa, Maestro entonces de estas facultades en el colegio Imperial de esta corte: con cuyo subsidio, volviendo después a examinar dichos problemas, me parecieron tan claros, e inteligibles, como si me hubieran quitado un velo de delante de los ojos, o me hubiese amanecido una aurora muy clara, después de una noche muy oscura. De aquí pasé a ver otros muchos autores que tratan de la óptica demostrativamente (que es una de las ciencias matemáticas, que discurre acerca de la profusión, y proyección de los radios visuales, y luminosos de la sección escenográfica) y hallé con evidencia, que esta facultad es indubitavelmente la teórica de la Pintura...».⁴⁸ Así vemos la importancia que tuvo la enseñanza de este matemático jesuita checo en el pintor y tratadista español más importante de los siglos XVII-XVIII.

En total, Kresa pasó quince años en España (1688-1701), pero volvió como confesor del archiduque Carlos, en su intento por conquistar el trono español y se quedó todo el tiempo (1704-1714). Al terminar la Guerra pidió ser liberado del servicio a la Corte y se fue a Brno y allí murió al año siguiente (1715). Ya póstumo, apareció su libro calificado de cumbre, *Analysis speciosa trigonometriae sphaericae*, en el cual intentó unir trigonometría con álgebra analítica, cosa que ilustra en un gran número de ejemplos tanto del triángulo plano como esférico, siendo este último caso motivado sobre todo astronómicamente.⁴⁹

Tampoco es posible olvidar la expansión de las órdenes religiosas, entre ellas una de fundación andaluza, la de la Orden de San Juan de Granada. De gran importancia en Praga y en todo el país, sus hermanos suelen llamarse «misericordiosos» y ostentan, en plena Praga, los emblemas de Granada en sus escudos y en el remate de la cornisa, dejando así muy visible su procedencia.⁵⁰

Hablando de arquitectura, hasta ahora nadie ha hecho comparaciones de posibles afinidades de la arquitectura barroca en Bohemia y en Andalucía. Podría seguirse la línea de las órdenes religiosas que tenían ciertas reglas o limitaciones comunes que se mostraban en cualquier parte del mundo, por ejemplo, los capuchinos. Si observamos la iglesia cordobesa en la *Plaza del Cristo de los Faroles*, no podemos no

⁴⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1947, ss. 28-29; GAYA NUÑO, J. A., *Palomino*, Córdoba, 1956, p. 20.

⁴⁹ MAČÁK, K., «Matematika v Klementinu», in RICHTEROVÁ y ČORNEJOVÁ, cit. op., pp. 45-49, especialmente 47; KRESA, J., *Analysis speciosa Trigonometriae Sphaericae: Primo mobili: Triangulis Rectilineis: Progressioni Arithmeticae et geometricae: Aliisque variis Problematis applicata: Opus Posthumum in lucem datum / Praeae: Typis Univers. Carolo-Ferdi.*, 1720, [4], 356, [10], [2] p.; 4^o Proveniencia: Catalogo Collegii S. J. Olomucii A. 1738, SVKOL, sign. 9.393.

⁵⁰ QUESADA DORADOR, E. (coms.), *Imágenes de San Juan de Dios*, Orden hospitalaria de centenario del nacimiento de San Juan de Dios, 1495-1995, Granada 1995; de la parte checa, véase por ejemplo PODSEDNÍK, H., y col., *250 let Milosrdných bratří v Letovicích*, Letovice, 2001.

⁵¹ VLČEK, P., «Premonstrátské norbertinum s kostelem sv. Norberta v Praze», *Historická Olomouc*, X, Olomouc, 1995, pp. 47-51.

⁵² BLAŽIČEK, O. J., *Baroko v Čechách*, Praha, 1971, p. 115, sugiere, aparte de Murillo, también a los hermanos Le Nain. Reproducción con el título de *Niños mendicantes*, n° 84, p. 102. Por otra parte, hay pintores que en el siglo XIX copiaran a Murillo, como Karel Svoboda, pintor checo activo cerca de la

recordar la de la *Plaza del Loreto* de Praga, pues la simple silueta sin decoraciones, terminada por un frontón, es común a los dos lugares, aunque estén sumergidos en un ambiente barroco exuberante. Pero también otras construcciones barrocas en Praga han llevado a algún especialista imparcial como es Pavel Vlček, a comparar la iglesia de San Norberto, hoy ya inexistente, construida por el italiano Giovanni Domenico Orsi, a buscar analogías con la granadina de la de Santa María Magdalena, obra de Juan Luis Ortega.⁵¹

Y antes que termine esta miscelánea de variopintas relaciones y contactos checo-andaluces, mencionaré el último caso: tenemos un caso de inexplicables coincidencias entre la pintura de Murillo y la de un checo, Daniel Třešňák, de quien se ha conservado un cuadro del año 1736, que representa muchachos a lo Murillo, dado a conocer por Oldřich J. Blažiček, en su sintético libro acerca del barroco en Bohemia. Demuestra, prácticamente, que un pintor checo de poca y escasa biografía, representa a sus muchachos a la manera murillesca, quizás por coincidencia con algunos italianos de tipo *bamboccianti*. Lo califica de absolutamente excepcional y sugiere como posible vía de comunicación –«quizás»– el grabado.⁵² Efectivamente, aún a finales del siglo XVIII, llega, probablemente, un grabado que representa al propio Murillo, obra de Maea, Alegre y Carmona.⁵³

EL COMERCIO DE LOS FORCHOND

Tras esa miscelánea, voy a pasar al comercio del arte, del que, supongamos, pudieron pasar algunos ejemplares de las obras andaluzas a Europa Central. Se trata de un asunto ya publicado, pero no muy estudiado, sobre todo con respecto a Andalucía.⁵⁴ Se nos informa que hay diferencias entre encargos en la península ibérica y en Europa Central en la misma empresa mediadora, que es la flamenca de la Familia Forchond, con sucursales en varios países europeos. Mientras que en la oferta de las filiales ibéricas de los Forchond prevalecían encajes, artículos de piel, pequeños altares y retablos para la devoción particular, imágenes de santos, pero también aguardiente,

corte Real española; en las iglesias checas de aquella época hay muchas copias de las Inmaculadas, sobre todo.

⁵³ ŠTĚPÁNEK, *Obras gráficas...*, n° 89. *Bartolomé Esteban Murillo*, 1791, agua-fuerte, 367 x 248 mm. Texto: *Pintor Sevillano, conocido universalm.¹⁶ por la suavidad y gracia de sus obras. Nació en 1617 y murió en 1682*. Fdo.: J. Maea lo dibujó, M^l Alegre lo grabó, D. M^l Carmona lo concluyó. Ilustración de *Españoles ilustres...* Madrid, 1791, hoy en la Galería Nacional de Praga, R 20.229.

⁵⁴ SLAVÍČEK, L., «Příspěvky k dějinám nostické obrazové sbírky. (Materiálle k českému baroknímu sběratelství)», *Umění*, XXXI, 1983, n° 3, pp. 219-243. Recientemente, el mismo autor volvió al tema en «Sběratelství a obchod s uměním v Čechách 17. a 18. století», en FEJTOVÁ, O., LEDVINKA, V., PEŠEKJ. y VLNAS, V., (eds.), *Barokní Praha. Barokní Čechie. 1620-1740*. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, 24-27 sept. 2001, Praha 2004, pp. 491-538. Entre otros trabajos de SLAVÍČEK hay que mencionar «Antwerpen, Wien und die böhmische Länder. Die Antwerpen Malerei 1550-1650 im Lichte des Wiener Kunsthandels und der böhmischen Gemäldesammlungen», MAI, E., SCHÜTZ, K. y VLIEGHE, H. (eds.), *Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Internationales Kolloquium, Wien, 1993, Köln, 1994, pp. 144-154.

la selección vienesa era más sofisticada: tapices, tapicerías,⁵⁵ tapetes de cuero, muebles de lujo, perlas y piedras preciosas, joyas y relojes, objetos de marfil, así como bastantes imágenes de santos, ante todo obras de pintores de los Países Bajos e italianos. Un porcentaje elevado de obras era de pintores de Amberes, con quienes Forchond solía firmar contratos de suministro regular de cuadros. La numerosa correspondencia conservada hasta hoy día, pero no estudiada –que yo sepa– en España, demuestra que la oferta de los Forchond trataba de respetar el gusto de los clientes, vieneses o de donde fuera. Parece que muchas compras en la sucursal vienesa ayudaron a formar colecciones de la alta aristocracia centroeuropea, con residencia en Bohemia, entre otros los Liechtenstein, Harrach, Dietrichstein, Trautmannsdorf, italianos como Moncecucoli o españoles como Hoyos. También la nobleza checa compraba ahí: Jan Hertvik Nostic, Humprecht Jan Černín, František Antonín Berka de Dubá, Ferdinand Arnošt (Fernando Ernesto) Herenstein, Wenceslao Fernando de Lobkowicz, quienes, a su vez, eran imitados por las élites burguesas. Sólo una futura heurística podrá aportar más luz a los casos concretos, suponiendo que se hayan conservado documentos.

Si volvemos a la fuente que Slavíček utiliza, el archivo de la firma Forchondt,⁵⁶ podemos saber muchos más detalles utilizables para el caso español, comenzando por el blasón familiar en versión del siglo XIX.⁵⁷ Por el cap. 1 sabemos que la familia Forchondt reside en Amberes, donde se registra como primer miembro fundador de la fami-

⁵⁵ Sin embargo, según DENUĆÉ, J., *Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen. De firma Forchoudt*, 1931 (Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, I), Antwerpen / Anvers, 1931, p. 118, también España tuvo el mercado de tapicerías: *Wandtapijten op de Iberische markt*.

⁵⁶ DENUĆÉ, J., *Kunstuitvoer...*, sobre todo a partir de las pp. 9-14; otro libro del autor, DENUĆÉ, J., *De konstkammers van Antwerpen in de 16e en 17e eeuw*, Antwerpen, 1932, trata de las cámaras de arte en Amberes de los siglos XVI y XVII.

⁵⁷ Blazoen van de familie Forschoudt según GOVAERTS, A., *Généalogie de la famille Wouters dite de Westphalie*, Anvers, 1879.

⁵⁸ Sobre este aspecto véase DE MARCHI, N. y VAN MIEGROET, H. J., «Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century», *The Art Bulletin*, v. 76, n° 3, sep. 1994, pp. 451-464.

⁵⁹ DUVERGER, E., «Zeventiende-eeuwse schilderijen met de signatuur van Gilliam en Guilielmo Forchondt uit Antwerpen», *Bull. M.R.B.A.B.*, 1-3, 1989-1991, pp. 303-315; además, DENUĆÉ, J., *Kunstuitvoer...*, p. 141, informa que Guilielmo Forchoudt, «handelende in schilderijen ende cabinetten», met 60 à 70 schilders, plaatsnijders, plaatslagers, slotenmakers en ebbenhoutwerkers in dienst, klaagde over een sterke achteruitgang van zijn bedrijf (1654). Erik Duverger discusses Gilliam and Guilielmo Forchondt; véase también [links.jstor.org/sici?si=0007-6287\(199401\)136%3A1090%3C41%3ABDMRDB%3E2.0.CO%3B2-W](https://www.jstor.org/sici?si=0007-6287(199401)136%3A1090%3C41%3ABDMRDB%3E2.0.CO%3B2-W).

⁶⁰ FORCHONDT, G., *Jesús ante el Sanedrín, lám.* 60'5 x 81'5 cm. Marco: 85'5 x 106'6 x 5'5 cm, Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Tagarabuena (Zamora), expuesto en la exposición de *Las edades del hombre: «Kyrios»* (Ciudad Rodrigo), véase <http://www.lasedades.es/obra-3227.html>; también se ha identificado un nuevo cuadro de G. Forchont en la limpieza de un lienzo del Museo de Bellas artes de Bilbao; véase http://www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/enero_2004/pag16.pdf. Otras cua-

lia Melchior, hacia 1600, que era oriundo de la localidad de Frankenstein, cerca de Breslau, hoy Wrocław, antigua Silesia. Su apellido varía según transcripciones y da las siguientes formas: Forchoudts, Forchont, Forshundt, Furckunt, Forchoudt, Forchoudt, etc. En Amberes fue miembro de la hermandad de San Lucas (St.-Lucasgilde) en 1632 (murió en 1632 ó 1633). Ya Gilliam Forchondt I le Vieux («el Viejo»), nacido en Amberes (1608-1678), fue pintor y marchante de arte, hijo del carpintero (ébanist)⁵⁸ y vidriero Melchior Forchondt. Desde 1632/1633, Gilliam I fue maestro de la hermandad de San Lucas de Amberes, pero su actividad de pintor es poco conocida y sus obras se confunden con las de su hijo Gilliam II (Willem o Guillermo). A su servicio estuvieron entre 60 y 70 artistas. Tuvo ocho hijos, y el de su nombre se hizo también pintor.⁵⁹

Guillermo fue prolífico; cada vez más obras aparecen en España⁶⁰ y en sus colonias sudamericanas, ante todo Bolivia (Sucre, La Paz).⁶¹ Registrado también en esta versión española, como artista, sabemos de otro miembro de la familia, Justo Forschoudt, quien en 1709 estuvo activo en Oostenrijk (Holanda), en España y en Portugal. Guillermo estaba en contacto con clientes franceses, y asimismo con Austria y España. En Amberes estuvieron entre sus clientes, por ejemplo, Pagador de Castro, Spinola, Francisco Feo, Suasso, Diego Duarte, Emmanuel Dias, Francisco Ballique, Alonso Gerrero (sic), Luis de Faria, Grimaldi, Vincent Malo, Roderigo Gomes Dias (en 1655) y otros nombres españoles, portugueses y extranjeros.

tro pinturas sobre cobre firmadas por Guillermo Forchondt, véase Museo de La Rioja «Casa de Espartero»: http://www.bermemar.com/home_archi/programa/museolog2.htm, 27/02/2008. Incluso en una subasta de pintura, en marzo de 2006, Lote N° 065, se subastó de Guillaume Forchondt II (Amberes, c.1640-c.1711), *Descanso en la Huida a Egipto*, con el precio de salida: 18.000,00 €; véase http://www.articurius.com/subastas_v2/buscar_lotes2.asp?intervalo=3&id_clien=&id_paq=436&texto=&categoria=.

⁶¹ MESA, J. de y GISBERT, T., *Holguín y la pintura Virreinal en Bolivia*, La Paz, 1977, pp. 24-25; MESA, J. de y GISBERT, T., *Historia de la pintura Cuzqueña*, Lima, 1982, pp. 100-101. Acerca de sus desplazamientos véase DUVERGER, E., «Zeventiende-eeuwse...», según el cual en 1666 estuvo en Nuremberg al servicio del pintor Johann Franciscus Ermels, después se estableció en Viena (de 1667 a 1676). Trabajó ante todo como retratista y poco a poco se consagra al comercio de arte con su hermano Alexandre que se encontraba también en Viena. Luego se instala en España, a partir de 1677, donde fue cabeza de un floreciente comercio de arte y de bisutería. Desde su llegada a España, firma las cartas a su familia «Guill(iel)mo Forchondt». Erik Duverger señala tres cuadros firmados: «Descanso en la huida a Egipto» (col. privada), firmado «Gilliam Forchondt fecit» donde la Virgen y el grupo de angeles danzantes están próximos al estilo de Rubens y el paisaje, al de Jan Brueghel de Velours; Paisaje con María Magdalena, (Bruxelles, M.R.B.A.B.) firmado «G(uillel)mo Forchondt F(ecit)», donde el paisaje recuerda a Joos de Momper y los personajes, a Hendrik van Balen; Paisaje rocoso con peregrinos asistiendo a la santa misa (Londres, venta Sotheby's, 20 abril 1977), firmado «G(uillel)mo Forchondt fecit» cuyo estilo y la composición recuerda a David II Teniers, sobre todo en sus cuadros que representan la Tentación de San Antonio. Duverger cree que la diferencia de ortografía del nombre en las firmas no es suficiente para atribuir las obras al padre o a los hijos. http://balat.kikirpa.be/DPB/FR/FMPro?-db=Dictionnaire.fp5&-lay=web&-format=Detail_notice_comp.htm&ID_dpb=2327&-find, http://balat.kikirpa.be/DPB/FR/FMPro?-db=Dictionnaire.fp5&-lay=web&-format=Detail_notice.htm&ID_dpb=2328&-find.-27/02/2008.

Cuando Guillermo murió en 1678, la firma continuó con su viuda María Lemmens, sus hijas Susanna y Marie-Anna en Amberes, sus hijos Alexander, Melchior y Marcus en Viena, Justo y Guillelmote en Lisboa ya desde 1669, así como en Cádiz. En Viena estuvo el mayor negocio con obras de arte flamencas, en las ciudades ibéricas (Lisboa, Sevilla, Bilbao) su casa suministraba impresos (grabados – *printen*), objetos de arte y de utilidad para casas (lujoso mobiliario, mapas y globos de Peter Verbiest). Desde Lisboa, Justus estuvo en contacto con el comerciante de Amberes e importaba obras flamencas allá, entre otras cosas, para los comerciantes flamencos allí establecidos: Paul van Gysenrode «el joven», André de Saintes, Jacob Guiot. Desde Lisboa exportaba diversas piezas (*waterverfdoeken, bandelieren, kunstglas...*, así como *pronkkabientten* y *tapisserijen...*). Dado que Cádiz fue ya en aquella época el puerto destinado para monopolizar el negocio con América, ciertamente comerciaba también con productos americanos o enviados a América.⁶²

También los familiares desde Viena estuvieron en contacto comercial con Amsterdam y Lisboa, entre otras cosas, por los diamantes.⁶³ Y en la capital austríaca tuvieron negocios con personas procedentes o radicadas en Bohemia, como fue Adam de Liechtenstein, el conde de Harrach, etc. Entre los suministros de obras de arte figuran los de Praga y se dan nombres de artistas, aunque sólo se detectan flamencos. Incluso dos lugares balcánicos aparecen, Belgrado y Constantinopla, como límites de máxima expansión.⁶⁴

Por otra parte, dos de los hermanos activos en Viena, Marc y Melchor trabajaron como artistas, pintor y platero, respectivamente. Otro nombre de Mark Forchondt que fue ciertamente pariente suyo, aparece en el archivo de la familia Dietrichstein, descendientes del famoso Embajador del Imperio en España, Adán, en el siglo XVI, en la ciudad de Mikulov (Nicholsburg).⁶⁵ De procedencia española debía ser una pintura de Rubens, copia del retrato de Carlos V, hoy en el Prado.

⁶² DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, p. 115: Juwelier-edelsmid A. Forchoudt was aanwezig te Cadiz (±1650) samen met vele andere Antwerpse kooplui.

⁶³ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, p. 119: Gelegenheidsdiamantairs als de firma's Forchoudt ... verzetten in de late 17^{de} eeuw geslepen diamant en ingezette juwelen in buiten- en binnenland: hofkringen, adel, bankiers en gefortuneerde kooplui in Wenen, Gratz, Praag, Amsterdam, Lissabon, Madrid en Sevilla. Viz téΩ <http://genk.com/053/rf.doc>.

⁶⁴ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, pp. 15 y 17-18.

⁶⁵ RICHTER, V., «Excerptaz dietrichsteinského mikulovského archívu,» *Sborník prací Filosofické Fakulty brněnské Univerzity*, F 11, 1967, pp. 100 y 104, citado por SLAVÍČEK, L., «Příspěvky k dějinám...», pp. 238 y 240.

⁶⁶ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, pp. 19 y 39.

⁶⁷ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, pp. 57-58.

⁶⁸ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, pp. 100 y 102; 1669, Lisboa, p. 114; 1670, Lisboa, p. 115; 1670, Lisboa.

⁶⁹ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, pp. 182-183.

Se mencionan cartas de encargo desde España, de parte de Henrique Mathias, dirigidas a Guillermo Forchondt, a quien se le menciona en 1686 como «marchand tres renommé a Anvers».⁶⁶ Para nuestro caso, es importante ver, por ejemplo, que el día 18 marzo 1653 hay encargos desde Sevilla, de parte de Seb. Fax, al mismo Guillermo.⁶⁷

Entre las facturas aparece también una del transporte del cuadro del Rey de España (no. 26 «Coninck van Spanien»),⁶⁸ que se repite en 1671 (nº 43 «Konick van Spanien»). A propósito de Cádiz, se documenta que en 1671 Justo Forchond proporciona al Señor don Rodrigo Francisco de Busscher las siguientes obras de arte con destino a galeones, y dado el riesgo del transporte, obtendrá el veinte por ciento prometido como recompensa del riesgo: 10 paisajes (landstchappet), 10 banquetes (bancettiens), 12 fruteros (fruytiers) 2 fruteros (fruitiers), 5 griexkens, 5 frytasien..., en total 46 piezas de arte.⁶⁹ Concretamente, se da el nombre de Juan de Silva y el de Juan Bautista García, a quien Justo Forchond le suministra obras en 1672 (Juan Bautista García per Indien) y otra obra, «El señor Christo de Marcaya» a Sebastián de Gaerry.⁷⁰

Para nuestros fines es importante saber, lamentablemente sin más detalles, que el día 17 de octubre 1672 a un caballero checo no nombrado (*an eenen bohemschen cavallier...*) se le manda, a través del padre Forchondt, una «Historia de Diana».⁷¹

Un año más tarde, el padre dirige a sus hijos «Giliam y Marcus (*Giliam en de Marcus*) a un «buen negocio» (*goede negotie*) en Moravia, con el príncipe Carlos de Liechtenstein (*prins Carel van Lichterstijn*), a quien se le mandan cosas desde Cádiz.⁷² Que estos contactos prosperaron nos lo testimonia una carta de diciembre de 1675, en la que Marcus Forchond, ya en Moravia, escribe a sus hermanos en Cádiz hablando de sus negocios con el obispo de Moravia (en Olomouc),⁷³ hoy en el recién creado Museo Diocesano de Olomouc.

⁷⁰ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, p. 183.

⁷¹ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, p. 186.

⁷² DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, pp. 188-189: (1673, 22 dec. *Vader Forchondt aan ijn zoen te Wenen*); luego, p. 193 dice que en 1676 se encargan cosas en Cadiz para Madrid al Sr. Juan Van Olfen, a Joseph de Garidi.

⁷³ DENUCE, J., *Kunstuitvoer...*, p. 197: «[...] Maer hier in Moravien worden oock veel lijnwaendten gemaect want wy tegen scilderij kunnen tuyssen met den biskop van Oelmits in Moravien soo sullent Ul. aviseren, dito biskop heeft heier om 20000 Ryxd. scilderij gekocht, een deel met lijnwendte te betaalen, de ander 3 deel salpeeter het ander 3 deel gelt. Soo sullen wy eens proberen oft wy oock iet kunnen met hem negosieren»; agradezco al colega Pavol Černý la traducción: «Pero aquí en Moravia fueron creados también muchos cuadros y podemos contar con el obispo de Olomouc en Moravia. Les avisamos por eso que el citado obispo compra aquí cuadros por 20.000 tolares imperiales pagando una parte con lienzo, otra con salpêtre, y la tercera con dinero. Entonces intentaremos también de nuestra parte si puede entenderse con él sobre algo (algun negocio)».

Hoy podemos deducir que de allá pueden provenir dos obras importantes: primero, el retrato del Rey de Inglaterra, de van Dyck, de la colección real esparcida tras la decapitación del Rey de Inglaterra; y el tríptico del Cristo con la cruz, obra tenida por Sebastiano del Piombo, hace poco atribuida a Ribalta.⁷⁴

Hay también casos de confusión sorprendente. He escogido un ejemplo que proviene de la pinacoteca del conde Humprecht Jan Černín, mencionado entre los clientes de Forchond. En una especie de catálogo titulado *Imagines galeriae* que después de 1665 mandó hacer el propietario de su colección, hoy totalmente dispersa, con numerosas reproducciones de los cuadros en cuestión, apuntados en dicho manuscrito en forma de acuarela, y con comentarios en alemán o italiano que se refieren a la autoría de los cuadros (o a la colocación de los cuadros, o comentando su destino), aparece también una pintura, retrato, que figura como obra de Rembrandt. En realidad es un autorretrato de Velázquez. Extraño error, ocurrido apenas cinco años después de la muerte del pintor (1660), y aún en vida del propio Rembrandt (murió en 1669). Es uno de los seis cuadros que indican que se trata de un regalo del propietario al *kurfurst* de Pfalz Johann Wilhelm (1658-1716): *verschenkt den Churf. v. Pf.* El regalo fue motivado por los contactos diplomáticos o sociales de Berka –o de su heredero, conde Antonín Jan Nostic–⁷⁵ con el *kurfurst* de Pfalz. Aparte de la nota en el catálogo manuscrito, se pueden identificar dos de los seis cuadros, *La predicación de San Juan Bautista*, y el *Autorretrato* de Velázquez, como obras en la colección de la Pinacoteca Antigua (*Alte Pinakothek*) de Munich. Pasaron allí a finales del siglo XVIII, junto con otros cuadros procedentes de la admirable pinacoteca de Johann Wilhelm, primero en Duesseldorf y luego también en Mannheim.⁷⁶

Cabe recordar que el conde František Antonín Hovora Berka Dubé adquirió como mínimo 90 cuadros de los Forchond; es de gran importancia que Berka fuera consejero secreto y encargado de cámara del Emperador, habiendo ocupado varias funciones y cargos, por ejemplo gobernador de Bohemia, y –lo que para nosotros es sustancial–, embajador imperial en España, Países Bajos y de la República de Venecia, en los años de 1699 a 1703. Su carrera culminó por el nombramiento, en 1701, del título hereditario de mariscal mayor del Reino de Bohemia. El resto de la pinacoteca estuvo hasta 1945 en el palacio Nostiz de Praga (hoy ministerio de Cultura), y a partir de aquella fecha está en la Galería Nacional de Praga.⁷⁷

⁷⁴ BENITO, F. y PORTÚS, J., *Ribalta*, Madrid, 1988, p. 12. El tríptico de Piombo que poseían los Vich (sobre el tema véase nuevamente *El patio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 junio-12 julio 2000 (BENITO DOMÉNECH, F., dir.) y *L' Embajador Vich, L' home i el seu temps*. Museu de Belles Arts de València 2006) fue copiado por Ribalta en dos versiones, uno para los Carmelitas Descalzos de Valencia (hoy, dos lienzos laterales están en el Museo de Valencia), y otra para el Hospital de Aragón de Madrid (Montserrat), tal como lo relatan Ponz y Ceán. Este tríptico llegó hasta el palacio Arzobispal de Olomouc. Para darse cuenta del movimiento de los cuadros, podemos recordar que el día 5 de enero de 1676 Justo Forchondt escribe desde Cádiz, a su hermano Guillam en Antwerpen, acerca de la capilla de San Andrés en la iglesia de San Francisco, que servía a la nación neerlandesa. El mismo día, el sacerdote de la Catedral de Cádiz, el Licenciado

Las colecciones checas no tienen grandes obras de pintura española; sí los grandes nombres, pero obras menores. Y en cuanto a la pintura andaluza: Cano, Murillo, Palomino, Juan de Ruelas (Roelas), son sólo atribuciones, aunque aprobadas por expertos españoles. Volviendo al tema de la pintura andaluza, en Chequia están dos auténticos bocetos de Murillo, y en Eslovaquia un *Ecce Homo* a él atribuido, publicados por mí hace tiempo,⁷⁸ junto con varios «murillescos» y copias de la época. Los dos bocetos, ya son adquisiciones modernas: el boceto de *San Pedro Liberado de la Cárcel* fue traído a Praga por el pintor Václav



Discípulo de Murillo, *San José con el Niño*. Palacio de Opčno, República Checa.

Don Matías Bernardi, escribe al padre Forchoud con el mismo asunto.

⁷⁵ Su pariente Jan Hertvík Nostic (1610-1683) también aprovechaba contactos con la casa Forschond.

⁷⁶ SLAVÍČEK, L., «Přispěvky k dějinám...», p. 220.

⁷⁷ SLAVÍČEK, L., «Přispěvky k dějinám», p. 221; se trata de 111 dibujos.

⁷⁸ *Španělské umění 17. a 18. století z československých sbírek. (Pintura española de los s. XVII y XVIII de colecciones checoslovascas)*, Středočeská galerie, Praha listopad, (nov.) 1989-(Feb.) 1990, cat. ŠTĚPÁNEK, P., s. p. (48 pp., 20 repr. b. y n., 4 en color), il., n° cat. 22, 23, 24. Con anterioridad, los dos en Idem., *Arte Español*, 1968-1969, p. 228, n° 10, fig. 13.



Bartolomé Esteban Murillo, *San Pedro liberado de la cárcel*. Galería Nacional, Praga.

Brožík, que lo adquirió durante su viaje por Andalucía, Sevilla en especial, y lo regaló en 1892 a la que hoy es Galería Nacional de Praga. El otro boceto, del *Hijo pródigo con los puercos*, fue adquirido más tarde, poco antes de la primera guerra mundial, por un coleccionista de Brno, el fabricante Skutečský (Szkuteczky), en una subasta en Londres, en 1866, procedente, según la tradición, de la Galería de Luis Felipe. En el mismo museo encontramos un precioso

dibujo decorativo de Herrera «el Viejo» y otro de Antonio del Castillo, que representa a *David con la cabeza de Goliat*.⁷⁹ El tercer cuadro, *Ecce Homo*, fue registrado, no sabemos desde cuando, en la colección del conde Pálffy, como obra de Herrera «el Joven».⁸⁰ No tenemos noticias concretas desde cuándo estaba en poder de esa familia húngara, residente en Eslovaquia, pero hoy está en la Galería Nacional de Eslovaquia.

⁷⁹ Moravská galerie, Brno, B 1290, B 9817, respectivamente. Por otra parte nunca he podido encontrar rastro de los dos cuadros –*Santo Acisclo* y *Santa Victoria*– de Antonio del Castillo que estaban un tiempo en Checoslovaquia. Véase GAYA NUÑO, J. A., *Palomino...*, p. 8.

⁸⁰ Nuevamente, he analizado el cuadro en el artículo «Španělské umění na Slovensku (Spanish Art in Slovakia)», *Ars* (Bratislava), nº 39, 2006, 1, pp. 55-77, il.

A propósito de Velázquez, estuvieron en Praga otros cuadros, y uno de ellos podemos seguir hasta su paradero actual: Viena. Se trata del retrato de la infanta Margarita, que hoy está en las colecciones vienesas y que antes estuvo en la colección Real de Praga. Lo que no fue vendido, como en 1623, o llevado a Viena desde Praga, como en 1631 (el transporte fue motivado por el peligro de la invasión sajona, diez años después de la batalla de la Montaña Blanca), fue robado por los suecos en 1648. Estas obras robadas pasaron luego a la Reina Cristina, siendo repartidas por el mundo entero, y el resto que no se llevó a Roma se quemó en gran parte en el incendio del Palacio Real de Estocolmo. A pesar de las pérdidas, la colección real se enriqueció más tarde gracias al archiduque Leopoldo Guillermo, hermano del Emperador Fernando III, quien fuera más tarde arzobispo de Olomouc. Éste alimentó sus afanes coleccionistas durante el tiempo en que ejerció el cargo de virrey gobernador de los Países Bajos, en Bruselas. También adquirió cuadros de la colección del decapitado rey de Inglaterra, Carlos I. Entre ellos, adquirió retratos de Velázquez⁸¹ y de Luyckx. Naturalmente, en la colección prevalecía la pintura italiana (en ella había un Ribera; a este maestro español-napolitano lo menciona también el arquitecto sueco Nicodemus Tessin «el joven», como «Spagnoletto»).

Parece que el mencionado retrato de la infanta se quedó incógnito en Praga hasta el siglo XIX. Lo reconoció y atribuyó correctamente el historiador Alfred Woltmann, profesor de la Academia de Bellas Artes de Praga, en su informe científico acerca de los cuadros de la colección real de Praga, en 1876; es decir, en una época en que los cuadros por él estudiados fueron llevados otra vez a Viena

En otros casos desconocemos los destinos de los cuadros, como sucede con el *Retrato de la infanta María* en figura de cuerpo entero (1628-1630), hoy en la Galería Nacional de Praga, pero que apareció durante la última gran guerra.⁸²

De Alonso Cano hay una muy buena pintura, asimismo de destino ignorado, que representa a la *Virgen con el niño y San Bernardo de Claraval con un donante*, pero dado que su composición está tomada de una obra de Tiziano de las colecciones reales, y puede fecharse hacia 1640, se adscribe a su periodo madrileño.⁸³



Alonso Cano, *La Virgen con San Bernardo de Claraval, San Pedro y un donante*. Galería Nacional, Praga.

Finalmente, habría que investigar más en torno al todavía enigmático Miguel Flamenco, llamado Manrique, cuya obra está en la Catedral de Málaga, aunque su trabajo se había desarrollado cerca de la corte madrileña. A él se atribuye un autorretrato en el Museo de Olomouc.⁸⁴

Ni siquiera las piezas del vecino país, Hungría, que dispone de auténticas obras maestras, tienen un historial claro. Varias de las obras andaluzas adquiridas carecen de procedencia contrastada, siendo adquisiciones también del siglo XIX.⁸⁵ Tampoco la colección de la pintura española en Polonia, repartida entre varios museos, tiene historial definido. Únicamente en el Ermitage de San Petersburgo hay pintura andaluza documentada, adquirida por los zares ya en el siglo XVIII.⁸⁶

⁸¹ NEUMANN, J., *Obrazárna Pražského hradu, Soubor vybraných děl* Praha, 1964, pp. 17, 22 y 45; entre los cuadros estuvo, aparte de la infanta Margarita Teresa, también el retrato de un personaje español, de un maestro alemán, y un cuadro de Bruegel, la *Caida de Saulo*. El resto de dichos cuadros fue estudiado por Neumann en 1960, cuando comenzó a reconstruirse el Castillo de Praga.

⁸² Galería Nacional de Praga, nr. inv. DO 4984, óleo sobre tela, 201 x 108; véase ŠTĚPÁNEK, P., «Portrét infantky Marie z dílny Velázquezovy (El retrato de la infanta María del taller de Velázquez)», *Umění*, XXVI, 1978, č. 4, pp. 370-372.

⁸³ Galería Nacional de Praga, nr. inv. O 14690, óleo sobre tela, 39 x 56; ŠTĚPÁNEK, P., «A Cano (?) painting after Tizian Picture in the Prado», *Newsletter of the American Society for Hispanic Art Historical Studies*, New Cork, XII, Spring, 1985, č. 1, pp. 12-13; ŠTĚPÁNEK, P., «Španělský obraz podle Tiziana v NG v Praze (Un cuadro español según Tiziano en la Galería Nacional de Praga)», *Umění*, XXXVI, 1988, č.6, pp. 566-567, il.

⁸⁴ Óleo sobre tela, 94 x 71,5 cm.; véase ŠTĚPÁNEK, P., *Španělské umění 17. a 18...*, nota 78, nr. 1.

⁸⁵ NYERGES, E., *Pintura española*, Museo de Bellas Artes de Budapest, Budapest, 1996; NYERGES, E., *Obras maestras del arte español*, Museo de Bellas Artes de Budapest, Banco Bilbao Vizcaya, Madrid, dic. 1996 – feb. 1997, Museo de Bellas Artes, Bilbao, feb. – abril 1997; véase también Greco, Velázquez, Goya. *Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*, cat. exp. WENIGER, M., Bucerius Kunst Forum, 28 Mai bis 21 August 2005; Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemaeldegalerie Alte Meister, 27. September 2005 bis 2. januar 2006, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 21 Januar bis 30. April 2006. München – Berlin – London – New York: Preste, 2005.

⁸⁶ Véanse los estudios de KAGANE, L., *Murillo*, Leningrad, 1988, y otros más recientes.



Miguel Manrique, *Autorretrato*. Museo de Arte de Olomouc, República Checa.

UNA EXPORTACION DE 118 PINTURAS DE ESPAÑA A DRESDE

Sin embargo, últimamente he tenido la suerte de encontrar en el archivo de Simancas unos documentos importantísimos, inéditos. Se trata de una correspondencia diplomática en torno al permiso para sacar de España 118 pinturas con destino al elector de Sajonia, en aquella época también Rey de Polonia. Hacía de intermediario un conde checo, Kolovrat (Colowrat, en el documento), para venderlas a la Pinacoteca de Dresde, propiedad de los príncipes de Sajonia.⁸⁷ La correspondencia se abre con una carta del conde Bruehl, canciller de Sajonia, a su homónimo/colega español, el Marqués de Villarias, con fecha de 18 de marzo de 1744.

No puedo sumergirme en detalles del contrato y de sus peripecias diplomáticas, de casi cinco años de duración, pues había una fuerte oposición por parte del cardenal Molina a que los cuadros saliesen del país. El conde Bruehl le pide que ceda, y al fin parece que salieron todos, incluso los diez que fueron un tiempo retenidos, impedidos y

⁸⁷ Agradezco la amabilidad de José María Burrieza Mateos, Jefe del depto. de Referencias, que me los hizo llegar. Legajo n° 6548, en total 52 páginas. – La familia de los Kolovrat tiene una historia de 800 años que continua hasta hoy. La familia, de cuyas raíces sabemos desde 1347, aumentó considerablemente desde el siglo XV. Hasta hoy tiene muchas ramificaciones.

⁸⁸ Sobre este personaje véase recientemente PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ A., «El retrato del Cardenal Molina, una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar,» *Goya: Revista de arte*, n° 318, 2007, pp. 168-176; la reaparición del retrato del personaje permite añadirlo a las seis obras conservadas (firmadas o documentadas) de este pintor sevillano. Se trata, además, de un retrato institucional de gran importancia y es el único mencionado por CEÁN BERMÚDEZ en su *Diccionario*. La obra no está firmada pero la reconstrucción de su biografía

bloqueados. Aparecen varios nombres de diplomáticos, entre ellos el secretario de la embajada del Rey de Polonia, Luis Talón. La demanda fue clara: el cardenal se oponía «alegando que las leyes del Reyno dan preferencia a los Nacionales sobre los extranjeros en casos de compra semejante. I que en caso necesario espera aquel soberano que en atencion a él V.M. se dignará derogar la Ley. En 3 de Mayo de 1741(¿?) no obstante se escribió al card.I. Molina⁸⁸ que el Rey, queria a que no se embarazase esta compra no obstante qualquiera ley que prevenga lo contrario» (hoja 7). Cosa que se confirma con una carta del día 1 de mayo de 1744 dada en Aranjuez, y al final se concede el pasaporte (hoja 9). Así vemos que era un tema actual el permitir o no la salidad de obras de arte de primerísima calidad. Continúa la correspondencia precisando que se trata de cuadros comprados en Madrid y transportados a través del puerto de Bilbao en seis cajones (hoja 11). Sigue la correspondencia (pro memoria) de Luis Talón en francés, dirigida al Marqués de Villarias,⁸⁹ fechada el día 4 de marzo de 1745, refiriéndose también al papel mediador del Conde de Colowrat, del alcalde de Madrid Alonso de Biedma, y del Marqués de Lara, y se refiere al resto de las pinturas que fueron retenidas «si injustement». Continúan cartas de varias fechas acerca del proceso de transporte y de pasaporte. Como vendedor figura un tal don Santiago (Carlos) de Molina, de Moulein (o Demoulein, Demoulen, Dumoulin).

La lista de cuadros que forma parte del mismo legajo muestra que se trataba en su mayoría de cuadros de maestros europeos de primera categoría, y entre ellos algunos españoles.⁹⁰ Veamos los nombres principales que aparecen en esa lista que están hispanizados y se repiten varias veces: Tiziano, Van Dyck, Rafael, Rubens, Anibale Caracci, David Teniers, Rosa de Italia (Salvatore Rosa?), Lucas Jordán, Hans Jordaens, Jacopo Basano, Antonio Correggio, Michelangelo de Buonarrotto, Guido Reni, Poussin, Michelangelo de Caravaggio (Caravache), Federico Zuccari (Frederico Assucar) y otros.

Entre los españoles, figuran Franciso Herrera; Zurbarán: *La Virgen con el Niño Jesús*; de Murillo (escrito Morillo): *Pescador* («Representa un Pescador») y *Una virgen que enseña leer al Niño, Una música de niños* (en el original francés *Une musique d'Enfants*); de Morales (del Divino Morales), *Ecce homo atado a la columna*, y *Santa Barbara*, más dos tablas sobre madera: una de *Jesús* y otra de *María*; de Jusepe de Ribera, *Disputa del templo*; y por último, Cano? (Cane), *3 tableaux fruitiers*.

Estos son, en resumen, los avatares de algunos cuadros que tienen algo que ver con la pintura andaluza en las colecciones de Europa Central. Como hemos visto, la cantidad de intermediarios y la diversidad de contactos hacen una tarea sobrehumana seguir la pista de la pintura andaluza en Europa Central.

desde que se hallaba en poder del cardenal hasta el presente, confirma su identificación iconográfica y estilística. En este ensayo se redescubre esta pintura de Tovar, se interpretan en su contexto original algunos de los detalles que en él aparecen y se establecen comparaciones con otros retratos de este importante pionero de la pre-ilustración española.

⁸⁹ El Marqués de Villarias (Sebastián de la Cuadra o Quadra, Vizcaya ?-c.1759). Político español. Sucedió a Patiño, tras la muerte de éste, en la Secretaría de Estado (1736-1747), hasta ser sustituido por Carvajal y Lancaster. Villarias logró que Felipe V aprobara la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/villarias.htm>.

⁹⁰ Archivo de Simancas, Legajo n° 6548, p. 25.



CAUDALES Y PRÉSTAMOS EN LA ESTÉTICA ESCULTÓRICA DE LA ANDALUCÍA BARROCA

Alberto Villar Movellán
Universidad de Córdoba

El definidor de la *Ciudad de la Gracia*, José María Izquierdo y Martínez, nos daba, a comienzos de 1914, su personal visión del Barroco: «El arte clásico parece vivir siempre entre dos romanticismos: el oriental y el gótico: Al arte clásico de Roma sucedió el románico de la Edad Media; el arte neoclásico de los romanistas derivó en un romanticismo formal muy parecido al de los pueblos orientales. Éste fue el arte barroco».¹ Comentaba el autor un artículo del arquitecto Jesús Yanguas en la revista *Bética*, en el que reivindicaba los valores del arte barroco en Sevilla. Bastó que la visión extranjera del alemán Otto Schubert destacara la importancia de la arquitectura barroca española, para que la sensibilidad regionalista, en buena parte heredera del Romanticismo, reconociera lo barroco como una seña de identidad.²

Es preciso tener en cuenta este factor de la cultura regionalista, porque es la que está en uso durante los años de formación de los discípulos de Gómez-Moreno, que fueron los encargados de plantear la historia de la escultura barroca andaluza dividida en dos escuelas, la de Sevilla y la de Granada. Las pequeñas diatribas científicas que se han suscitado entre historiadores eminentes de

¹ IZQUIERDO, J. M., *Divagando por la Ciudad de la Gracia*, 2ª ed., Sevilla, 1978, p. 214.

² YANGUAS SANTAFÉ, J., «El arte barroco en Sevilla», *Bética*, nº 2, 1913; SCHUBERT, O., *Geschichte des Barock in Spanien*, Esslingen, 1908.

una u otra universidad, han estado siempre motivadas por cuestiones de pundonor local: el afán de rescatar para la propia ciudad el origen de un artista, de una forma o de un estilo, o el desposeer de los mismos a la contraria, en la más pura tradición del regionalismo, entendido a la andaluza. Una tradición que llega a nuestros días.

LA CONFIGURACIÓN DE LA ESCULTURA ANDALUZA DEL BARROCO

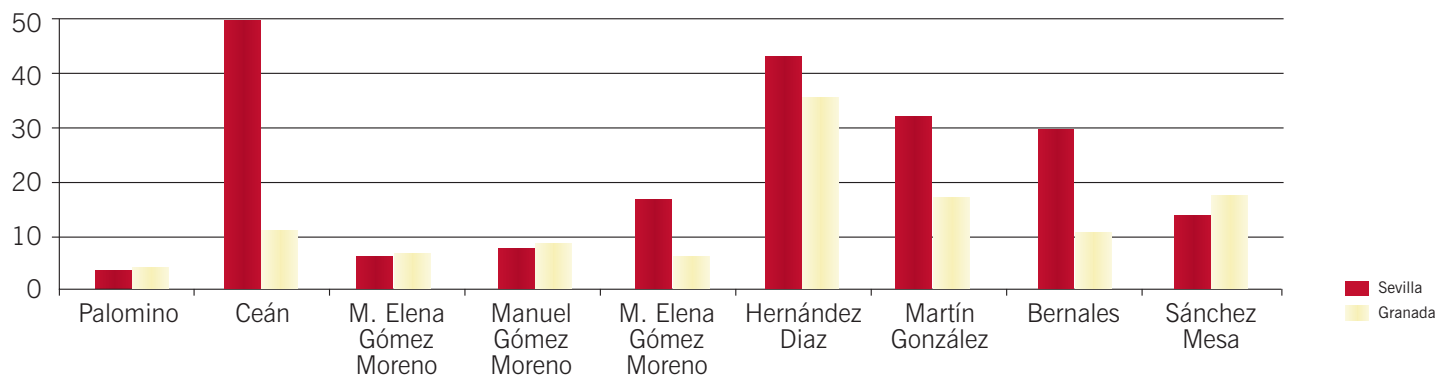
Lo primero que hemos de preguntarnos es cuál es el contenido de esta escultura, quiénes son los artífices que la hicieron posible. Si acudimos a las fuentes, empezaremos por Acisclo Antonio Palomino, en cuyas *Vidas* encontramos, como es sabido, la primera historia coherente de los artistas españoles.³ Lo interesante del tratado del ilustre pintor cordobés es que recoge el panorama de las artes en España desde el siglo XVI hasta 1714. Y lo hace desde una apreciación barroca, lo que para nosotros da mayor valor a los términos de su evaluación.

Si consideramos las 226 entradas biográficas del libro, se observará que sólo 29 corresponden a escultores, estando el resto dedicadas a los pintores. Y ello, teniendo en cuenta que Palomino incluye como escultores a unos cuantos pintores o arquitectos. Es el caso de su maestro Juan de Valdés Leal, a quien elogia como «grandísimo dibujante, perspectivo, arquitecto y escultor excelente», según se demostró en las fiestas de la canonización del rey Fernando III, en 1671, «donde manifestó nuestro Valdés los grandes caudales de su talento».⁴ Si separamos los escultores puros, solamente figuran veintitrés, lo que supone un 10% de la nómina total de artistas. Esta evidente discriminación no puede tener otra explicación que la de la consideración social del artista. Para Palomino, como para la generación de sus maestros, la nobleza reside en el arte de la pintura, mientras que la escultura no pasa de oficio. Sólo así se entiende que incluya a pintores de nivel mediocre, mientras que exige altísimas cotas de perfección para incluir a los escultores.

Pero esta razón es la que coloca en un elevado grado de calificación a los escultores andaluces. De las 21 entradas que hace Palomino para escultores del Barroco, 8 son para artistas activos en Andalucía y, salvo uno, todos andaluces y formados en Granada o Sevilla. La cifra significa que un 38% de los escultores del Barroco dignos, según Palomino, de pasar a la historia son andaluces. La nómina es la siguiente: Juan Martínez Montañés, los hermanos Miguel y Jerónimo García, Alonso Cano, Pedro de Mena, Pedro Roldán, Luisa Roldán y José de Mora. A ellos ha de añadirse José de Arce, de quien Palomino ignora el origen flamenco, confundiéndolo con un descendiente de Juan de Arfe.⁵ Las mayores alabanzas se las dedicará Palomino a Alonso Cano, justificadas no sólo por su merecido prestigio, sino –obviamente– por el hecho de ser pintor. En el sentir de Palomino, sin que sepamos si lo hizo a propósito, cuatro de estos artistas son de Sevilla y otros cuatro, de Granada. Los investigadores del siglo XX pondrían en claro que Arce era flamenco y que Montañés había nacido en Alcalá la Real y se había formado en Granada.

Si las *Vidas* de Palomino fueron la fuente primordial de información sobre artistas españoles durante el siglo XVIII, la del siglo XIX fue indiscutiblemente el *Diccionario* de Juan Agustín Ceán Bermúdez.⁶ Se trata de una obra editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y concebida con mentalidad académica. Una serie de correspondientes le van pasando información al autor, con objeto de conseguir un ingente vademécum de los artistas considerados más ilustres en cada lugar. La mayoría de ellos tienen hoy día una personalidad perfectamente definida; otros, no han pasado del estado en que los presentó Ceán Bermúdez. Muchos, sin duda, nunca debieron haber entrado en aquella lista ingente; otros, en cambio, ausentes, tuvieron que esperar un siglo para aparecer en los libros de Historia del Arte. La nómina sube ahora en Andalucía a 67 escultores, de los cuales, 42 pertenecen al siglo XVII y 25 al XVIII.

Ceán se preocupa también de señalar la ciudad donde han ejercido principalmente su oficio, anotando más de una cuando el artista ha trasladado el taller a otro lugar. Esta lista cambia radicalmente el



Oscilación del número de escultores representativos de las escuelas de Sevilla y Granada en los autores citados (Alberto Villar Movellán).

³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A., *El Museo pictórico y escala óptica [...] con las vidas de los Pintores y Estatuarios Españoles...*, Madrid, 1715-1724; siga la edición de Nina Ayala Mallory, PALOMINO, A., *Vidas*, Madrid, 1986.

⁴ PALOMINO, A., *Vidas*, p. 311.

⁵ PALOMINO, A., *Vidas*, p. 204.

⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800.

panorama y pone las bases para el estudio de los artistas que llevará a cabo la investigación moderna a partir de finales del siglo XIX. En ella se contabilizan 50 escultores en Sevilla y 11 en Granada, a los que se suman media docena repartidos en otros focos locales: 3 en Córdoba, 2 en Málaga y 1 en Guadix. Éste es, pues, el panorama, en términos contables, de la escultura barroca andaluza existente en el siglo XIX.

Con estos precedentes emprenderán los historiadores del arte, surgidos de la cepa doctoral de Manuel Gómez-Moreno, la configuración de la escultura andaluza del Barroco en el marco del arte español. Y a este respecto encontraremos que, mientras los discípulos de Murillo Herrera en Sevilla se sumergen en el caso sevillano, abrumados por la abundancia y sobrados de recursos en la riquísima veta del Barroco sevillano, serán los historiadores granadinos quienes marquen la pauta en la visión general de la escultura barroca andaluza.

LA VISIÓN DE LOS HISTORIADORES DEL ARTE EN EL SIGLO XX

En 1935, en el marco de las Misiones de Arte, organizadas por el inquieto arquitecto Pablo Gutiérrez Moreno, surge la *Breve historia de la escultura española* de María Elena Gómez-Moreno, que vio su segunda y definitiva edición en 1951. Como dice Domingo Sánchez-Mesa en el prólogo a la reedición facsímil de 2001, «la obra sigue ofreciéndonos la utilidad didáctica de su clara estructuración y la agudeza y finura de sus enfoques teóricos y ajustadas lecturas de las principales obras de nuestra historia de la escultura española». ⁷ Y en efecto, las páginas dedicadas a la escultura del Barroco son sencillamente magistrales, presentando una síntesis del ambiente artístico, los temas de la escultura y las escuelas, que no ha sido superada.

Por lo que se refiere a la evolución estética, señala dos etapas, el realismo en el siglo XVII y el barroquismo, en el XVIII, que son las que esencialmente ha mantenido la crítica hasta el presente. En la primera etapa distingue, a su vez, tres fases: la transición al realismo, en la que figuran, por Sevilla, Gaspar Núñez Delgado y Andrés de Ocampo, y por Granada, Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria y Alonso de Mena; el apogeo del realismo, en Sevilla, con Juan Martínez Montañés, de quien derivan Juan de Mesa, Alonso Cano, con Felipe de Ribas y José de Arce, y Juan Gómez, y en Granada, Alonso Cano, de quien derivan Pedro de Mena, Bernardo de Mora y José de Mora; la transición al barroco, que está representada, en Sevilla, por Francisco Ruiz Gijón, Pedro Roldán y Luisa Roldán, y en Granada, por Diego de Mora. En la etapa del barroquismo figuran Pedro Duque Cornejo, que reparte su actividad por Sevilla, Granada, El Paular y Córdoba, y José Risueño con Torcuato Ruiz del Peral, en Granada.

Si hacemos cuenta de estos artistas seleccionados, en razón del centro en que trabajan, veremos que hay dos, Alonso Cano y Pedro Duque

Cornejo, que comparten Sevilla y Granada. En cambio, los 14 restantes, están cuidadosamente distribuidos, a partes iguales, entre los dos centros artísticos: 7 en Sevilla y 7 en Granada.

Entre 1963 y 1964 aparecen dos trabajos fundamentales de los Gómez-Moreno, la *Escultura del siglo XVII*, de María Elena, y *La gran época de la escultura española*, de don Manuel, con comentario de láminas de María Elena. Si consideramos primero la segunda, que es la que ofrece una visión global del Renacimiento y el Barroco, encontraremos que el plantel de artistas andaluces del Barroco es muy similar al ofrecido por María Elena en la *Breve historia*. El padre introduce la referencia a Sebastián y Francisco de Solís en Jaén y hace arrancar el cambio de estilo de Gaviria y Pablo de Rojas en Granada, mucho más del primero que del segundo. Elogia, como es natural, en Gaviria, el Apostolado de la Catedral, «cada uno a su modo moviéndose y hablando para revelarse, con tal derroche de originalidad en su apostura, como tal vez nunca se logró en hermanada serie de tipos». ⁸ Luego están, del mismo modo, los dos artistas que reparten su quehacer entre Sevilla y Granada, Alonso Cano y Duque Cornejo. Les concede un papel de protagonistas: «El avance de la escultura sevillana, a tono con las modalidades del siglo, sobrevino con Alonso Cano». ⁹ Duque Cornejo significa el cierre de la aportación española: «aquí concluye la escultura española en definitiva». ¹⁰ El resto de la nómina de artistas se reparte entre Sevilla y Granada, pero inclinando la balanza hacia la segunda: 9 para Granada, 8 para Sevilla. Se refuerza, evidentemente, la preeminencia de Granada, frente a los aportes de Ceán Bermúdez y los investigadores sevillanos.

María Elena equilibra la balanza con la selección de ilustraciones, reservando 29 para el centro sevillano y 22 para el granadino. Ciertamente hay una presencia inusitada de Pedro Roldán, con nueve fotografías —el mismo número que Alonso Cano—, pero destacando su ascendencia granadina, por haber aprendido con Alonso de Mena. En *Escultura del siglo XVII*, publicada el año anterior, se mostraba la autora mucho más ecuánime en el reparto de responsabilidades, incluyendo 17 artistas activos en Sevilla, frente a sólo 6 de Granada. Bien es cierto que introduce a 5 seguidores de Pedro de Mena en Málaga. Pero, además, considera la aportación gaditana con la presencia de cinco artistas, tres de ellos italianos. Aparece la importante colonia italiana, que tan relevante papel desempeña en el nuevo puerto de Indias. Cita igualmente a Juan de Solís en Jaén y a Juan Bautista del Castillo en Antequera. ¹¹

La década de 1980 produjo otras dos visiones generales sumamente significativas. Una, *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, obra en colaboración de Hernández Díaz, Martín González y Pita Andrade; la otra, *Escultura barroca en España. 1600-1770*, de Juan José Martín González. ¹² En el primero de estos tomos, corre José Hernández Díaz con el estudio de la escultura andaluza. Se trata del primer trabajo crítico sobre el conjunto de la escultura barroca andaluza planteado desde Sevilla. El dato más revelador es que

⁷ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «Prólogo a la presente edición» en GÓMEZ-MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Jaén, 2001, s/p.

⁸ GÓMEZ-MORENO, M., *La gran época de la escultura española*, notas a las láminas por M. E. Gómez Moreno, Barcelona, 1964, p. 20.

⁹ GÓMEZ-MORENO, M., *La gran época...*, p. 21.

¹⁰ GÓMEZ-MORENO, M., *La gran época...*, p. 23.

¹¹ GÓMEZ-MORENO, M. E., *Escultura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae*, v. XVI, Madrid, 1963.

¹² HERNÁNDEZ DÍAZ, J., MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PITA ANDRADE, J. M., *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, *Summa Artis*, v. XXVI, Madrid, 1982; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, 1983.

distingue perfectamente dos escuelas, la de Sevilla y la de Granada. Sin embargo, a la hora de analizar el número de escultores, se observa un cierto equilibrio entre ambas escuelas, aunque con predominio de Sevilla: 44 en ésta, 36 en Granada. Número bastante elevado, a costa, desde luego, de citar artistas de segundo orden, que apenas pueden sino ser mencionados, por falta de espacio. Del total de éstos, hay tres que comparten su actividad entre ambas ciudades. Y de los sevillanos, otros dos trabajan también uno en Cádiz y otro en Jaén. Del resto de los focos artísticos, considera el autor 6 artistas en Málaga –fundamentalmente los seguidores de Pedro de Mena–, 2 en Córdoba, 3 en Cádiz y 1 en Jaén.

A pesar de este cierto equilibrio, Hernández Díaz reivindica la preeminencia de la escuela sevillana en la formación del Barroco andaluz, gracias a la fuerza creativa que la misma había desarrollado en la segunda mitad del siglo XVI. El arranque lo sitúa en Isidro de Villoldo, discípulo de Berruguete, autor del retablo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, que dejó inconcluso. Su viuda contrataría la terminación con el abulense Juan Bautista Vázquez «el Viejo» (1557) y así comienza la escuela de Sevilla. En Granada, aunque trabajan muchos artistas, el protagonismo corresponde a Diego Siloé. Por eso critica a María Elena Gómez-Moreno el hecho de que base el nacimiento de toda la escultura barroca en Pablo de Rojas.¹³ Sitúa a este artista, luego maestro de Martínez Montañés, en relación con los Vázquez, «el Viejo» y «el Joven», a los que debe su estética, expresada en el retablo de San Jerónimo de Granada (1576, reformado en 1605). Reconoce un barroquismo fuera de fechas en Bernabé de Gaviria, cuyos últimos datos son de 1622, y propone como enigma la obra de los cotizadísimos hermanos García, alabados por la historiografía desde el siglo XVII al XIX, pero sin ninguna obra documentada. Reconoce, desde luego, que si se admite como suyo el Crucificado de la Sacristía de la Catedral de Granada, se justificaría la merecida fama que tuvieron.¹⁴

El libro de Martín González tiene el interés de ofrecer la visión conjunta de la escultura del Barroco, incluyendo ambos siglos, y hacerlo desde un observatorio ajeno al lugar y, por tanto, ecuánime. En este caso, la nómina de artistas se decanta visiblemente a favor de Sevilla: 32 activos preferentemente en ésta, frente a 17 en Granada, si bien sitúa en la órbita granadina a Hurtado Izquierdo y los hermanos Sánchez de Rueda, aunque tuvieran su taller en Priego de Córdoba, e incluso a Juan Fernández del Río, de clara filiación cordobesa. Evita el autor el término escuela, para referirse a Sevilla o Granada; prefiere hablar de centros e insiste en que es continuo el intercambio de artistas entre ambas ciudades. Están hermanadas por una imaginería procesional afín: «El tipo de esculturas de vestir, de pasos procesionales de una sola figura, especialmente las Dolorosas, adornadas con suntuosas vestiduras, es común a Sevilla y Granada».¹⁵

La década de 1990 nos legó el texto del profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*.¹⁶ Una visión excelente de las artes plásticas del Barroco, que abarca la consideración de ambos siglos, con una magnífica introducción en el

¹³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «La escultura andaluza del siglo XVII», en HERNÁNDEZ DÍAZ, J., MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PITA ANDRADE, J. M., *La escultura y la arquitectura...*, pp. 39-40.

¹⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «La escultura andaluza...», pp. 41-42.

apartado de escultura, en la que se analiza la formación del artista, los procedimientos técnicos y el significado de la imagen sagrada. Sánchez-Mesa recupera el planteamiento de María Elena Gómez-Moreno, distinguiendo una etapa de realismo y otra de barroquismo. Evita la separación orgánica por escuelas, pero entra de lleno en la polémica acerca de la preeminencia de Granada o Sevilla en el origen de las formas. Y se decanta por la primera. Un recuento de los artistas considerados, 18 en Granada y 14 en Sevilla, nos confirma el triunfo de la ciudad de los Cármenes. Han de añadirse Alonso Cano y Duque Cornejo, que reparten su actividad en ambas capitales, junto con Luis de Peña. De igual modo, Alonso Martínez, que trabaja en Sevilla y Cádiz.

Reivindica el autor a Pablo de Rojas como iniciador del Barroco andaluz –tal como lo defendió María Elena– y la importancia de los García –como apuntó Orozco–, por sus implicaciones en la formación del concepto estético de Martínez Montañés, que será el verdadero renovador de la forma barroca. Contradice, siguiendo a Orozco, la propuesta de Hernández Díaz sobre el hecho de que Montañés completara su formación en Sevilla, mediante el conocimiento de las obras de Isidro de Villoldo, Bautista Vázquez, Jerónimo Hernández, Núñez Delgado o Andrés de Ocampo. «Por lo conocido, –concluye Sánchez-Mesa– nuestro autor se nos presenta más como un artista con novedades por ofrecer sobre el ambiente, que como simple receptor de influencias, o como seguidor de algún artista sevillano de renombre. Si esto sucedió, su obra lo niega o, cuando menos, lo oculta. Tampoco creo que estemos ante el genio autodidacta, solitario y aislado. Ya he referido el impacto que le ocasionaría el ambiente cultural y de gran ciudad de Sevilla, motivo, entre otros, que le impulsaría a dejar Granada y buscar en la ciudad de la Giralda fortuna y fama más que nuevos maestros. Los datos y los hechos, hasta ahora conocidos, así parecen indicarlo. Lo contrario parece querer ordenar la historia por razones localistas que, hoy por hoy, no se mantienen ni aclaran el verdadero problema que significa siempre para la historia del arte la aparición de un artista genial, como es el caso de Martínez Montañés».¹⁷

En conclusión podríamos resumir que la explicación de la escultura barroca andaluza en su conjunto, durante el siglo XX, ha estado preferentemente servida por profesores de origen granadino. Ello justifica que se haya amplificado la realidad plástica de Granada –excelente por otra parte– a costa de minimizar el potencial numérico y las innovaciones creativas de los talleres sevillanos. En este sentido, Granada ha vendido fantásticamente su producto, divulgándolo a los cuatro vientos, mientras que Sevilla, se ha sentado, como suele, a considerar la magnitud de su propia grandeza. Y estos son los caudales que han otorgado los siglos pasados al conocimiento de la escultura andaluza del Barroco. El estudio se ha focalizado en los grandes centros de producción. Pero sin duda el futuro nos deparará un conocimiento cada vez mejor de otros centros, que han ejercido en determinados momentos una función de refresco y renovación, como es el propio núcleo de Antequera o el caso de los escultores italianos de Cádiz. Y vistos los caudales, analicemos someramente los préstamos.

¹⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca...*, p. 185.

¹⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Historia del Arte en Andalucía, t. VII, Sevilla, 1991.

¹⁷ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El arte del Barroco...*, pp. 159-162.

LA POLÉMICA ACERCA DE LA PREEMINENCIA GRANADINA

Si hay algo que los andaluces nos negamos a reconocer y que, sin embargo, suele ser una marca de identidad para quien nos mira desde el exterior, es que nos parecemos mucho. Es decir, lo que observaba Martín González acerca de la continua transferencia de artistas y formas entre Sevilla y Granada y, en general, entre los distintos focos del Barroco andaluz. Sin embargo, en parte por los efectos de la vieja cultura regionalista, cada ciudad ha intentado exagerar su aportación distintiva al patrimonio general de los andaluces.

Sentadas las bases de que Juan Martínez Montañés es la figura incontestable de esta historia, importaba mucho desentrañar qué había de granadino y qué de sevillano en la esencia de su arte. A veces sin caer en la cuenta de que la cualidad del genio lo hace extrapolable no sólo de su propio entorno cultural, sino también respecto al propio país que ha tenido la fortuna de engendrarlo. Baste recordar unas palabras de Camón Aznar: «podemos decir que después del arte griego del siglo V no ha habido una escultura de más augusta quietud y de una serenidad a la vez olímpica y divina más grandiosa que la de nuestro Martínez Montañés. Ni siquiera el Renacimiento italiano ha gozado de una calma beata tan excelsa».¹⁸

Nacido en Alcalá la Real en 1568, se formó en Granada con Pablo de Rojas, según se lo dijo el propio Martínez Montañés a Francisco Pacheco. En 1587 ya está en Sevilla y al año siguiente, supera el examen como maestro escultor y entallador. Aunque desde entonces se le conocen obras documentadas, sin embargo, no se ha identificado ninguna anterior al San Cristóbal de 1597. La relación estilística de esta imagen con determinados modos de la escuela sevillana, ha dado pie para entender que Martínez Montañés completó su formación en el ambiente de los talleres sevillanos, tesis defendida por los historiadores sevillanos y sostenida por Hernández Díaz, el mejor conocedor de la obra montañésina. La opinión granadina defendía, como era de esperar, la formación exclusiva con Pablo de Rojas e, incluso, la vuelta a Granada en algún momento del oscuro periodo anterior a 1603.

Esta larvada polémica estalló con motivo de la exposición *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, celebrada por la Dirección General de Bellas Artes en el Casón del Buen Retiro de Madrid, en 1969. Aparte del texto del catálogo, redactado por José Hernández Díaz, se publicó con el mismo título, en 1972, otro libro que recogía, entre otros capítulos, las conferencias de un ciclo organizado con motivo de dicha exposición, con textos de José Camón Aznar, María Elena Gómez Moreno, José Hernández Díaz, el Marqués de Lozoya y Emilio Orozco Díaz. La contribución de este último, titulada «Propósito y conclusión», la más extensa del libro, resulta la defensa más encendida del origen granadino de las formas de Montañés. Orozco es contundente y demoledor, desde el principio: «que su formación de escultor y la orientación de su estética –tanto en

el concepto de la forma como en la expresión y preferencia de tipos– se produjo esencialmente en contacto con el círculo de artistas de Granada. He aquí la conclusión: lo esencialmente premontañésino en escultura está en Granada y no en Sevilla».¹⁹

La tesis del autor se puede resumir en varios puntos muy concretos. En primer lugar, Martínez Montañés llega completamente formado a Sevilla, tras varios años en el taller de Pablo de Rojas, abre taller al poco de llegar e introduce un estilo completamente opuesto a lo que triunfaba en Sevilla, que sólo habría podido aprender en Granada: «Desde el primer momento el artista impuso su estética; la que se había creado en Granada con las enseñanzas de Rojas y en contacto con otros granadinos, como los hermanos García».²⁰

En segundo lugar, la admiración que sentía por su maestro, es lo que justificaría el recuerdo que hace de él en conversación con Pacheco, cuatro décadas más tarde: «Es extraño que conociéndose quién fue su maestro, y precisamente por declaración del propio artista, que lo recuerda a distancia de muchos años –cuando era famoso y tenía conciencia de ser indiscutible en arte–, se hable más de una vez de sus maestros sevillanos y hasta se destaque de ellos, para explicar su formación, a quien, como Jerónimo Hernández, había muerto en 1586, un año antes de que sepamos que Montañés se hubiese avvicinado en Sevilla».²¹

El tercer punto que me parece destacable es que la tendencia barroca a convertir la imagen de retablo en imagen devocional y, generalmente, procesional, tiene su origen en Rojas. Éste es el primero que concede a la imagen el valor de gran escultura. Se apoya en Gallego Burín y en María Elena Gómez-Moreno, quienes habían señalado la importancia de Rojas como creador de tipos iconográficos, y concluye: «En realidad no creo sea atrevido afirmar rotundamente que el verdadero creador de la imaginería del barroco andaluz es Pablo de Rojas; el que [...] cultiva y fija una serie de tipos iconográficos que con cambios y variantes se mantienen en la generación inmediata».²²

Por último, el concepto de Crucificado –en cuanto culminación de la imagen barroca– que encontramos en Martínez Montañés, aun cuando pudiera tener antecedentes en Vázquez «el Viejo», que es el maestro de Vázquez «el Mozo», Melchor Turín y Jerónimo Hernández, es decir, los artistas ligados al gran retablo de San Jerónimo de Granada, no se entendería sin la interposición del Crucificado creado por Pablo de Rojas: «La visión prebarroca de imagen concebida con sentido de proximidad está en el «Cristo» realizado por su maestro. Como está también en el sentido de equilibrio entre lo humano realista y lo dogmático trascendente. Y tras de ese modelo, los hermanos García, con su «Crucificado» de la sacristía de la catedral granadina, dan el paso inmediato –hasta el punto de la confusión en lo técnico formal– a la interpretación genial que representa el «Cristo de la Clemencia» del gran maestro».²³

¹⁸ CAMÓN AZNAR, J., «Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo», *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, 1972, p. 11.

¹⁹ OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», *Martínez Montañés...*, p. 75.

²⁰ OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», p. 84.

²¹ OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», p. 86.

²² OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», p. 107.

²³ OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», p. 145.

Los argumentos de Orozco están expresados con la vehemencia del polemista y con la brillantez del filólogo. Pero, aunque son formalmente convincentes, como la exposición de un hábil orador, les falta la carga de la prueba. Hernández Díaz no dudó en contestar a estos asertos en lo que constituye el texto más fuertemente dialéctico de su dilatada carrera: *De nuevo con Martínez Montañés*.²⁴ En diecinueve premisas y ocho conclusiones, resume lo que los historiadores del arte habían aportado acerca de la estética de Martínez Montañés, para reafirmarse en la genialidad del maestro alcalaíno y en su capacidad constante para aprender y recibir influencias, que hábilmente configura de nuevo con su propio estilo. Dichas influencias vienen del ambiente en que trabaja y no sólo de los compañeros de profesión o de las obras que conoce, sino incluso de los propios discípulos. Hernández destaca al menos tres momentos en que el espíritu creador del artista es espoleado por las novedades que otros presentan en el panorama sevillano, en los casos concretos de Juan de Mesa, Alonso Cano y José de Arce.

Admite Hernández, como hecho natural, que Montañés reciba la impronta de su maestro, pero de ningún modo, que sea refractario a lo que tiene oportunidad de ver en Sevilla. En relación con el Cristo de la Clemencia, reconoce la influencia de Vázquez «el Joven» y los García como fuentes de inspiración, pero ello no supone la negación de lo anterior. Y replica a Orozco: «Es posible que con este motivo se repita ‘...que se quiere hacer cada vez más sevillano a Montañés, a costa de hacerlo menos genial’; pero ¿es que vinculándolo a Rojas y a los García, es decir, haciéndolo totalmente granadino, se afirma la genialidad del maestro alcalaíno? Evidentemente ni lo uno ni lo otro tienen base sólida y es fruto del calor de la exposición, quizás justificable».²⁵

En conclusión, Hernández Díaz confía en que se perfilen con claridad los rasgos de los artistas más interesantes de la escuela granadina, especialmente Melchor Turín o Torines, la esperanzadora figura de Rodrigo Moreno, los valiosos hermanos García y Bernabé de Gaviria. «Reconozco –remata– que no espero mucho de la producción de Pablo de Rojas, al menos de lo conocido, atribuido y atribuible; creo que fue un discreto escultor, digno de sobresalir en el elenco de los artistas granadinos, probablemente buen maestro, formador de discípulos, cuidadoso de ellos, volcándose humana y profesionalmente en su preparación y formación y recordado con gratitud por todos, cual ocurrió con Martínez Montañés».²⁶ Con posterioridad, Hernández Díaz mantuvo siempre la tesis de la formación continuada de Martínez Montañés y de su permanente influencia, salvándolo de la dependencia exclusiva de cualquier autor o escuela: «no podemos aceptar (como se ha manifestado con evidente parcialidad) –escribe en la gran monografía que le dedica a Montañés– que en Granada lo aprendió todo, e incluso con lo aprendido allí, aleccionó a los artistas de la escuela sevillana».²⁷

En fin, la defensa de los valores escolásticos propios es muy andaluza. Sin duda esta encendida polémica tenía entonces un escenario muy concreto, como era el de las dos únicas universidades andaluzas. Pesó demasiado el sentimiento frente a la frialdad que impone la razón.

²⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «De nuevo con Martínez Montañés», *Estudios de Arte Español*, Sevilla, 1974.

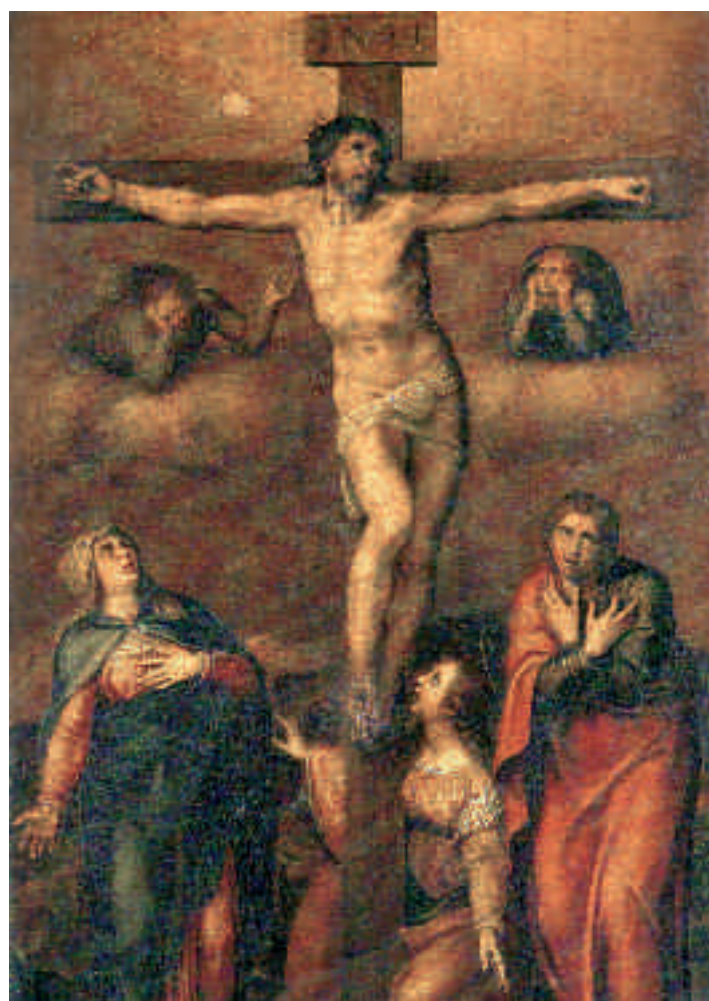
²⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «De nuevo...», p. 115.

²⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «De nuevo...», p. 122.

Y ante cuestiones de sentimiento, como de gusto, sólo es posible un arreglo político y a la vez poético, como propone Gallego Burín, con ocasión de una conferencia en Sevilla en 1937: «A veces faltarán a Rojas, elegancia, seducción, medida... pero todo eso, ya lo pondrá Montañés, al recibir la herida de la gracia sevillana. Y todo eso, también, purificado y completado, lo devolverá Sevilla a Granada, al regresar a ésta Alonso Cano, con su blanca alegría llena de meditación, con luces de Venecia iluminando su intelectualidad florentina. Elegancia sevillana, envolviendo la elegía granadina; rumor cantor del Guadalquivir, injertado en el fluir desgarrado del Darro».²⁸

SOBRE EL ORIGEN DEL TIPO ICONOGRÁFICO

La interpretación regionalista de la escultura barroca ha supuesto un considerable avance del conocimiento de las escuelas andaluzas, pero ha pecado, a veces, de una excesiva mirada hacia dentro. Las formas, como las plantas, fructifican en la tierra fértil, pero la semilla, casi



Seguidor de Miguel Ángel, *Crucifixión*. Santa María la Redonda, Logroño.

²⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, 1987, p. 44.

²⁸ GALLEGO BURÍN, A., «Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés» (Sevilla, 1939), *Estudios de escultura española*, prólogo de Domingo Sánchez-Mesa Martín, Granada, 2006, p. 3.

siempre, ha venido traída del exterior. En este sentido, el arte evoluciona a partir de unos modelos dados, que proceden de una situación de prestigio, de autoridad o de poder. No es necesario que se impongan: simplemente se copian, porque las sociedades o determinadas parcelas de las mismas, se ven reflejadas o se identifican con ese modelo.

A este respecto, llama poderosamente la atención que Orozco, siguiendo a Gallego Burín y a María Elena Gómez-Moreno, valore especialmente la capacidad de Pablo de Rojas para idear iconos, es decir, la escultura de devoción exenta que genera una línea estilística. El icono es precisamente lo que mejor define la asimilación de la catequesis nacida de Trento y difundida por los jesuitas principalmente. Si es tan importante la figura de Pablo de Rojas, cabe preguntarse *¿cómo* es posible que lo silencie Bermúdez de Pedraza cuando cita esa selección tan exclusiva de dos estatuarios granadinos? *¿quizá* porque Rojas no había nacido en Granada?

En la segunda mitad del XVI, el prestigio está indudablemente en Roma y el poder está en la Corte. El gusto de Felipe II por los italianos no es más que un síntoma de una corriente que se expande por los reinos de España y que es, a su vez, alimentada desde la Corte. El Crucificado ideado por Pablo de Rojas participa directamente de esta realidad manierista. La composición está sujeta a valores formales antes que a la expresión de la realidad, aunque el humanismo del artista matice el rigor compositivo. La línea *serpentinata*, deudora del formalismo miguelangelesco, obliga a presentar el torso girado, las piernas forzadas a plegarse a la izquierda de la imagen, para que hagan *contraposto* con la cabeza, ladeada a la derecha. Todo ello contrario a la caída sin vida de un cadáver.

Esta composición la incorporan a la escultura española, a mediados del XVI, artistas como Gaspar Becerra y Juan de Anchieta, que aportan el romanismo manierista de los seguidores de Miguel Ángel. En una primera fase, la fuerza muscular y la *terribilitá* dominan el estilo, como puede verse, por ejemplo en el Crucificado de la Catedral de Pamplona, de Anchieta, de hacia 1577, o en el del Miserere de Tafalla, del mismo autor, diez años posterior.²⁹ A este primer romanismo sucede otra fase manierista, en la que tiende a desinflarse la musculatura de la imagen en favor de una anatomía más elegante, de canon más esbelto, más realista y también más espiritual. A este cambio pertenecen los crucificados de Pablo de Rojas y de Núñez Delgado. En ellos, la fortaleza del atleta se sustituye por la debilidad del desamparado.

El modelo de Miguel Ángel para Vittoria Colonna, perdido, pero identificado con el famoso dibujo del Museo Británico, se conoció mediante obras grabadas, como la de Philipp Soye, y copias pintadas, como las atribuidas a Marcello Venusti o a Sofonisba Anguisciola, ejemplo de las cuales es la tabla conservada en Santa María la Redonda de Logroño. De las versiones escultóricas podemos recordar el bello marfil italiano de El Escorial y también, el atribuido a Núñez Delgado en el Palacio Real de Madrid. Sin embargo, la versión



Gaspar Núñez Delgado, Crucificado. Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid.

escultórica más imponente es la que logró Marcos de Cabrera en el Cristo de la Expiración, de la cofradía sevillana del Museo. Realizado en pasta en 1575, su realismo casi expresionista, captó de inmediato la devoción de los sevillanos. El paño de pureza es fruto de una restauración de fines del XIX, pero el resto mantiene su forma original.

Mucho más dulcificada la expresión del martirio en Pablo de Rojas, es evidente que la procedencia del modelo es miguelangelesca. Un detalle de realismo, que observamos en Rojas y también en Núñez Delgado, es la cuerda con que se ata el perizoma, que permite dejar a la vista la cadera y pierna del lado en que se acomoda el nudo. Este rasgo no está en Miguel Ángel y no es frecuente encontrarlo en el romanismo del XVI. En el caso de Rojas, cuyos crucificados repiten insistentemente la composición, suele ser un rasgo característico. Tan característico, que Gallego Burín observó que esta manera de componer, que el historiador granadino veía como tipología innovadora, llega a influir en Gregorio Fernández e incluso propone un posible aprendizaje del maestro de Valladolid en Granada,³⁰ algo definitivamente desestimado por la historiografía actual.

²⁹ GARCÍA GAÍNZA, M. C., «Crucificados del siglo XVI», en GARCÍA GAÍNZA, M. C. (dir.), *El Arte en Navarra*, Pamplona, 1994, p. 363.

³⁰ GALLEGO BURÍN, A., «Pablo de Rojas», p. 21.



Pablo de Rojas, Crucificado. Catedral, Granada.

Fernández utiliza este tipo de paño con cuerda en sus últimos crucificados, especialmente en el Cristo de la Iglesia del Carmen, en Valladolid, y en el de San Marcelo, en León, de 1631. Su temperamento es ya plenamente barroco, pero evidencian el origen de un modelo común. Lo más interesante es que en la Galicia natal de Gregorio Fernández encontramos el mismo tipo utilizado por Rojas en la lejana Granada. El que mejor lo refleja es el Crucificado del retablo de San Esteban de Orón (Miranda de Ebro, Burgos), de Juan Bautista Celma, artista aragonés, nacido hacia 1535-1540, según Vila Jato, que después de trabajar en Asturias se instaló en 1568 en Santiago de Compostela.³¹ El retablo se hizo en Santiago por manda testamentaria del canónigo Juan Martínez Ternero, para su localidad natal. Celma trabajó en él entre 1581 y 1587. Similares características ofrece el Crucificado que remata la reja del coro de la Catedral de Orense, obra diseñada por Celma en 1589, pero que Vila Jato atribuye en la parte escultórica a Alonso Martínez, que la termina en 1597.³²

El VII Conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro casó en Madrid, en 1598, con Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma.³³ La condesa, después de varios intentos, pudo fundar en Lemos un convento de clarisas, en 1622, y en él profesaría ella misma en 1634. Un relicario de ébano, catalogado por Casamar,³⁴ contiene impresas en seda las tesis de bachillerato de Catalina de la Cerda y Girón, hija del IX conde y monja del mismo convento. Las tesis, de Filosofía y Medicina, se sustentaron en Salamanca en 1655, pero el relicario lleva incorporado ante ellas un Crucifijo de bronce dorado, de estética muy anterior, que quizá procediera del legado de la fundadora, y que, en cualquier caso, reproduce cabalmente el modelo icónico que estamos comentando.

Martín González identificó como obra de Francisco del Rincón el Calvario que remata el retablo del Hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo. Está fechado en 1597 y sigue también el mismo esquema, especialmente visible en el plegado del paño.³⁵ Atribuye igualmente a Rincón, por asimilación al anterior, el Cristo de los Carboneros, de la Iglesia de las Angustias de Valladolid. Le extraña, no obstante, la interpretación del perizoma, que, aunque presenta un plegado semejante, ofrece un tejido anguloso y cortante, que compara con las mangas picudas del San Cayetano de Torcuato Ruiz del Peral, en San José

de Granada, aunque se ratifica en que el Crucificado es obra de comienzos del XVII.³⁶

A la vista de tantos y tan difundidos ejemplos, parece evidente que estamos ante un modelo icónico que debió tener extraordinario predicamento, lo que justifica su repetición. El tipo aparece aproximadamente en torno a 1580. Es más que probable que sea un icono ligado a la Corte y expuesto al culto público, para que pudiera generar la devoción que justificaría la repetición de la imagen. Un dato que ha de tenerse en cuenta es que, en general, los autores conocidos reproducen la tipología sólo circunstancialmente, en tanto que Pablo de Rojas la hace suya como modelo casi único, al menos en lo que conocemos de él.

¿Sería lícito pensar que ese icono sea el Crucificado que hizo Rodrigo Moreno para El Escorial? El licenciado Francisco Bermúdez de Pedraza, tan exacto en sus apreciaciones, a sus veinticuatro años, no tiene reservas a la hora de elogiar al escultor, al que llama don Rodrigo Moreno, tratamiento inaudito para tan menestral profesión: «varón de tan monstruoso ingenio en este particular, que si concurriera con Lisipo le robara el nombre y privilegio, que Plinio refiere que le dio Alexandro, de poder él, y no otro, hazer su estatua. No es encarecimiento sus obras lo testifican, y la hechura del Christo, que presentó al rey don Felipe II, para honrar su Escorial, octava maravilla del mundo».³⁷

En 1569 fundó Santa Teresa el Convento de carmelitas descalzas de Pastrana, en la ermita de San Pedro y bajo la protección de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, primer ministro de Felipe II. El convento pertenece hoy a los franciscanos y en la vieja ermita de San Pedro, transformada luego en capilla de la iglesia, se venera la excelente imagen del Cristo de la Verdad. Su origen es desconocido, pero se sabe por el libro becerro que se colocó en la capilla en 1733, en sustitución de un Cristo de la Misericordia. Entró en el convento por legado testamentario del sacerdote Agustín Panduro, capellán de la Capilla de los Reyes, en Toledo, que lo cedió a su hermano, fray Andrés de San José, carmelita en Pastrana. Era condición que se le diese título de Santísimo Cristo de la Verdad. Actualmente está atribuido a Gregorio Fernández.³⁸

³¹ VILA JATO, M. D., *Escultura Manierista*, Santiago de Compostela, 1983, pp. 283 y 286.

³² GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., «La Catedral del siglo XVI», en IZQUIERDO PERRÍN, R., GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. y HERVELLA VÁZQUEZ, J., *La Catedral de Orense*, León, 1993, pp. 109-111; VILA JATO, M. D., *Escultura Manierista*, p. 307.

³³ Presidió la ceremonia el tío abuelo del novio, cardenal don Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla, patrono del espléndido Colegio de los jesuitas de Monforte y hermano del conocido arzobispo de Granada don Pedro de Castro, entonces obispo de Salamanca. El conde, amante de las artes y las letras, era el protector de Lope de Vega, que fue su secretario, y de Cervantes: el destinatario de la dedicatoria del Quijote. Creció políticamente a la sombra de su suegro, valido de Felipe III, sobre todo en los años que estuvo la Corte en Valladolid, entre

1601 y 1606. CHAMOSO LAMAS, M., «Presentación», en CHAMOSO LAMAS, M. y CASAMAR, M., *Museo de Arte Sacro. Clarisas de Monforte de Lemos*, Madrid, 1980, pp. 17-20.

³⁴ CHAMOSO LAMAS, M., «Presentación», p. 47.

³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas», en HERNÁNDEZ DÍAZ, J., MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PITA ANDRADE, J. M., *La escultura y la arquitectura...*, pp. 247-248.

³⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca...*, pp. 112-113.

³⁷ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, 1608, f. 133.

³⁸ AA.VV., *Museos. Museo de Arte Sacro y de Ciencias Naturales*, Pastrana, 2005, p. 156.



Rodrigo Moreno (atribución), Cristo de la Verdad. Convento del Carmen, Pastrana (Guadalajara).

Se trata, fuera de toda duda, de una obra granadina. Una primera mirada lleva a relacionarla directamente con Pablo de Rojas. El modelo icónico que sigue es el mismo y abundan los detalles de semejanza, como el tratamiento del arco epigástrico y el modelado de piernas y pies. Sobre todo es característica la policromía de tono verdoso, tan típica de los crucificados pintados por Pedro de Raxis, al que ha de atribuirse también la del de Pastrana. La composición es bellísima y la cabeza representa una imagen dulce y sosegada de la muerte. La forma de los labios, el enarcado de las cejas, el detalle manierista de las dos primeras guedejas de pelo, que se abren sobre la frente en forma de «doble ese», denotan capacidades de dibujante y modelista.

Pero existen también otros detalles que invitan a pensar en otra mano. El concepto más amplio de la cabeza, menos nervioso en el tratamiento del cabello. El mechón sinuoso que cae a la derecha, rara vez se advierte en Rojas y preconiza, sin embargo, modismos de Alonso de Mena. El torso es de anatomía más natural, menos efectista y atlética que en Rojas, y la caja torácica, más amplia. El efecto de torsión del *contraposto*, aunque existe rigurosamente, resulta menos acusado en la visión frontal y, por ello, más elegante. El paño de pureza es de plegado más minucioso que lo que vemos en Rojas, que se le aproxima, si acaso, en el del Crucificado de la catedral. No suele dejar Rojas la cadera y el pliegue inguinal izquierdo tan a la vista como muestra el Cristo de la Verdad. El peso del cuerpo muerto es más real, se aparta del sentido de flotación, de músculo vivo, que se

da en Rojas. ¿Estamos ante una obra de Rodrigo Moreno? Lamentablemente no tenemos obras identificadas de tan eminente artista, sólo alguna sugerida, como el Crucificado que remata el retablo de San Jerónimo de Granada, que insinuó Orozco.³⁹ Pero quizá sería momento de preguntarse si es Rojas todo lo que parece Rojas. No sea que recibamos una sorpresa como la que hace un siglo se llevaron quienes presenciaron incrédulos que las mejores imágenes de Montañés eran de Juan de Mesa.

Este modelo icónico es tan potente, que se perpetúa en los crucificados plenamente barrocos. Lo vemos en los cristos muertos de Alonso de Mena, como el de Santa María de la Alhambra, con el mismo tipo de perizoma, aunque con la moña izquierda, tomada de Pablo de Rojas. Los brazos, paralelos a los de la cruz, denotan el modelo, pero la cruz arbórea, distinta a las cruces planas que lucen todos los anteriores, evidencia el cambio de gusto. Y el mismo esquema lo encontramos, ya en la culminación de la belleza barroca, en el Cristo de la Buena Muerte de Juan de Mesa. Con una maestría difícil de superar, pero la misma posición de las partes del cuerpo, la misma colocación del paño, con su cuerda y las dos moñas, dejando libre la pierna derecha. El último eslabón de esta cadena, el más barroco, es probablemente el Cristo de la Buena Muerte de San Agustín de Cádiz. Suave de anatomía, minucioso en la cabellera y el paño, valiente en la composición, se ha relacionado con Alonso Cano, a la espera de que la documentación revele otra mano igual o mejor que la del maestro granadino.

³⁹ OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», p. 141.



Juan de Mesa, Cristo de la Buena Muerte. Capilla de la Universidad, Sevilla.

EL MODELO DE MARTÍNEZ MONTAÑÉS

La magnificación que Orozco hace de Pablo de Rojas viene, en buena parte, del prestigio de haber sido maestro de Martínez Montañés. Éste, a su vez, llega a Sevilla con todo aprendido de Granada y revoluciona el panorama local. En principio hay que analizar en qué contexto se produce la declaración de Montañés. Es en 1620, en un momento en que Pacheco anda buscando antecedentes que apoyen su tesis de que Cristo en la Cruz ha de representarse con cuatro clavos y no con tres. Montañés, que desde 1603 no había vuelto a hacer un crucificado con cuatro clavos, le dice a Pacheco que sí, que su maestro Pablo de Rojas había hecho uno de marfil hacía más de cuarenta años. De aquí se induce un reconocimiento de admiración hacia el maestro al cabo de

cuarenta años.⁴⁰ Pero es mucho admitir un reconocimiento a nadie en Martínez Montañés. Dos años más tarde publicaría Pacheco el panfleto contra Montañés, por haberse arrogado la contratación de la pintura por su cuenta, donde escribe: «aconsejaría a mis amigos que se abstuviesen de alabar o vituperar sus obras, porque lo primero lo hace él mejor que todos...».⁴¹

En cambio, resulta interesante la precisión de que hacía más de cuarenta años de aquel Crucificado de Rojas para el conde de Monteagudo. Se refiere probablemente a una cifra que tendría mejor asimilada, la de los años que faltaba de Granada. Esto nos situaría en 1579-1580 su paso a Sevilla y haría más lógica la aclimatación necesaria para contraer nupcias en 1587 y examinarse en 1588. No

⁴⁰ OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», p. 87.

⁴¹ PACHECO, F., *Sobre la antigüedad y honores del arte de la pintura y su comparación con la escultura contra Juan Martínez Montañés*, 16 de julio de

1622; cit. ASENSIO Y TOLEDO, J. M., *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias: introducción é historia del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*, Sevilla, 1886, p. XLIV.



Juan Martínez Montañés, Cristo de la Clemencia. Catedral, Sevilla.

parece aceptable que un recién llegado, con diecinueve años y sin oficio, pudiera desposarse con una joven de momento y, mucho menos, que la familia tuviera que esperar un año a que se examinara para poder montar un taller. Es más lógico pensar que Montañés estaba ya trabajando en algún taller sevillano y que tendría algún recurso para casarse. Y, sobre todo, conociendo los comportamientos gremiales, resulta más que dudoso que se dejara pasar examen a un recién llegado, por muy habilidoso que fuera, si no estaba protegido por el paraguas de algún taller. Ya se lo dice Pacheco, cuando estaba Montañés en la cresta de la ola: «si como publica es tan eminente que puede enseñar el arte que no aprendió [...] el refugio que al parecer le queda a Juan Martínez Montañés y a los demás es el examen».⁴²

En cualquier caso, el modelo de crucificado que introduce Montañés en Sevilla no es el de Pablo de Rojas. El alcalaíno, que sepamos, jamás utilizó la cuerda en el paño de pureza, como hacía sistemáticamente su maestro. Su Crucificado es ya frontal, como se venía haciendo en Sevilla, ajeno a la torsión de Rojas. El modelo que sigue el Cristo de Vázquez de Leca tiene el prestigio de la forma italiana. Por eso lo alaba Pacheco y se esmera en su policromía. El modelo está en la copia del Crucificado de Miguel Ángel, que paseaba por Sevilla Juan Bautista Franconio y que acabó en manos de Pablo de Céspedes. Ya antes de Montañés se estaban exportando a América crucificados con esta tipología, como son el llamado Cristo de la Conquista, de la Iglesia de la Merced de Lima, con los pies cruzados y el paño abierto en la cadera derecha, sostenido por soga. Y el magnífico Cristo de la Contrición, de la Iglesia jesuita de San Pedro de Lima, tallado por Martín de Oviedo hacia 1601, obra de excelente estudio anatómico y fuerte concepto manierista.⁴³

Martín de Oviedo –hermano del insigne Juan de Oviedo y de la Bandera, al que sin duda admiraría Montañés por su meteórica carrera– había realizado en 1592, poco antes de su marcha al Perú, el perdido Cristo de la Veracruz de Arahall. Igualmente manierista, con añadido de melena postiza, lucía perizoma con soga, dispuesto de tal manera que permite sospechar que conocía el modelo que triunfaba en la Granada de Pablo de Rojas, pero que demuestra lo refractaria que fue Sevilla a ese modelo. El paño se abre, en efecto, en la cadera izquierda y sin moña, en tanto que la imagen mantiene una extraordinaria frontalidad. A su hermano se le atribuye el Cristo del Mayor Dolor, de la Hermandad de Jesús ante Anás, en San Lorenzo, cuyo paño, mucho más carnoso y próximo a lo montañésino, se abre igualmente a la derecha. Responde al modelo que llamaríamos hipotéticamente del Escorial, pero contradiciéndolo, es decir, contorsionando la figura, pero intentando que no pierda el equilibrio que otorga la visión frontal.

La frontalidad viene determinada en la escuela de Sevilla por el primer Crucificado verdaderamente moderno que aparece en la ciudad del Guadalquivir, el Cristo de Burgos, tallado por Bautista Vázquez «el Viejo» en 1573. Este Crucificado es de sumo interés por dos razones: primero, porque controla el dinamismo berruguetesco introducido en la ciudad por Isidro de Villoldo; segundo, porque siendo imagen de



Martín de Oviedo, Cristo de la Contrición. Iglesia de San Pedro, Lima.

⁴² ASENSIO Y TOLEDO, J. M., *Francisco Pacheco...*

⁴³ BERNALES BALLESTEROS, J., «La escultura en Lima siglos XVI-XVIII», en AA.VV., *Escultura en el Perú*, Lima, 1991, pp. 36 y 47.

cofradía, en el marco de un temprano espíritu postridentino, se opone a la formulación gótica, que era la imperante en la estética de las devociones de aquella Sevilla de Indias, como bien demuestran los fervores que suscitaba el Santo Cristo de San Agustín. Es más, Bautista Vázquez impone su riguroso estudio anatómico humanista por encima de las solicitudes del cliente, que pretende una copia del famoso Cristo de San Agustín. Sin duda que la larga melena de pelo postizo y el faldellín prolongado, eliminados en el siglo XIX, lograrían a título piadoso el efecto requerido en la imagen. Pero el nuevo realismo anatómico no pasará desapercibido e inspirará a muchos otros, tanto en Sevilla, como en Granada. Detalles como el tratamiento del ángulo epigástrico pueden apreciarse en los crucificados de Pablo de Rojas, aunque se modificarán posteriormente, según avance el realismo barroco.

Probablemente el concepto de frontalidad y sosiego del Cristo de Burgos venga dado por el modelo, pero lo cierto es que esta característica hace escuela en Sevilla. El Crucificado del retablo del Evangelista, del Convento de Madre de Dios de Sevilla, que atribuyó Hernández Díaz a su discípulo Jerónimo Hernández,⁴⁴ aun considerando su categoría de obra de altar, revela claramente ese frontalismo. Junto con rasgos de originalidad, como la cruz en tau y otros apuntes de realismo, caso del patente descolgamiento del cuerpo muerto, con los brazos en uve muy acusada y el tratamiento del perizoma. Lo mismo el hermoso Crucificado de las Siete Palabras, de San Vicente, mucho mejor trabajado, como imagen independiente y procesional que es. Está atribuido con fundamento a Jerónimo Hernández, que lo realizaría hacia 1582-1585, aunque se ha señalado injustificadamente la autoría de Pedro Roldán.

Sin quitarle a Pablo de Rojas la importancia que se le da como creador de tipos, es indudable que cuando se afirma que este artista es el que despertó en Montañés sus grandes dotes hacia la escultura exenta,⁴⁵ se ignoran los 33 crucificados del XVI, registrados por Roda Peña, que todavía salen en procesión en la provincia de Sevilla.⁴⁶ Y otros más que no lo hacen, guardados en iglesias y conventos. De acuerdo en que una parte son de pasta y devocionales, pero el resto, y especialmente los producidos en la segunda mitad del siglo, constituyen una serie suficiente para hacer entender a Montañés el valor de la imagen procesional.

OTROS PRÉSTAMOS Y NUEVAS INVERSIONES

La realidad escultórica suele estar limitada por dos leyes, que afectan a los actores fundamentales de la creación: la ley de la imitación, relativa al cliente, que siempre tiende a solicitar una obra semejante a otra que tiene vista y le gusta; y la ley de la adaptación al medio, relativa a

⁴⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, p. 58.

⁴⁵ OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», p. 108.



Juan Martínez Montañés, Crucificado. Retablo de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla).

los artistas, que, para subsistir, deben acomodarse al gusto de la clientela. De cuando en cuando surgirá el genio de un artista, unido al capricho de un cliente, y encontramos la excepción a la regla, que es lo que permite dar un paso en la evolución del gusto.

Si volvemos al Cristo de la Clemencia, cabría preguntarse qué ha tomado Montañés de su admirado maestro Pablo de Rojas. Muy poco o nada. Con sólo analizar los paños de pureza que utiliza el alcalaíno en sus crucificados, nos daremos cuenta que rechaza el modelo de Rojas, y, en cuanto a la composición, se acomoda a la visión frontal, más reposada y sevillana. Montañés se ha pegado a Pacheco, que es donde se encuentra la clientela más exquisita, y aplica el modelo de Miguel Ángel, que, por venir de Italia, haría abrir a Pacheco y a su círculo de influencia unos ojos como platos.

Como el de Rojas no es aceptable, se ha señalado como modelo el hermoso Crucificado de la sacristía de la Catedral de Granada, atribuido a

⁴⁶ RODA PEÑA, J., «El Crucificado en la Escultura Procesional Sevillana», en SÁNCHEZ HERRERO, J., RODA PEÑA, J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., *Crucificados de Sevilla*, Sevilla, 1998, p. 88.



Hermanos García, Crucificado. Sacristía, Catedral, Granada.



Juan Martínez Montañés, Cristo de la Clemencia (detalle). Catedral, Sevilla.



Hermanos García, Crucificado (detalle). Sacristía, Catedral, Granada.

los hermanos García, que siempre había pasado por obra de Montañés. El parentesco en este caso está fuera de dudas, pero, aceptado que no es Montañés ¿quién le presta a quién? De los García sabemos que en 1600 eran la admiración de Granada, a decir de Bermúdez de Pedraza, «porque son los mayores estatuarios de cuerpos de zera que ay en Europa». Lamentablemente queda ahí su información válida, ya que, a continuación, abrumado por su fama, no quiere decir nada más de ellos: «y así tengo por torpeza el alabarlos, y por buen consejo el honrarlos con silencio».⁴⁷

El Cristo de los García se encuentra estrechamente ligado al de la Clemencia. La cabeza podría proceder casi de un mismo modelo. Sin embargo, las diferencias son también patentes en la talla. La idealización de Montañés se convierte en los García en realismo y detalles de virtuosismo, palpable en la menudencia de los mechones, en la gudeja derecha entorchada o en el estilismo de la barba. Ésta arranca de la mosca bajo el labio inferior, pero cubre el mentón, a diferencia de los manieristas. La oreja, la inclinación de la cabeza, son semejantes.

⁴⁷ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Antigüedad y excelencias...*, f. 133.

⁴⁸ MULCAHY, R., «A la mayor gloria de Dios y el Rey»: *La decoración de la Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, pp. 176-177.

La corona de espinas tiene algunas trayectorias idénticas, pero en el granadino se le enroscan rizos de cabello, detalle naturalista ya visto en Pablo de Rojas, pero que no suele darse en Montañés. El paño de pureza no lleva el cordel usual en Rojas: en eso se parecen ambos, pero en nada más. En el granadino, la multitud realista de plegados y quiebros anuncia un canon más adentrado en lo barroco, más cercano a Juan de Mesa y diferente a Alonso de Mena, que sigue a Rojas.

El principal problema que tenemos con los García, cuya obra puso en pie Emilio Orozco, ya lo destacó repetidamente Hernández Díaz. Es que no tenemos otro apoyo cronológico que el aportado por Bermúdez de Pedraza en 1600. Estos hermanos gemelos eran entonces expertos en figuras de cera. Como ha señalado Rosemarie Mulcahy, siguiendo a Wittkower, a mediados del XVI, el modelador o modelista, es decir, el que modela el original en cera o arcilla, se convierte en escultor, mientras que el escultor, el tallista, pasa a ser un artesano o técnico.⁴⁸ Esta cualidad explicaría ciertamente sus trabajos en barro ¿Probarían luego la talla en madera?



Hermanos García, Crucificado (detalle). Sacristía, Catedral, Granada.

Si es suyo todo lo que le atribuye Orozco, su estilo parece más avanzado que el de Rojas, aunque mantiene la tendencia a la lateralidad manierista cultivada por éste, como es patente en el Crucificado de la Sacristía. Lo más inquietante de éste es el complejo tratamiento del paño de pureza, mucho más movido y nervioso de lo que conocemos en García. La adjudicación de esta obra a los gemelos, que hoy nadie discute, la hizo Domingo Sánchez-Mesa en 1966, basándose en una documentación que nos puede dar la clave. En efecto, el Cabildo de la Catedral granadina se preocupa, en 1724, de que se coloque provisionalmente en una capilla «el Santo Cristo que ofrecieron y donaron los hijos de Pedro García», porque la imagen estaba sin pintar. Nombran diputados que encarguen el

policromado y, de hecho, lo realizó Pedro Duque Cornejo.⁴⁹

Si, como apunta Palomino, uno de los hermanos se dedicaba a la talla y otro a la policromía, es evidente que no iban a regalar una obra a medio hacer. Lo que invita a pensar que quedaría inacabada por incapacidad o muerte del pintor. A su vez, esto nos sitúa ante una de las últimas obras de los García. Por muy poco que vivieran después de 1600 –que estimo que debieron ser bastantes años–, el Cristo de la Sacristía es un consecuente y no un antecedente de Martínez Montañés. Últimamente José Manuel Gómez-Moreno ha aportado la noticia de la donación del Crucificado, en el cabildo del 3 de noviembre de 1623.⁵⁰



Hermanos García, Crucificado (detalle). Sacristía, Catedral, Granada.

⁴⁹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El arte del Barroco*, p. 122.

⁵⁰ «[...] los dos hermanos hijos de Pedro García le an dicho que tienen una hechura de un Santo Cruzifixo grande de muy buena mano por encarnar y por la devoción que tienen a esta Santa Iglesia lo quieren dar para que se ponga en

una capilla de ella [...]»; GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., «Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650)», en GILA MEDINA, L. (ed.), *El Libro de la Catedral de Granada*, v. 1, Granada, 2005, pp. 166-167, n. 78.

Y es que el realismo de los García está más relacionado con Juan de Mesa que con Martínez Montañés. Si comparamos el perizoma del Cristo granadino con el de la Buena Muerte de Sevilla (1620), veremos que responden a la misma composición, vista en espejo y sin el aditamento de la cuerda, que pone Mesa. Temperamentos diferentes, pero una misma estética del plegado. Añádanse pormenores que ya hemos señalado en otras ocasiones, como el concepto volumétrico de las cabezas o aspectos del martirio, como la espina que atraviesa la ceja izquierda de Cristo, presente en García y Mesa. Los hermanos García serían, pues, un puente entre Martínez Montañés y Juan de Mesa. Un puente que no tuvo continuidad en Granada, porque el nervio de Gaviria y García quedó paralizado por la sensibilidad hierática y

estereotipada de Alonso de Mena, que es el verdadero continuador barroco de Pablo de Rojas. La asimilación del modelo podemos verla incluso en algún sevillano que pasa a trabajar en la zona de influencia granadina, caso de Juan Fernández de Lara, autor del Crucificado de San Pedro Apóstol de Priego, de 1629.⁵¹

Muchos otros préstamos e inversiones podríamos analizar en la escultura andaluza del Barroco y en su rica iconografía. Aquí hemos presentado sólo, a modo de esbozo, algunos ejemplos en relación con la imagen del Crucificado, centro del culto católico, sin el cual perdería su sentido todo aquello que quisiera contarse sobre el arte fastuoso de la Andalucía barroca.



Juan de Mesa, Cristo de la Buena Muerte (detalle). Capilla de la Universidad, Sevilla.

⁵¹ PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J., *Priego de Córdoba. Guía Histórica y Artística de la Ciudad*, Salamanca, 1980, p. 388.

Comunicaciones presentadas



APUNTES ACERCA DE LA SITUACIÓN DE LOS PLATEROS Y LA PLATERÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Rosario Anguita Herrador
Universidad de Jaén

No cabe duda de que cuando se habla del Barroco se está intentando definir un concepto bastante complejo, pues se trata de un período de tiempo en el que las tendencias artísticas son bien diferentes en sus formas y estructuras. De esa forma, se puede apuntar, como hace Serrano Hernández, que la «variedad de presupuestos estéticos que encontramos en las manifestaciones de estos siglos obligan en numerosas ocasiones a adjetivar el término barroco con ciertos complementos que nos ayudan a describir con mayor precisión el hecho artístico que estamos analizando».¹

En consecuencia, el concepto de Barroco se aplica al arte de los siglos XVII y XVIII, pero en él debemos tener en cuenta las variedades presentadas a lo largo de esos dos siglos. Será en la última etapa cuando, tras la llegada de Felipe V al trono español, la influencia del extremo barroquismo y del Rococó se puede percibir en la actividad artística que, a partir de entonces, conjugará en todos los ámbitos artísticos ese decorativismo supremo con los toques populares de la etapa anterior.

¹ SERRANO HERNÁNDEZ, A., «Génesis de la teoría del Barroco Andaluz», *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, 2002, p. 335.

En el caso concreto de la platería, ya indica Cruz Valdovinos que «diversas tendencias conviven en la platería peninsular a lo largo del siglo, por lo que cualquier división estilística entre pleno barroco, rococó y neoclasicismo resulta inexacta y artificial».²

Por otro lado, y abundando más en el tema propuesto, hemos de apuntar que una de las características más importantes de la platería del siglo XVIII, es la certificación de la calidad del metal utilizado en la elaboración de las diferentes piezas, algo totalmente dependiente de la figura del fiel contraste en todas y cada una de las ciudades españolas que mantenían talleres abiertos.

Sin embargo, aún a pesar de la rigidez de las normas establecidas para salvaguardar la ley de los metales preciosos, es ingente la labor

realizada por los plateros, ateniéndose siempre, eso sí, a todas las normativas vigentes. Esta es la causa de la gran cantidad de piezas punzonadas y contrastadas –a diferencia de lo ocurrido en el siglo precedente– que pertenecen a la segunda mitad del siglo XVIII y que engrosan nuestro rico patrimonio mueble, pudiéndose afirmar que las formas más espectaculares del Barroco en platería, son las de esta época.

Se trata en este caso de un momento espléndido de la platería, una época en la que se dan obras realmente barrocas en el sentido de lo decorativo, donde son principales protagonistas las líneas sinuosas y movidas; es ahora cuando las piezas adquieren una especial ornamentación, influida por la rocalla –importada desde Francia por la nueva dinastía monárquica–, por las volutas, y las formas irregulares, a lo que



Damián de Castro, bandeja (Córdoba, 1777). Catedral, Sevilla.

² CRUZ VALDOVINOS, J. M., «La platería del siglo XVIII», en BONET CORREA, A., *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 2002, p. 125.

se puede añadir como complemento los medallones y formas vegetales más o menos volumétricas. Así, utilizando sobre todo la técnica del repujado, se puede definir un estilo asimétrico y deforme, lleno de dinamismo y movimiento, donde la estructura no es arquitectónica sino plena de atectonicidad y decoración.

Como generalidad se puede afirmar que el estilo rococó en platería comienza a mediados del siglo XVIII, llegando a su apogeo en los últimos treinta años del siglo, siendo muy destacable en las obras realizadas durante esos años la influencia de determinados autores, algunos de ellos cordobeses, como Damián de Castro.

Por contraste, será más adelante, entre 1780 y 1785, cuando, como apunta García León, «comienzan a labrarse en Madrid las primeras piezas de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez; con ellas se inicia en la platería española el camino para los nuevos ideales estéticos del Neoclasicismo. Este nuevo ideario suponía una reacción contra el desbordamiento del decorativismo que tanto éxito había alcanzado durante los períodos del Barroco y Rococó».³

Aquí nos deberíamos detener en un dato especial, y es que la época de los límites entre el Barroco y el Neoclasicismo están muy poco definidos en la platería y la orfebrería. Así, según Sánchez-Lafuente, «en las décadas finales del siglo, por influencia de las normas académicas y el gusto por lo antiguo imperante en la Corte, se vuelve a los diseños de geometría simple, a la claridad y simetría propias del lenguaje formal clásico y a las amplias superficies lisas animadas sólo con guirnalda de flores, lazos, cintas, óvalos, gallones..., y frisos y cenefas con adornos de palmetas, ovas, ondas, hojas de acanto y otros temas de inspiración griega y romana... Sin embargo, las inclinaciones retrógradas de la clientela, aficionada a aquel estilo, van a propiciar un relativo rechazo del neoclasicismo, que tardará todavía algunos años en ser asimilado completamente por los plateros».⁴

Es también importante señalar que gran cantidad de obras realizadas y conservadas, pertenecientes tanto a la platería civil como a la religiosa, permiten engrosar enormemente el capítulo de las artes suntuarias en la segunda mitad del siglo XVIII. En ese contexto es indudable la tarea de catalogación y documentación de las piezas que continuamente se está llevando a cabo por parte de los historiadores del arte y especialistas.

También es cierto que en el ámbito del estudio de las piezas pertenecientes a dichos períodos históricos, la contextualización de las obras es una importante tarea a desarrollar, especialmente a través del estudio de toda la serie de documentos depositados en los diversos archivos históricos, ya sean religiosos o civiles. Es así como quedaría completada la tarea de catalogación, clasificación y conservación de las piezas artísti-

³ GARCÍA LEÓN, G., *El arte de la platería en Écija*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 211.

⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El arte de la platería en Málaga. 1500-1800*, Universidad de Málaga, Málaga, 1997, p. 334.

⁵ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «El pleito de la platería de Málaga con los plateros feriantes de Córdoba (1775-1778)», *Baetica*, nº 19, 1997, pp. 59-60.

cas; tarea cada vez más necesaria ante el posible deterioro y la, a veces, galopante desaparición de muchas de ellas. En consecuencia, al estudio técnico e histórico-artístico de la pieza, se debe añadir el aporte documental, imprescindible y necesario, puesto que permite el conocimiento de las piezas en su propio contexto social e histórico.

Es por ello que a partir de los documentos existentes en los citados archivos, se pueden terminar de reconstruir algunas situaciones concretas.

Tal es el caso de la llegada a diferentes ciudades de los maestros feriantes cordobeses. Perfectamente estudiado en la zona de Málaga por Rafael Sánchez-Lafuente al aludir al pleito ocasionado entre 1775 y 1778 cuando afirma que en «el último tercio del siglo XVIII la platería cordobesa alcanza una extraordinaria difusión por todo el país merced al comercio itinerante de un nutrido grupo de maestros plateros que, de manera regular a lo largo del año, recorrían la geografía peninsular con géneros de su arte –por lo general piezas de mediano tamaño y joyas– procedentes de los principales obradores de la capital... La explicación a la notable expansión de la platería cordobesa por todo el país durante el último tercio del siglo XVIII, y muy particularmente por Andalucía, puede encontrarse, a nuestro juicio, en el conocimiento espectacular que se produce en el colectivo de maestros a lo largo de este período, con el consiguiente aumento de la producción y el abaratamiento de los precios».⁵

De todo ello se puede deducir la trascendencia y la categoría que la actividad de los artistas de Córdoba tiene en esa época, tal y como apunta Cruz Valdovinos cuando expresa que «de manera definitiva la platería cordobesa se coloca entre las primeras del país en la reinado de Carlos III en lo que a calidad artística, número de artífices y volumen de producción se refiere. Al emplearse un marcaje cuádruple y conservarse numerosas piezas, el conocimiento del estilo y de la personalidad de muchos plateros es bastante amplia».⁶

Por lo tanto, es tal la importancia adquirida por la platería cordobesa en general, que no sólo está presente en Jaén y en otras provincias limítrofes, sino que va mucho más allá de la zona meridional de la península, llegando a haber piezas cordobesas hasta en la misma Asturias donde abunda este tipo de obras gracias, entre otras cosas y como en los demás lugares, a la exención de contribuciones que se hizo en el año 1765 a los plateros feriantes cordobeses en los lugares donde fueran a comerciar con sus obras.⁷

Concretamente en el caso de Jaén no se trata de un hecho aislado y hay documentos que así lo demuestran.⁸ Así, en el año 1776, Francisco Bartolomé de León, fiel contraste de la ciudad, presenta ante el corregidor de la misma el día 12 de agosto un escrito en el que notifica que se encuentran en Jaén «varios artífices de Platteros,

⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M., «La platería del siglo XVIII», en BONET CORREA, A., *Historia de las artes aplicadas e industriales de España*, Madrid, 2002, p. 145.

⁷ Respecto a esto, véase KAWAMURA, Y., «Arte de la Platería», *Real Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, 1994, p. 128.

⁸ Respecto a este caso, véase Archivo Histórico Municipal de Jaén (A.H.M.J.). Legajo 6, 12 de agosto de 1776.



Grabado de San Eloy de las *Ordenanzas de los Plateros de Málaga* (Málaga, 1733). Diputación, Málaga. Adoptadas por las de Córdoba en 1746.

vezinos dela de Cordova, con surttido de piezas de oro, platta y pedería» para vender en la feria que se celebraba todos los años en la capital del Santo Reino entre los días 15 y 24 de agosto. En ese caso, previendo las Ordenanzas dadas en El Pardo el 17 de marzo de 1771, debiendo velar por las calidades y circunstancias de dichas alhajas, y procurando que no se perjudique a terceros, encargan a otro fiel contraste que reconozca las piezas y la ley, con sus correspondientes marcas.

Seguidamente, una vez depositadas las piezas en arcas o cajones en la sede del fiel contraste, éste, utilizando las «piedras tocadoras» y los demás instrumentos, procedió a actuar con las piezas de los siguientes artífices:



Real Cedula, y Ordenanzas de la Platería de Córdoba (Córdoba, 1746).

Vicente Carreras Camacho, con todas sus obras conforme a la ley.
Rafael del Hoyo.
Domingo del Hoyo.
Bernardo de Cáceres, que había vendido algunas por el camino.
Antonio de León y Luque, que también había vendido algo por el camino.
José del Hoyo, Hermano Mayor del Colegio y Congregación de Plateros de Córdoba.
Francisco de Cáceres y Ayllón.

El auto definitivo, fechado el día 21 de agosto de ese año, se expresa en los siguientes términos: «...que aunque se advierte la informalidad de los artífices en traer los unos incompletas las Alaxas que resultan

de sus respectivas certificaciones, y los otros aver ocultado este documento, opuesto todo a lo prebenido en el real Despacho de Ordenanzas de diez de Marzo de mil Settes Setenta y uno, que da las reglas, y previene lo que se debe executtar en este caso, y por lo mismo aunque los contempla su señoría comprendidos en sus multtas y apercevimiento a Dn Rafael y Dn Domingo del Hoyo que negaron ttraer certificaciones al tiempo que se les reconozio las Alaxas, y las presentaron después por la Comparecencia q antecede, y a Dn Bernardo de Cazeres, y Dn Antonio de Leon por falttar muchas delas Alaxas que comprende las certificaciones destos dos, sin embargo atendiendo ala aprovación que haze delas Alaxas, el fiel contraste desta ciudad, declarandolas por de Ley, y a la buena fee en que los pone esta circunstancia, devia demandar, y mando sobre ceder, y cortar esta causa en el ser, y estado que se halla, devolber alos dos primeros las certificaciones y aperciendo alos quattro que enadelante procuren manexarse para la ventta, y comercio dedichas Alaxas, como esta prevenido anaquel real Despacho reordenanzas pues delo contrrario, seles tratarà y casttigarà con las penas impuestas en ellas, y seles condena alos cittados quattro Artífices dePlatteros a las costas ocasionadas en las Diligs. que les pertenece en este expediente...».⁹

Otros documentos más de los años 1781 y 1782 siguen testimonian-do la pujanza y la profusión de este tipo de actividades comerciales. Es, por lo tanto, un momento de intercambios en el que los plateros deciden visitar otras ciudades donde pueden exponer y vender las mercancías y trabajos que salen de sus talleres.

Sin embargo, este tipo de actuación mercantil en Jaén no sólo es propio de los artífices cordobeses; también de vez en cuando algunos artistas procedentes de otros lugares se acercan a la ciudad con la misma intención. Así, si «los plateros cordobeses a través de corredores y ferias llevaron sus obras a todo el país», no son menos los de Sevilla; en este caso, «aunque son numerosos los artífices que trabajan en el último tercio del siglo y algunos poseen calidad comparable a la de los cordobeses, su enorme producción no se extiende más allá de los territorios sevillanos»,¹⁰ no obstante también participan –aunque en menor medida– de este tipo de actividades comerciales.

En consecuencia, en la ciudad de Jaén existen casos muy puntuales de la llegada, no sólo de plateros cordobeses, sino también de algún sevillano, que asimismo debe someterse a las correspondientes inspecciones.

Por otro lado, y en vista de la cantidad de casos que se dan en Jaén, las autoridades deciden ampliar la investigación y proceder de esa manera también con los talleres de los propios jiennenses.¹¹

⁹ A.H.M.J. Legajo 6. 12 de agosto de 1776.

¹⁰ CRUZ VALDOVINOS, J. M., «La platería del siglo...», p. 147.

¹¹ A este respecto, véase para ambas situaciones: Archivo Histórico Provincial de Jaén. Legajo 295. 12 de agosto de 1781.



Juan Bautista Zuloaga, bandeja (detalle), (Sevilla, 1775). Iglesia parroquial de Santa María de la Oliva, Lebrija (Sevilla).



Damián de Castro, bandeja (detalle), (Córdoba, 1777). Catedral, Sevilla.

Tal vez todo este rigor esté justificado precisamente por los diferentes casos de engaños, fraudes y picaresca, lo que hace que también haya ciertas reticencias a permitir la apertura de establecimientos y tiendas a plateros foráneos como el caso de José de Cáceres. Este personaje, natural de Córdoba, decide abrir un taller de platería en Jaén en el mes de abril del año 1784 sin haber solicitado, entre otras cosas, su incorporación a la Congregación de San Eloy. Las consecuencias no se hacen esperar, y el 18 del mes de julio siguiente, dicha congregación le solicita un memorial en el que aparezcan sus licencias de aprendizaje y de oficial, no pudiendo ejercer su oficio hasta su presentación.

Cuatro meses después, el susodicho José de Cáceres presenta la acreditación de platero obtenida en su ciudad natal, tras lo cual se le dio el permiso de apertura previo pago de cinco ducados para su admisión como oficial de la Congregación de San Eloy. Sin embargo, decide abrir el taller sin hacer el pago ni incorporarse a la congregación, tras lo que se le avisa de que, siguiendo la normativa, quien no acate dichas normas, será castigado con la destrucción de los moldes, herramientas, y cualquier otro instrumento que utilice en su trabajo, a lo que se le añade una multa de cincuenta ducados. Finalmente, en abril de 1785, y ratificado por Ignacio Antonio de la Barrera, José Pestaña y Miguel de Guzmán, se pide que se cierre el taller mientras no cumpla los requisitos estipulados.¹²

No muy distinto en cuanto a las sospechas fundadas en las mentes de los jiennenses es el caso de Repiso. En este caso, se trata de un caso acaecido a las cinco de la madrugada del día 4 de agosto de 1780, cuando en la Real Aduana de Jaén intenta entrar un forastero con tres caballerías cargadas de arroz. En ese momento se le pide que muestre el material, a lo que el hombre presenta algunos inconvenientes, por lo que, siendo sospechoso, se le detuvo y se comprobó que llevaba entre la carga una caja de madera atada con un cordel, y dentro de ella una escribanía de plata, una cáliz con su patena, canuteros para tabaco, alfileros, pulseras y otros tipos de alhajas de plata.

Tras esta comprobación se le tomó declaración donde admitió ser Francisco Rodríguez, natural y vecino de Córdoba, arriero de Francisco Repiso, añadiendo que dichos objetos «le fueron entregados en la ciudad de Córdoba por su Amo el Sr Franco Repisso, con otros diferentes para que los llebase todos a la ciudad de Valencia, y pusiese en poder de Dn Manuel Pelagues también Platero en ella, para que solicitase su venta...».¹³

Asimismo, a través del estudio de todo ese material documental, nosotros podemos conocer la demanda popular de ese tipo de piezas, qué tipo de objetos eran los que se vendían, cuál era el uso que se les

daba, de qué materiales estaban realizados, etc. En ese sentido es muy aclaratorio el siguiente listado, perteneciente a los objetos que presenta el platero cordobés Vicente Carreras Camacho cuando acude a la feria de Jaén del año 1776:

«Cinco azafates de cinzel
 Vna palancana o bacía
 Dos salvillas
 Dos calizes lisos con sus Pattenas
 Diez y siete Docenas de Cucharas y tenedores, las siete menores para almivar, y todas con concha, y filero a excepción de algunas que no lo traen
 Sesenta y siete pares de Evillas de diversas Echuras y tamaños
 Quattro guarniciones de taza de espadín avieros de buril
 Onze esquilonos
 Doce cavos de cuchillo
 Ocho cañones de tavaco
 Diez peynes
 Dos saleros
 Cuarenta y ocho caxas p^a tavaco en que se comprende varios caxones, y una docena de aquella sin dorar
 Tres docenas de Medallas de filigrana de diferentes tamaños, ocho Cruces de Carabaca, y tres Docenas de limpiadientes
 Seis docenas de Cascabeles
 Ocho Docenas de botones de conchas y lisos
 Dos gruesas y media de botones de muletillas
 Docena y media de Dedales
 Diez docenas de Cruces, y igual porcion de zarcillos de Platta dorada con Piedras de Pasta Verdes
 Dos gruesas de Candados de Platta sobredorados
 Seis docenas de anus, o rostros de filigrana con verónica
 Cuattro docenas de Chupaderas
 Siete docenas de anillos de oro con diamantes, y esmeraldas
 Catorce Aderezos de Diamantes y esmeraldas
 Vnos Sarcillos de Diamantes de Platta
 Vn Aderezo de Diamantes Completo
 Catorce pares de Brocalexos de esmeraldas con su gaxo de Perlas
 Quattro Pares de brocalexos sin perlas
 Quattro beneras de oro, y platta con diamantes y esmeraldas
 Dos pares de sarcillos de ruvies, y diamantes de ensaladilla
 Seis Cruces de botton
 Dos pares de broches de Diamantes
 Dos anus de esmeraldas
 Dos docenas de pares de chorros de perlas
 Dos pares de Pulseras de algofar
 Seis pares de perendengues

¹² Véase A.H.M.J. Legajo 295. 17 de julio de 1785.

¹³ A.H.M.J. Legajo 295. 4 de agosto de 1780.

Siette Piochas de Plumas
Treintta docenas de tumbagas de diferentes echuras»¹⁴.

En general se trataría siempre de obras en las que, dada la época de la que se trata, la mezcla de las fórmulas barrocas y rococós con las incipientes neoclásicas, serían las más usadas. En ese sentido hemos de advertir de la pervivencia de las formas barrocas en platería, al tiempo que se realizan obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, e

incluso suntuarias, de las tendencias más modernas del Neoclasicismo.

Por último, y para concluir, una vez expuestos los diferentes casos, hemos de ser conscientes de la importancia que tiene el estudio de los documentos en cualquier período histórico para la comprensión de la coyuntura y situaciones en que se crean y se realizan las piezas que forman parte de nuestro rico patrimonio histórico-artístico.



Blas de Amat, bandeja (detalle). Museo Municipal, Madrid.

¹⁴ A.H.M.J. Legajo 6. 12 de agosto de 1776.



EL CASO DEL RETABLO MAYOR DEL COLEGIO DE SAN BASILIO DE SEVILLA: una singular aplicación de los preceptos del Concilio de Trento relativos a las imágenes sagradas

Francisco J. Cornejo Vega
Universidad de Sevilla

Estamos acostumbrados a leer y escuchar que los frutos artísticos generados en la España –y, desde luego, en la Andalucía– de los siglos XVII y XVIII estaban condicionados, en lo que a las imágenes religiosas se refiere, por la larga sombra de los preceptos establecidos en la XXV sesión del concilio tridentino.¹ En ellos se partía de la base de que era absolutamente legítimo y conveniente que los fieles practicaran el rezo y la solicitud de intercesión de los santos ante Dios, en contra de lo que defendían los partidarios de la Reforma de la Iglesia; para lo cual podían ser utilizados dos calidades diferentes de objetos de intermediación: las reliquias de los santos y las imágenes que los representaban.

En este último caso, los padres conciliares manifestaron los beneficios que el uso de estas representaciones, ya fueran de escultura, pintura o en estampa, tenían para la Iglesia: por su valor pedagógico, ya que «se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos», y

¹ «Concilio de Trento. Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas (Sesión XXV, 3-4 de diciembre de 1563)», en GARRIGA, J. (ed.), *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, nº 4, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 345-349.

por sus cualidades estimulantes y motivadoras, porque «se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y a practicar la piedad». Se deja claro, de esta manera, la importancia de las representaciones artísticas como vehículo propagandístico de los principios del catolicismo, cuya promoción se recomienda expresamente a los obispos, y los fines didácticos y provocadores a una vida piadosa que debieran de poseer las mismas.

Ahora bien, el cómo se aplicaron estos principios generales –y, en esa medida, ambiguos– a los diferentes casos concretos que se fueron produciendo a lo largo del devenir histórico, merece una reflexión cuidadosa por parte de los historiadores porque la realidad de los hechos con toda su complejidad se resiste a verse reducida a fórmulas simplificadoras, del tipo «arte religioso barroco, igual a plasmación de los principios tridentinos», como a continuación se verá en el caso del desaparecido retablo mayor del Colegio de San Basilio de Sevilla.

Éste era un Colegio, que ya existía en 1589, destinado a la formación de los novicios que se incorporaban a la orden basilia en el territorio de su Provincia andaluza. Instituciones de este tipo –colegios de órdenes religiosas exclusivamente dedicados a la preparación de sus propios miembros– fueron surgiendo en la ciudad a lo largo de los siglos XVI y XVII, llegando a existir al menos un colegio por cada una de las principales órdenes masculinas.² Éstas, muy numerosas, debían competir entre ellas y con el resto de instituciones religiosas por conseguir las simpatías, la devoción y, cómo no, las aportaciones económicas de los fieles sevillanos para el sustento de sus necesidades y la ampliación de su influencia social. La materialización de esta competencia en los retablos mayores de las iglesias de sus colegios a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII y el hecho de que en ellos triunfe la fórmula compositiva del gran cuadro de altar, convierten a este fenómeno en una de las páginas más interesantes de la historia de la pintura sevillana. El carácter abiertamente propagandístico de esta serie de retablos se hace evidente no sólo comprobando el gran tamaño de sus lienzos principales (entre 12 y 18 m², aproximadamente) o la calidad de los artistas que los firman, Juan de Roelas, Francisco de Herrera el Viejo, Francisco de Zurbarán, los mejores que se podían contratar en la Sevilla de la época; más allá de estos factores –desde luego, no casuales– sorprenden la originalidad y audacia de sus contenidos iconográficos.³ En esto, como en tantas otras cosas, hay que destacar el papel innovador jugado por los jesuitas sevillanos.

² Los dominicos fundaron el Colegio de Santo Tomás de Aquino (1517), el de *Regina Coeli* (1553) y el de Monte Sión (1559); los jesuitas regían el de San Gregorio (1592) y el de San Patricio (1618), destinados a formar misioneros ingleses e irlandeses, respectivamente, además de su propio noviciado de San Luis (1609) y el de San Hermenegildo, de carácter público; los agustinos tenían el Colegio de San Acacio (1593); los mínimos, el de San Francisco de Paula (1589); los franciscanos, el de San Buenaventura (1600); la Orden de la Merced, el de San Laureano (1601); y de los carmelitas eran los colegios del Santo Ángel de la Guarda (1587) y el de San Alberto (1602).

³ Las medidas actuales de estos grandes cuadros –algunos sufrieron mermas a raíz de la invasión francesa– son, *El triunfo de San Gregorio*, de Roelas: 4,40 x 2,57 m (11,31 m²); la *Apoteosis de San Hermenegildo*, de Herrera «el Viejo»:

Ya en el gran cuadro de la *Circuncisión*, pintado por Roelas hacia 1604 para el retablo mayor de su Casa Profesa, actual Iglesia de la Anunciación, incluyeron la imagen de su fundador, Ignacio de Loyola, representado como santo a pesar de que su beatificación no se formalizó hasta 1610 y su santificación hasta 1622. El cuadro del Colegio de San Gregorio o de los Ingleses (1608), conocido con el nombre de *Triunfo de San Gregorio*, también de Roelas (hoy en el Colegio de Ushaw, en Durham, Inglaterra), representa una escena en la que uno de los reyes ingleses, peregrino en Roma, rinde pleitesía al papa Gregorio Magno, iconografía absolutamente original que refleja una idea que los jesuitas no se cansarán de propagar durante todo el siglo XVII: la del deseable sometimiento del poder civil, la Monarquía, al religioso, la Iglesia. Este mismo trasfondo, pero expuesto con mayor rotundidad y concreción, se despliega en la *Apoteosis de San Hermenegildo*, pintado por Herrera «el Viejo», hacia 1622, para el Colegio de San Hermenegildo (Museo de Bellas Artes de Sevilla); en él se reconoce con absoluta claridad al joven rey Felipe IV arrodillado y escuchando los consejos de un obispo que, no por casualidad, abrocha su capa pluvial con un gran monograma jesuítico: el rey representa a Recaredo, que atiende las palabras de su tío San Leandro que le pone como ejemplo de rey católico al mártir Hermenegildo.⁴ Los dominicos, que veían como los jesuitas se convertían en sus competidores en lo que se refiere a su tradicional influencia sobre el poder político (como confesores del Rey, desde tiempos de los Trastámara, o como Inquisidores Generales), reaccionaron frente al despliegue retabístico de los jesuitas sevillanos encargando a Zurbarán el mayor de los cuadros de esta serie, el de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (Museo de Bellas Artes de Sevilla) pintado en 1631 para su Colegio del mismo nombre, en el cual, además de la lógica exaltación de su santo titular, glorificado como nuevo Padre de la Iglesia según lo decretado por Pío V en 1567, se responde a la propaganda jesuita utilizado sus mismos recursos cargados de implicaciones políticas: por eso la prestigiosa presencia de un también arrodillado emperador Carlos V, justificada por haber concedido algunos privilegios al Colegio –que no todos los solicitados por los dominicos– en su antigua pretensión de alcanzar el rango universitario.⁵

El retablo mayor del Colegio de San Basilio, levantado por el ensamblador Hernando de los Ríos (1635-1637) y con pinturas de Herrera «el Viejo» realizadas entre 1638 y 1647, viene a cerrar este grupo de grandes aparatos de aquellos colegios de las órdenes religiosas sevillanas que concentraron el esfuerzo propagandístico y didáctico que reclamaba y defendía el Concilio de Trento, más en proclamar la grandeza, mayor santidad y preeminencia de la propia orden, que en poner

5,23 x 3,26 m (17,05 m²): la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, de Zurbarán: 4,75 x 3,75 m (17,81 m²); y la *Liturgia de San Basilio*, de Herrera «el Viejo»: 5,55 x 2,87 m (15,93 m²).

⁴ Sobre el interés de los jesuitas por influir en la monarquía española y cómo éste se refleja en las manifestaciones artísticas sevillanas, he tratado extensamente en CORNEJO, F. J., *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La 'Sacra Monarquía'*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005; especialmente en el apartado «*La Apoteosis de San Hermenegildo*, de Herrera el Viejo: un manifiesto jesuita sobre las relaciones entre el rey y la Iglesia», pp. 258-282.

⁵ CUADRA Y GIBAJA, E. de la, *Historia del Colegio Mayor de Sto. Tomás de Sevilla*, 2 vols., Sevilla, E. Rasco, 1890.

bajo los ojos de los fieles los «saludables ejemplos» de los santos para conformar su vida y costumbres a la de ellos y ser «estimulados a adorar y amar a Dios y a practicar la piedad». ⁶ El retablo basilio es un ejemplo claro de cómo los preceptos tridentinos fueron, digamos «adaptados», a los intereses de los monjes sevillanos, obligados a competir (ideológica, artística y económicamente) con el resto de órdenes religiosas, casi todas ellas implantadas en la ciudad desde hacía varios siglos.

Una pequeña muestra de las dificultades sufridas por los basilios en la búsqueda de su propio espacio, en este caso en su vertiente económica, aparece recogida en un documento de 1613 en el que éstos se quejaban ante la jerarquía eclesiástica de la desleal competencia que le hacían a la orden dos frailes, también basilios, pero de la rama recoleta del Tardón (que no tenían, ni estaban autorizados a tener monasterio en la ciudad), que, decían:

«andan pidiendo limosnas de dos años a esta parte y viven en casa particular... y procuran por muchas vías y maneras juntar muy gruesas limosnas... para comprar una casa, que dizen tienen concertada, junto a St. Pedro, para fundar conbento en ella».

Los basilios del Colegio se quejaban amargamente de que cuando iban a pedir su limosna a los mercaderes para San Basilio, éstos les decían que para ese santo ya la habían dado. ⁷

Pero las necesidades más imperiosas que tenían los basilios sevillanos –y españoles– eran las de dar a conocer su joven orden, ya que la rama hispana no se había configurado como tal hasta finales del siglo XVI, y promover y difundir la devoción a su santo fundador. Esto último implicaba un importante esfuerzo de plasmación iconográfica y de realizaciones artísticas de todo género. La construcción del retablo del Colegio de San Basilio venía a suponer una magnífica oportunidad en lo que a este imprescindible despliegue propagandístico se refiere.

El retablo fue concebido como una imponente máquina (de 14 m de altura por 7 m de anchura) para que se impusiese visualmente en el espacio del interior del templo –derruido a principios del siglo XX–, un espacio relativamente pequeño (unos 28 m desde los pies hasta la cabecera de la nave principal) que fue descrito así en 1844:

«Es de tres naves divididas por arcos sobre columnas de mármol pareadas dos en cada hombro del arco, y están pintadas al óleo imitando jaspes, y los capiteles dorados. Sobre las naves laterales pisan tribunas del convento que se comunican con el coro alto y tienen balcones a la nave mayor. La iglesia está cubierta de maderas y teja, y por dentro bóvedas fingidas. La nave principal empieza en la capilla mayor, que la forma un arco, y las laterales en otras dos capillas, con arcos duplicados a la capilla mayor y a las naves». ⁸

⁶ Para conocer los detalles de la complicada historia del retablo, véase CORNEJO, F. J., «Las tribulaciones del retablo mayor del Colegio de San Basilio, de Sevilla, pintado por Francisco de Herrera el Viejo», *La conservación de retablos. Catalogación, Restauración y Difusión*, El Puerto de Santa María, 2006, pp. 417-462.



Reconstrucción ideal del retablo del Colegio de San Basilio, de Sevilla, realizada por el autor a partir de lo que queda del mismo y de las medidas recogidas en los documentos de su contratación.

⁷ *Pleito del Colegio de San Basilio contra fr. Hierónimo de Leiva, fraile basilio del Tardón*, 1613 (Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Secc. III, Justicia, leg. 1992).

⁸ GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1973, pp. 184-185.

La compleja estructura del retablo acogía un coherente programa iconográfico basado en la figura de su santo titular a través de algunas facetas de su rica historia hagiográfica. Concretamente, su desarrollo explicitaba tres argumentos: la confianza depositada por Cristo y los apóstoles en San Basilio cuando milagrosamente le revelan la liturgia de la Misa (tema del gran cuadro principal, tradicionalmente conocido como *La Visión de San Basilio*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla); la grandísima santidad de Basilio, amplificada por los diez y seis retratos de sus familiares inmediatos (todos santos) y desplegada en torno al cuadro principal a modo de árbol genealógico; y, finalmente, pero desde luego no con menor importancia, el hecho de que el santo fuese considerado como el fundador del monacato reglado o, según el término utilizado por los basilios, como «Protopatriarca de todas las religiones», según se le muestra en el cuadro del segundo cuerpo, hoy en el Museo del Louvre, conocido como *San Basilio impartiendo su regla*.



Francisco Heylan, grabado de *San Basilio*, en Cardenal Bessarión, *Compendio de la Regla de nuestro P. S. Basilio Magno...*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1615 (Biblioteca Nacional 2-42355).

⁹ Lo esencial del conflicto y los argumentos de ambas partes pueden verse en los alegatos: CARRANZA, A. de, *Por la religión de los Monges Basilios en el pleyto con la religión de los Monges de san Benito, sobre el uso de la cogulla...*, [S.I., s.n., s.a., pero 1636] y SALGADO DE SOMOZA, F., *Por la Religión*

El retablo de San Basilio, sin embargo, difícilmente puede ser comprendido sin tener en cuenta la existencia del conflicto que, al menos desde 1622, enfrentaba a las órdenes basilia y benedictina, y que se prolongó hasta bien entrado el siglo XVIII; conflicto que había comenzado por cuestiones como el orden de preeminencia en las celebraciones públicas y el uso de una cogulla o hábito semejantes en ambas órdenes, pero que alcanzó su mayor virulencia precisamente por una cuestión iconográfica.⁹ Los basilios españoles habían decidido sustituir la imagen tradicional de San Basilio como Padre de la Iglesia griega, representado como arzobispo escritor (por ejemplo, en el cuadro de Sánchez Coello de El Escorial), por la de un San Basilio monje y creador de las primeras reglas monásticas de la historia eclesiástica. Así comienza a aparecer en el grabado que ilustra el *Compendio de la Regla de nuestro P. S. Basilio Magno...* del Cardenal Bessarión (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1615) y en muchas de las portadas de los libros sobre *Asuntos predicables* publicados por el



Alardo de Popma, grabado de *San Basilio*, detalle de la portada de Fray Diego Niseno, *Asuntos predicables para los Domingos, Miércoles y Viernes de Quaresma*, Madrid, Diego Flamenco, 1627 (Biblioteca Universitaria de Sevilla 203/43).

del Gran Patriarca San Benito. Contra la Religión del glorioso Patriarca San Basilio Magno. Sobre que se confirme, y con efecto se cumpla y execute el edicto del santo Oficio..., [S.I., s.n., s.a., pero 1636].



Juan de Noort, estampa suelta de *San Basilio*, 1634 (Biblioteca Nacional INV 36178).

basilio Diego Niseno (Madrid, 1627-1631) en las que además se lee la inscripción «S. Basilio Magno Patriarca de todas las Religiones». En 1634 los basilios madrileños publican una estampa suelta, de considerable tamaño (400 x 250 mm), firmada por Juan de Noort, en la que San Basilio, de pie, con la cogulla monacal, aparece entregando sus reglas monásticas a varios fundadores de órdenes religiosas, arrodillados, incluido San Benito; además, en un extenso texto escrito al pie se explicitan las pretensiones de los basilios en relación con la primacía de su santo y de su orden: «...Fue Primer Legislador, Instituidor, i Protopatriarca de la Vida Religiosa en comunidad. Fundó su Religión año de 362 de cuya Regla como de fuente, tomaron los fundadores de todas las religiones...». Los monjes de San Benito se sintieron directamente aludidos por el contenido del grabado –no en vano su fundador venía siendo considerado como el creador del monacato occidental– y ante la rotundidad de esta apuesta propagandística basilia, decidieron acudir al tribunal de la Inquisición para exigir que se retirase la estampa de la circulación. Los argumentos en que se basaban eran que lo estampado no se correspondía a la verdad de la Historia y que la imagen iba en contra de lo dispuesto en la sesión XXV del Concilio de Trento al incurrir en ‘novedad’ no acorde con la tradición. En efecto, la resolución tridentina terminaba diciendo:

«...que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno [...] a no tener la aprobación del Obispo [...] En caso de deber extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución [...] que no se decrete ninguna cosa nueva o no usada en la Iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano Pontífice».¹⁰

Así que tras un proceso en el que se hicieron interesantes alegaciones por ambas partes y en el que los basilios aportaron diversas pruebas iconográficas, la Sagrada Congregación romana decretó, el 12 de diciembre de 1636, la prohibición de la estampa y su inclusión en el Índice de libros prohibidos.¹¹ Y, efectivamente, en la edición de éste de 1640 aparece descrita de la siguiente manera:

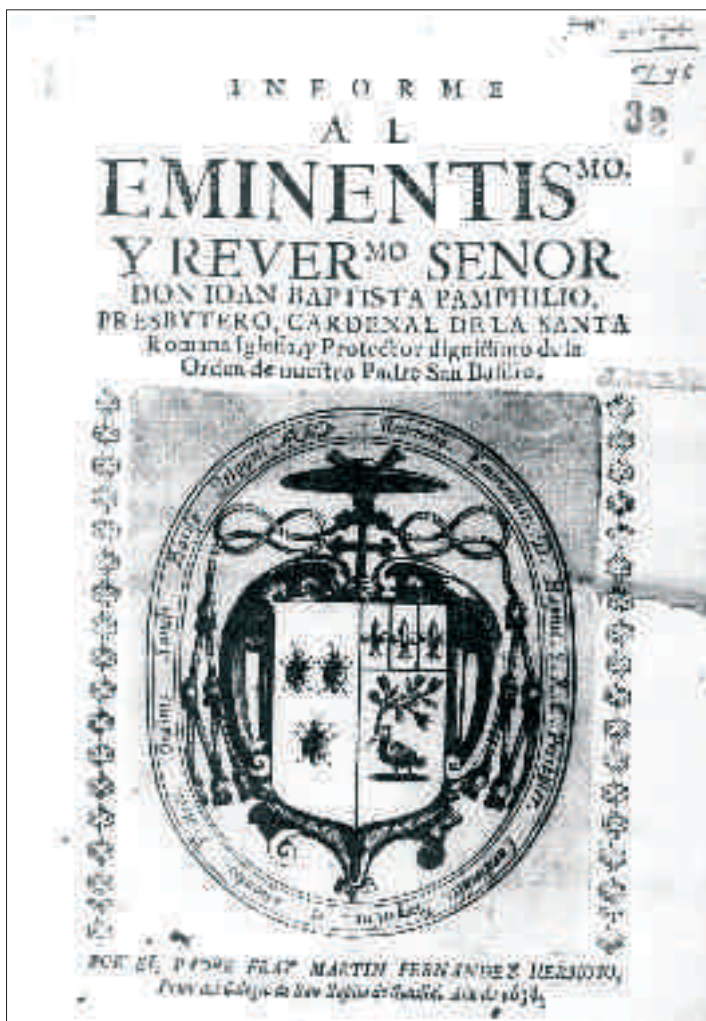
«Estampa de San Basilio Magno, con cogulla, y palio Arçobispal, en la mano derecha una pluma, y en la izquierda un libro en que dize, *Regla de Monges, etc.* y a los pies un mundo, con algunos hereges Apóstatas, en lo alto la Santíssima Trinidad, a un lado, y al otro nuestra Señora, y abaxo a la mano izquierda están de rodillas San Agustín, San Benito, San Francisco, y San Alberto, y a la derecha mucho número de Santos, con un letrado, que dize: *Todos los demás Fundadores de las Religiones Regulares, y Militares*, la qual estampa parece la hizo de buril Ioan de Noort año de 1634. Se prohíbe todo».¹²

¹⁰ «Concilio de Trento...», pp. 348-349.

¹¹ PINTO CRESPO, V., «La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)», *Hispania Sacra*, v. XXXI, nº

61-64, 1978-79, pp. 285-322.

¹² *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index pro Catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi IIII. Reg. Cath.*, s.l., 1640.



Portada del Informe al Eminentísimo y Reverendísimo Señor Don Ioan Baptista Pamphilio, Presbytero, Cardenal de la Santa Romana Iglesia, y Protector dignísimo de la Orden de nuestro Padre San Basilio ([Sevilla], s.i., 1638), por Fray Martín Fernández Hermoso, Prior del Colegio de San Basilio de Sevilla (Biblioteca de las Facultades de Filología y Geografía e Historia, Sevilla, Ha 16/32).

Esta era la situación existente durante los años en que los basilios sevillanos erigían su retablo y que, como no podía ser de otra manera, influyó en la materialización iconográfica del mismo. El mismo año en que Francisco de Herrera «el Viejo» se obligaba a realizar las pinturas del retablo, fray Martín Fernández Hermoso, Prior del Colegio de San Basilio de Sevilla, escribía un *Informe al Eminentísimo y Reverendísimo Señor Don Ioan Baptista Pamphilio, Presbytero, Cardenal de la Santa Romana Iglesia, y Protector dignísimo de la Orden de nuestro Padre San Basilio*, ([Sevilla], s.i., 1638) que era un alegato contra la decisión de prohibir la difusión de la estampa de 1634, dirigido al que fuera Nuncio papal en España y futuro papa Inocencio X. En este interesante documento el prior del Colegio desarrolla toda una larga serie de argumentos justificativos de la iconografía de la estampa, especialmente en lo relativo a como los fundadores de otras órdenes religiosas (San Alberto, San Benito, San Agustín, San Jerónimo, San Francisco de Asís) tomaron como modelo para las suyas a las Reglas de San Basilio; concluyendo: «Luego S. Agustín, S. Benito, y los demás están con toda propiedad pintados, tomando regla de N. P. S. Basilio, y representan lo que la historia dize» (f. 13v). Sigue:

¹³ Contrato de Francisco Herrera con la Casa de la Misericordia para la pintura del retablo del Colegio de San Basilio, formalizado ante el escribano público Mateo de Almonacid (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Secc. Protocolos Notariales, leg. 17.863, fs. 1068r-1069v).

«Aunque los Santísimos Padres están hincados de rodillas ante nuestro gran Padre S. Basilio, no por eso se a de entender, ni dezir es adoración; porque para que lo fuera era necesario naciesse de su acto interior, y que éste se manifestase con una señal exterior de culto (...) la que manifiestan los santos tan solamente es una veneración exterior, y no interior (...) Luego síguese, que no es adoración la que manifiestan, sino veneración. (...) Y da la causa de su devido respeto, por su dignidad de Arçobispo; por su Legislador, y por su grande santidad. Y quando de estar los santos hincados de rodillas se siguiera algún peligro, o escándalo: ya dixé en el nu. 14. no se devía impedir la dicha Estampa, sino mandar a los Prelados advirtiesen a los Fieles ignorantes no cayesen en él (13v-14v)».

Y termina:

«Considerando, Eminen. y Reverend. Señor, la prohibición desta Estampa, es prohibir el culto de su Original (...) Deseando como hijo se restaure el culto, y grandeza que la Estampa representava (14v)».

Aunque los basilios nunca llegaron a conseguir la rehabilitación del grabado de 1634, lo cierto es que la experiencia vivida debió de servir para que los monjes sevillanos tuvieran que afinar los términos de la iconografía de su retablo hasta conseguir exponer todo su programa de exaltación del santo fundador –sin tener que renunciar a su aspecto más polémico de «Protopatriarca de todas las Religiones»– y todo ello de manera creativa e innovadora.

El gran cuadro que protagoniza el retablo es descrito en el contrato de 1638 con el pintor Herrera de esta forma: «...y en el lienzo principal dél, el cuerpo entero [del señor San Basilio] hincado de rodillas haciendo oración a Cristo Nuestro Señor que allí se ha de pintar en lo alto, con su trono, gloria y los doze apóstoles...»; evidentemente, los basilios sevillanos estaban renunciando a situar como tema privilegiado de su retablo precisamente a aquél que más interés tenían por difundir pero que tantos quebraderos de cabeza les había dado y, en cambio, lo hacían con otro absolutamente nuevo, como lo era el de la *Liturgia de San Basilio*, como los propios monjes lo denominaron.¹³ El lienzo representa la milagrosa transmisión de la liturgia de la Misa al santo (la conocida como «de San Basilio» y utilizada por los cristianos del rito oriental) de acuerdo con su tradición hagiográfica: «Milagrosamente ordenó la Missa, componiendo sus Ritos, Preces, y Oraciones, por lo que le iba dictando Jesu-Christo, acompañado de los Santos Apóstoles, siendo los Ángeles los Asistentes del Altar...».¹⁴ Que se sepa, ni antes ni después ha sido representado esta misma historia.

Una segunda novedad iconográfica que permitía la prodigiosa biografía del santo fue la de rodear el cuadro principal con una suerte de árbol genealógico compuesto por los retratos de sus más inmediatos parientes, en un total de diez y seis, y todos ellos santos; como decía el contrato:

«que en los seis nichos del primer blanco se ayan de pintar los agüelos paternos y maternos e padres del señor San Basilio [...] y en los

¹⁴ BEJAR, Fr. F. de, *Historia de la vida de S. Basilio el Grande, Doctor de la Iglesia, Arzobispo de la Cesárea Capadocia, Fundador y Patriarca de los Monges*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1736, pp. 301-302.



Grabado de la *Genealogía de San Basilio*, en Fray Diego Niseno, *El Fenix de la Grecia S. Basilio el Grande, Doctor de la Iglesia, después de Jesu Cristo i los Apóstoles, Primer legislador, fácilmente Príncipe esclarecido, Patriarca de todos los Monges*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1643 (Biblioteca Universitaria de Sevilla 69/50).

diez nichos colaterales, entre los pilares, los hermanos barones y hembras del dho Santo, que también lo fueron, y la muger de San Gregorio Nizeno».¹⁵

Este punto de vista que muestra a San Basilio como germen de santidad, sí que fue utilizado propagandísticamente en otras ocasiones por sus seguidores, tanto en imágenes como en diversos escritos, como el que el

ya citado Prior Fernández Hermoso dirigió, también en 1638, al papa Urbano VIII solicitando que se decretase el día de San Basilio como festivo en aquellos lugares donde hubiese monasterio de la orden.¹⁶

El tercer componente de la temática del retablo se situaba en el cuadro central de su segundo cuerpo. Si bien este lienzo es bastante más pequeño (2,43 x 1,94 m) que el gran cuadro del primer cuerpo,

¹⁵ *Contrato de Francisco Herrera con la Casa de la Misericordia...*; actualmente se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla ocho de los retratos de hermanos del santo, mientras que los de sus padres, recientemente localizados, están en la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva, de Salteras; véase CORNEJO, F. J., «Noticias de Francisco de Herrera el Viejo en Madrid y del retablo mayor del Colegio de San

Basilio, de Sevilla», *Archivo Español de Arte*, nº 316, 2006, pp. 355-370.

¹⁶ *Ad Sanctissimam Papam Nostram Urbanum Octavum. Panegyrica oratio. Per Patrem Fr. Martinum Fernandez Hermoso, Prior meritissimum Collegii Sancti Basilii Magni Hispanensis. Anno Dñi M.DC.XXXVIII.*

su situación privilegiada en el eje del retablo, entre el *Dios Padre* del ático y el lienzo principal, la hacía adecuada para representar el conflictivo tema de *San Basilio Protopatriarca de todas las Religiones*, porque este es el auténtico contenido que los basilios sevillanos y Francisco de Herrera «el Viejo» quisieron hacer visible en el lienzo hoy en el Museo del Louvre bajo el nombre de *San Basilio dictando su Regla*. El hecho de que los basilios indiquen en el contrato que Herrera debía pintar «en el nicho principal de enzima, otro lienzo de la ystoria que se le señalare», fórmula ambigua que contrasta con la precisión con que se describe la temática de las demás partes del retablo, refleja, o la indecisión que en ese momento tuvieron sobre su posible contenido, o la dificultad de expresar la temática del mismo, máxime después de la negativa resolución del conflicto provocado por la estampa. El caso es que el cuadro que finalmente pintó Francisco de Herrera, manteniendo la esencia del contenido de la estampa proscrita, reformula la iconografía de la misma, depurándola, haciéndola más sencilla y, por lo tanto, claramente perceptible desde la altura donde había de colocarse, y, esto era esencial, procurando evitar cualquier elemento que permitiera una nueva denuncia de la misma.

En el cuadro están representados San Basilio y diez fundadores de órdenes religiosas, algunos de los cuales son fácilmente reconocibles por el color de sus hábitos o por los escudos de las mismas.¹⁷ En la mayor parte de ellos es visible el hecho de que están escribiendo y de que su atención se centra en lo escrito por San Basilio en el gran libro que descansa sobre sus rodillas. Los cambios realizados en relación a la estampa son significativos: aumenta el número de fundadores hasta diez, pero estos ya no son tan fáciles de identificar porque aquí no hay rótulos de sus nombres; se hace ilegible el texto escrito por el santo; y, sobre todo, aquí los fundadores no se arrodillan ante el santo –elemento expresivo que más había molestado a los monjes benedictinos– sino que aparecen sentados, casi todos a su mismo nivel. Sin embargo, la fórmula compositiva utilizada por Herrera establece una ordenación jerárquica que no deja lugar a dudas sobre la intencionalidad temática del lienzo. San Basilio, único personaje representado de cuerpo completo, aparece ocupando el centro de la pintura y, a su vez, está alineado con el eje del conjunto del retablo (donde también se encuentran las figuras de Dios Padre, en el ático; la paloma del Espíritu Santo, sobre San Basilio y en el entablamento principal; y el sagrario del mismo). La gran mancha oscura de su cogulla destaca rotundamente entre el variado cromatismo de los hábitos de las diversas órdenes que la rodean, dejando clara la importancia que los basilios daban a este atributo monacal, aquí complementado por el palio y la mitra arzobispales. Esta última, que no estaba en el grabado, contribuye a destacar el perfil del santo sobre el de los demás y sirve de punto de contacto con la paloma del Espíritu Santo que le sobrevuela. El gran libro abierto en el que se da a entender

Francisco de Herrera «el Viejo», *San Basilio Protopatriarca de todas las Religiones*. Museo del Louvre, París.

¹⁷ Cuando la obra todavía colgaba de las paredes del comedor parisino del Mariscal Soult, se identificó erróneamente a los acompañantes de San Basilio como Santo Domingo de Guzmán, Diego de Acevedo, obispo de Osma y San Pedro Mártir, los tres protagonistas de la lucha contra la herejía albigense, asociada tradicionalmente al nacimiento de la Inquisición (DUCHESNE, A., *Musée de peinture et de sculpture, au recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particuliers de l'Europe*, París, Audot, 1830, p. 139).



que escribe las Reglas para sus monjes –blanco en el centro de la mancha negra del hábito– se sitúa en el centro geométrico del cuadro.

Mientras, los fundadores de las órdenes monásticas (todas ellas con monasterios o conventos en la ciudad de Sevilla) aparecen simétrica y rigurosamente colocados. Hay cuatro más destacados (con medio cuerpo visible y escribiendo en grandes libros) que son San Agustín, de obispo, y San Bruno, con hábito blanco de los cartujos, que flanquean a San Basilio, y San Pedro Nolasco y San Juan de Mata que están situados en la zona inferior del lienzo. De los seis fundadores restantes sólo es posible ver su cabeza y, en la mitad de los casos, una mano empuñando una pluma; cuatro de ellos, San Francisco de Asís, San Bernardo de Claraval, Santo Domingo de Guzmán y San Benito, asoman cuidadosamente dispuestos tras las espaldas de Agustín, Basilio y Bruno, mientras que San Alberto y San Jerónimo lo hacen por los laterales izquierdo y derecho, respectivamente.¹⁸ Sus actitudes, en la mayoría de los casos expresan con gran claridad el interés y atención de los personajes sobre las palabras que San Basilio ha escrito en su libro. Todos estos factores, distribución jerárquica, tamaño y actitud de las figuras representadas, contribuyen a comunicar la idea que los basilios deseaban propagar: la de un San Basilio «de cuya Regla, como de fuente, tomaron los fundadores de todas las religiones», tal como decía el texto al pie de la estampa prohibida y que tan primitivamente

estaba representada en sus imágenes. Los basilios sevillanos y el genio de Herrera «el Viejo» consiguieron materiarizar con brillantez esa misma idea, amplificando incluso su contenido propagandístico –la soledad de los cuatro santos arrodillados de la estampa no puede competir con la apretada multitud de ellos que se percibe en el cuadro–, frenando las posibles alegaciones de las demás órdenes implicadas con una extremadamente cuidada composición e, incluso, restando protagonismo a sus competidores benedictinos al minimizar la presencia de su santo titular y arrinconarlo en uno de los extremos del grupo.

Es por todo esto que este cuadro, que a partir de ahora deberíamos titular *Los fundadores de las órdenes religiosas tomando la Regla de San Basilio* o, más concisamente y de acuerdo con la fórmula basiliana, *San Basilio Protopatriarca de todas las Religiones*, concentra el principal interés propagandístico de la iconografía desplegada en el gran retablo del Colegio de San Basilio de Sevilla. Propaganda a través de las imágenes, tal como recomendaban los padres conciliares de Trento y tal como se venía aplicando en los templos sevillanos, pero... propaganda al servicio de unos intereses muy concretos y, como se ha podido comprobar, bastante alejados de aquella finalidad general de procurar que los fieles «se exciten a adorar, y amar a Dios, y a practicar la piedad». Trento sí, pero... no tanto.



Francisco de Herrera «el Viejo», *Visión de San Basilio* (detalle). Museo de Bellas Artes, procedente del Colegio de San Basilio, Sevilla.

¹⁸ MARTÍNEZ RIPOLL, A., *Francisco de Herrera «el Viejo»*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978. pp. 116-118, fue el primero en identificar a los acompañantes de San Basilio como fundadores de órdenes religiosas; sin embargo

confundió a San Bruno (con su blanco hábito cartujo y su picudo capuz) con San Benito, y a éste, San Alberto y San Jerónimo, con San Bertold.



FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS Y ANDALUCÍA. HIPÓTESIS Y REALIDADES DE UN VIAJE

Félix Díaz Moreno

Universidad Complutense de Madrid

A lo largo del siglo XVII dos ciudades se mantenían activas en su lucha por conservar las prerrogativas que arduamente habían conquistado durante la centuria anterior. La contienda que ahora se planteaba no era sino el reflejo crepuscular de la propia institución a la que representaban y servían, la cual, acuciada desde múltiples frentes acabaría por ver socavados sus cimientos; pero mientras ello sucedía, cumpliéndose el destino inexorable, ambas intentaron convertirse en vigorosos referentes de la que se presuponía monarquía más poderosa del orbe.

Madrid, por un lado, como lugar estable de la corte; y Sevilla y su zona de influencia por otro, marcada por su activo comercio trasatlántico; a pesar de vivir realidades desiguales gozaban de una serie de privilegios que frecuentemente se tradujeron en importantes aportes monetarios, parte de los cuales se emplearon en el adecentamiento, regularización y magnificencia de lo que se entendía como nuevas realidades urbanísticas y arquitectónicas a realizar.

Dentro del complejo proceso de la citada centuria, plagada de etapas de brillantez y de crisis, la instauración de una arquitectura que se adecuara a los nuevos programas se hizo perentoria; sin embargo, los resultados no siempre fueron los pretendidos o quedaron en meros proyectos. Una de las cuestiones que normalmente se aduce para criticar o disculpar este escaso desarrollo edilicio en nuestro país, ha sido la falta de una formación adecuada, tanto en el ámbito teórico como práctico de la profesión.

En el plano especulativo, uno de los ejemplos más elocuentes de nuestra literatura artística referida a arquitectura durante el siglo XVII, fue sin lugar a dudas, el agustino recoleto fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679) arquitecto nacido en la villa y corte que siguiendo los pasos de su padre, el también maestro de obras, fray Juan de Nuestra Señora de la O, se inició tempranamente en el mundo constructivo.¹ La intervención en múltiples obras (ya fuera trazando, midiendo o realizando informes) y su marcado interés por la lectura y análisis de los más importantes tratados sobre la materia, hicieron de fray Lorenzo, el autor propicio para compilar e interpretar las más variadas vertientes de la arquitectura hispana, desde aquellas más tradicionales a las formuladas conforme a las nuevas disposiciones.

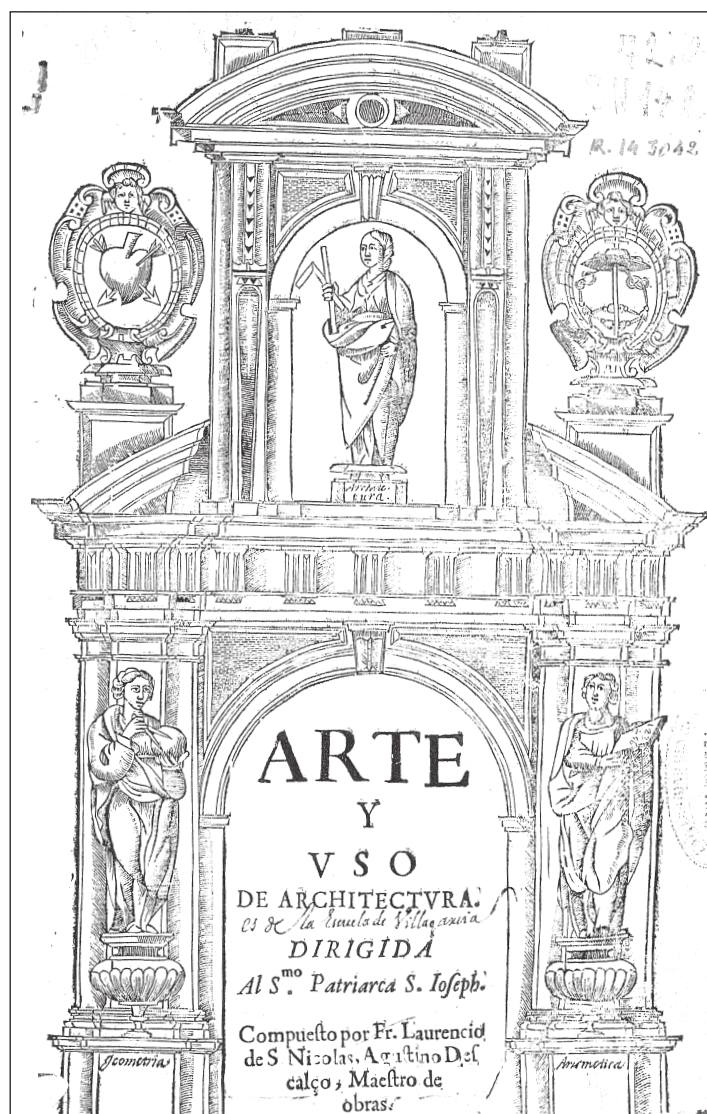
Su tratado *Arte y vso de Architectvra* publicado en dos partes en 1639 y 1665 respectivamente,² se convirtió a lo largo del siglo en la referencia ineludible para cualquiera que se acercara a los entramados de la edificación desde las más variadas propuestas y condiciones.³ El establecimiento y estructuración de su obra teórica, a pesar de su aparente sencillez, resulta intrincada, pues está repleta de matices, lecturas cruzadas y experiencias a las cuales sólo se puede acceder en toda su extensión tras un intenso y pormenorizado estudio; los resultados de tales investigaciones se convierten, por tanto, en un importante elemento de juicio a la hora de valorar (positiva o negativamente) la propia arquitectura del siglo XVII en el contexto hispánico.

Si bien la mayoría de las citas y ejemplos utilizados por fray Lorenzo en su tratado hacen alusión a obras de la corte o su zona limítrofe, otros modelos intervinieron en la configuración de las enseñanzas que el recoleto difundió en sus libros, algunos de los cuales evocan directamente a poblaciones y arquitecturas andaluzas; lo que podría ser fruto de una mera compilación de imágenes, por otro lado tópicas, obtenidas de diversos textos sobre historias panegíricas de ciudades, crónicas de viajeros, literatura religiosa, e incluso literatura teatral; a menudo, se convierten en datos precisos, tras cuyo examen resulta difícil mantener que su inserción en el texto se debiera a un préstamo literario, sino más bien a un conocimiento real y exhaustivo, en algunos casos, de las obras objeto de valoración.

Es por ello que ante esta evidencia y a falta de documentos directos que sitúen al recoleto en el reino de Andalucía, plantearemos una serie de hipótesis de trabajo basándonos sobre todo en los comentarios que se vierten en ambas partes de su tratado, así como en noticias colaterales que ubiquen a fray Lorenzo trabajando en alguna de las capitales del sur del país a lo largo del siglo XVII.

¹ Al respecto, véase DÍAZ MORENO, F., «Fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita», *Anales de Historia del Arte*, nº 14, 2004, pp. 157-179.

² ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA. DIRIGIDA AI S^{mo} Patriarca S. Ioseph. Compuesto por Fr. Laurencio de S Nicolas, Agustino Descalço, Maestro de obras. [1639]; SEGVNDA PARTE DEL ARTE Y VSO DE ARCHITECTURA DEDICADA AL DESAMPARO QVE PADECIO MI REDEMP TOR IESVCHRISTO las tres oras que estuvo viuo enclabado en el Arbol de la Cruz. CON EL QVINTO Y SEPTIMO libros de Euclides traducidos de latín en Romance Y LAS MEDIDAS DIFI-



Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Vso de Architectvra*, 1639.

Para hacer honor a la verdad, sabemos de forma fehaciente que fray Lorenzo no sólo viajó, sino que permaneció en Andalucía a finales del siglo XVI; este hecho se debió a una serie de circunstancias laborales relacionadas con su progenitor. Según relata en la autobiografía que se incluye en la segunda parte de su tratado;⁴ siendo muy niño, aproximadamente con seis años, se trasladó desde la corte junto a sus

CILES DE Bouedas y de las superficies y pies cubicos de Pichinas. CON LAS ORDENANZAS DE La Imperial Ciudad de Toledo aprobadas y confirmadas por la Cesarea Magd. Del Sr. Emperador Carlos V. de Gloriosa memoria. COMPUESTO POR EL P. F. LAVRENCIO DE SAN NICOLAS Agustino descalço Architecto y Maestro de obras natural de la muy noble y coronada Villa de Madrid. Petrus a Villafranca sculptor Regius sculpsit, 1663. [1665].

³ DÍAZ MORENO, F., *Fray Lorenzo de san Nicolás: Arte y vso de Architectvra*. Edición anotada, Instituto de Estudios Madrileños (en prensa).

⁴ SEGVNDA PARTE DEL ARTE Y VSO..., LXXI, pp. 442-450.

padres y hermanos con destino a Sevilla, ciudad desde la que partirían, al igual que tantos otros, hacia Indias. La causa determinante del viaje no era sino la promesa realizada a su padre, de importantes contratos constructivos al otro lado del Atlántico. Hasta el momento de embarcar, la familia habitó en un barrio cercano a la catedral en la céntrica calle de Francos. Sin embargo, una serie de luctuosas circunstancias dieron al traste con tales proyectos, provocando la salida precipitada de la población e imaginamos que un primer recuerdo, a pesar de su corta edad, nada positivo de su permanencia en la ciudad del Guadalquivir.⁵

Al margen de tan desafortunados incidentes, ello no fue obstáculo para que su relación con Andalucía se materializara, con el paso del tiempo, en una serie de acercamientos a diversas ciudades y a sus realidades constructivas, algunas de las cuales fueron analizadas en su teoría como modelos a tener en cuenta.

Estos primeros contactos tuvieron rápidamente que verse incrementados, a pesar de que desconozcamos cómo y cuándo se produjeron; pero si aceptamos como válida una de las reflexiones más conocidas y frecuentemente reproducida del agustino, y fray Lorenzo no parece dado a la tergiversación de la realidad, tendremos que valorar la posibilidad de un amplio conocimiento y su más que probable intervención en obras andaluzas.

La cita literal a la que estamos haciendo alusión no es otra que aquella en donde escribe: «He dexado tres títulos de Maestro mayor, uno de su Magestad de la Alhambra de Granada, otro de la Santa Iglesia de la misma Ciudad, y otro de todo el Reyno de Andalucia...».⁶

El que se propusiera su nombre para cubrir una de estas plazas nos da idea de la importancia y reconocimiento que sus labores tuvieron que despertar en las instituciones encargadas de valorar las aptitudes de este tipo de candidatos; comprobamos igualmente la afinidad que parece derivarse con respecto a la ciudad de Granada y que posteriormente intentaremos dar explicación. Según él mismo indica en esta segunda parte del tratado datado en 1665, la verdadera razón por la que se le ofrecieron estas ocupaciones fue el éxito cosechado tras la salida al mercado de la primera parte del *Arte y vso de Architectvra*, extremo éste, que si bien pudo tener un peso específico explícito, no consideramos fuera excluyente de otro tipo de méritos atesorados gracias a su carrera como arquitecto práctico.

Tras la confesión aparece la duda marcada por la desestimación de tales honores, así como nuevos indicios de su pensamiento; como respuesta a su indecisión se atiende al juicio de Dios que será en último extremo quien valorará su determinación; en cuanto a lo segundo, resulta clarificador que fray Lorenzo, mostrándose con una modestia muy del gusto religioso, acabe por concretar que en parte no aceptó los cargos porque en aquellos momentos era muy joven y su experiencia

⁵ La truculenta historia de estos primeros años de fray Lorenzo resulta novelesca. Su padre es acusado de hurto, al enterarse de la noticia su madre, muere de la impresión; al poco tiempo la peste se instala en la ciudad y mueren sus hermanos, su padre (ya libre de los cargos) abandona subrepticamente Sevilla con el pequeño Lorenzo quien al igual que él ha contraído la enfermedad;

todavía no cubría las expectativas que él consideraba precisas para desarrollar tales menesteres.

La juventud que aduce no era del todo cierta. Si comprobamos la afirmación anterior sobre el porqué de su éxito, podremos a su vez concretar cronológicamente el periodo en el que sucedieron los hechos. Éstos se centrarían en torno a 1639, fecha en que ve la luz el primer volumen de su obra (a pesar de encontrarse concluida desde 1633), por tanto tendría alrededor de cuarenta y seis años, edad que para aquellos momentos ya era cuanto menos considerable; otra circunstancia distinta, y pensamos que esto se ajustaría más a la realidad, sería que alguno de los cargos enumerados se lo hubieran ofrecido con anterioridad, cuando todavía creía no encontrarse preparado.

Si tomamos como ejemplo indicativo el título de maestro mayor de la Alhambra y repasando la nómina de los que lo obtuvieron, podemos aducir como entre 1538 y 1599, detentó el cargo Juan de Minjares, tras su muerte y de forma provisional se encargó de sus prerrogativas Juan de la Vega hasta su fallecimiento en 1612. A éste le sustituyó Pedro de Velasco en la etapa comprendida entre 1612 y 1619 y desde esta última fecha hasta 1637, le reemplazó Francisco de Potes. Es justamente a la muerte de éste cuando podría haberse ofrecido a fray Lorenzo el cargo; tras su probable renuncia se realizó un concurso de méritos al cual concurren: Bartolomé Fernández Lechuga, Miguel Guerrero, Juan de Rueda, Pedro de la Peña y Diego de la Oliva. Finalmente fue elegido Fernández Lechuga quien lo ocuparía hasta 1645, fecha en la que lo detentó Diego de Oliva.⁷

Pero como anteriormente explicitábamos, el reconocimiento a nivel práctico tuvo que sustentarse en su implicación a diversos niveles en el mundo constructivo y concretamente en aquel que tuviera como trasfondo obras ubicadas en Andalucía, o quizás proyectos y planes favorecidos por personalidades del citado entorno, que actuaron como patrocinadores en un momento determinado. De nuevo en la primera parte de su tratado, aparecen ejemplos y referencias a obras concretas que se sitúan en Sevilla, Córdoba y Granada. Pero ¿realmente estuvo en estas ciudades, o se sirvió de fuentes indirectas para completar su exposición? La disyuntiva planteada puede ser contestada en ambas direcciones, pero nosotros, por los motivos que posteriormente iremos desgranando, nos decantamos por la opción del conocimiento efectivo de estos ámbitos. Dicho lo cual cabría nuevamente sugerir otra interrogante, centrada en este caso en conocer el periodo en el que el recoleto pudo visitar estas localidades. El dato cronológico *ante quem* es 1633, fecha en la que el tratado se encontraba ya depositado en la imprenta, por tanto el viaje o viajes necesariamente son anteriores a este año.

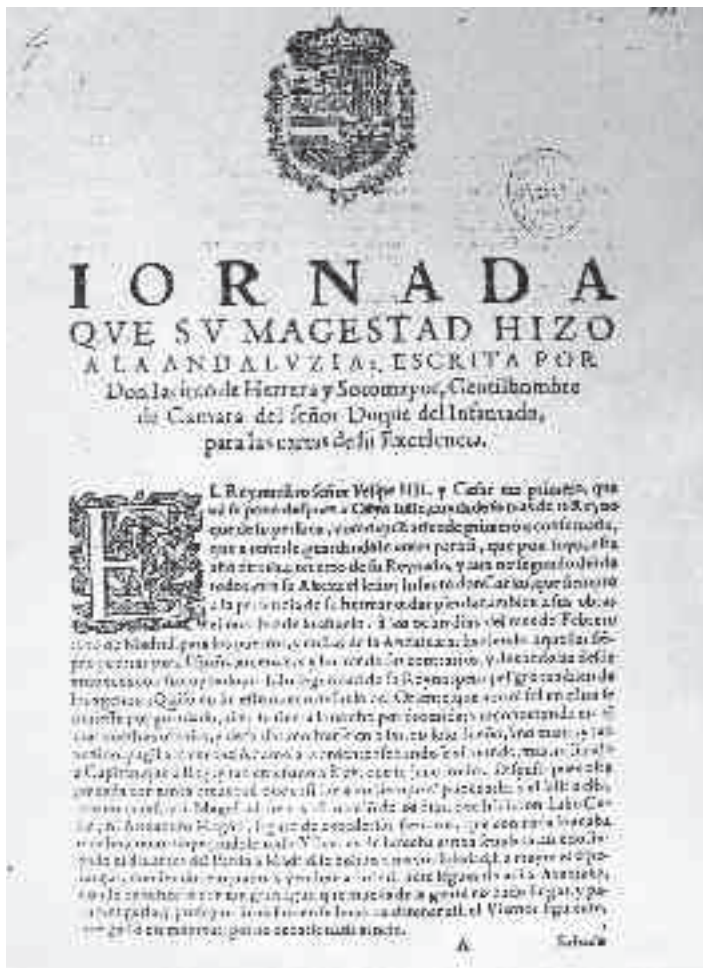
Proponemos una posible respuesta, aun a riesgo de no ser acertada pero que se ajusta a nuestra valoración del tema y también se ajustaría, según interpretamos, a las pretensiones del recoleto. La

«milagrosamente» ambos saldrán ilesos tras infinidad de peripecias.

⁶ *SEGVNDA PARTE DEL ARTE Y VSO...*, LV, p. 217.

⁷ Al respecto véanse ROSENTHAL, E. E., *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, 1988, pp. 151-160; GARCÍA MORALES, M^a V., *El oficio de construir: origen de profesiones. El aparejador en el siglo XVII*, Madrid, 1990, pp. 222-226.

oportunidad propicia para iniciar un recorrido que englobara las tres capitales citadas, además de muchos otros lugares, se produciría en 1624. Este fue el momento elegido por Felipe IV, tan sólo tres años después de ser coronado, para comprobar el estado de su reino en la frontera sur de la península. La conocida como *Jornada de Andalucía*⁸ –viaje al que pudo asistir como miembro del numerosísimo séquito– tuvo su inicio el ocho de febrero de 1624; se pretendía visitar alguno de los puertos, costas y ciudades de este amplio territorio. Sus movimientos quedaron perfectamente registrados en múltiples crónicas, escritos y documentos administrativos derivados del mismo; gracias al relato indicado anteriormente sabemos que el jueves veintidós llegaba a Córdoba donde permaneció a lo largo de cuatro días; el viernes primero de marzo hacía su entrada triunfal en Sevilla, en esta urbe se alojó hasta el trece del mismo mes. El tres de abril, Miércoles Santo, llegaba a Granada, aposentándose en el palacio de la Alhambra durante seis días, desde aquí reiniciaría su vuelta a la corte a cuyas puertas se presentó el jueves dieciocho de abril de 1624, tras sesenta y nueve días de viaje y múltiples visitas, inspecciones, audiencias, espectáculos y claro está, recepciones y eventos lúdicos.



Jacinto de Herrera y Sotomayor, *Jornada a Andalucía...*, 1624.

⁸ *JORNADA QUE SU Magestad hizo/ A LA ANDALUZIA: ESCRITA POR/ Don Jacinto de Herrera y Sotomayor, Gentilhomme/ de Camara del señor Duque del Infantado,/ para las cartas de su Excelencia.* [Colofón] LAVS DEO./ CON

La trascendencia de este supuesto viaje para la elaboración de su teoría, estimamos que fue extraordinaria, pues le permitió concretar y profundizar en el estudio de los edificios más representativos de los lugares visitados, además de ofrecerle la posibilidad de conocer a otros maestros, experimentar nuevas técnicas, así como compilar datos constructivos autóctonos. Otro tema para la discusión, consistiría en discernir si efectivamente viajó en estos momentos junto al séquito del monarca o sus desplazamientos se efectuaron en otra ocasión; argumentos en pro o en contra al margen, lo que si parece claro, como comprobaremos a continuación, es que las pautas que ofrece de algunas construcciones menudean en detalles difíciles de describir sin un conocimiento presencial. Sin embargo, el verdadero interés de su estancia en tierras andaluzas y la que nos puede proporcionar un mayor calado en el estudio y valoración de su teoría, es concretar otra serie de consideraciones que nos llevarán a preguntarnos cuáles fueron las pautas que intervinieron en su investigación y porqué realizó una selección tan restrictiva de obras; igualmente convendría replantearnos su reiteración en fundamentar sus prototipos sobre grandes edificios construidos o remodelados en la centuria anterior.

La primera muestra de ciudades andaluzas que introduce en su teoría corresponde a Sevilla. Al tratar sobre la perfección de una planta arquitectónica para un edificio religioso se pone como norte la catedral hispalense, relacionándola en este caso con la de Toledo (las dos de cinco naves). De ambas reproducirá sus medidas parciales, así como elementos de su distribución:

«Lo qual no tiene la Iglesia de Sevilla, cuya grandeza es en ancho noventa y siete pasos, que son ciento y noventa y cinco pies, y de largo ciento y setenta y dos pasos, que son trecientos y quarenta y cinco pies: la nave principal tiene de ancho veinte y dos pasos, que es quarenta y cinco pies, y las de sus lados tienen doze pasos, que hazen veinte y cinco pies, siendo todas quatro iguales».⁹

La afirmación de fray Lorenzo sobre el espacio inexistente en la seo andaluza, se debe efectivamente a que ésta no tiene una girola tras el altar mayor como ocurre en la Primada. Al igual que ocurrió en Toledo ubicada sobre la mezquita mayor de la ciudad, la catedral sevillana se asentó sobre el solar de la antigua mezquita almohade, edificio que sirvió de nuevo templo hasta que su estado ruinoso aconsejó demolerlo. Será en 1401 cuando el Cabildo acuerde construir una nueva catedral. Las obras se iniciaron en 1402, dándose por terminada hacia 1506, si bien la posterior ruina del cimborrio alargó la edificación.

El levantamiento de esta grandiosa catedral de cinco naves, se inició por los pies debido al problema suscitado con la antigua capilla real, la cual no podía ser derribada sin la autorización del monarca. Juan II en 1433 había consentido una reforma para trasladar esta capilla al presbiterio, cosa que nunca se llevó a efecto, manteniéndose en su lugar

LICENCIA./ En Madrid. En la Imprenta Real. Año 1624.

⁹ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., XXII, f. 28v.

separada del mismo. La proyectada doble girola quedó sobre el papel y en su lugar se construyó una nave transversal o «girola» cuadrada que conformaría una de las peculiaridades del templo; el coro, al igual que ocurría en otras catedrales, se ubicó en el centro de la nave principal.

El recoleto a continuación se pregunta sobre cuál de las dos era en realidad mayor, atribuyendo a la sevillana ser más alta según su percepción,¹⁰ lo que indica otra vez el conocimiento real que tenía de ambas. Si bien acepta la amplitud de medidas de la catedral sevillana, él prefiere las medidas ponderadas de la de Toledo por ser bajo su prisma más perfecta, llegando a escribir: «Y quando se te ofreciere el trazar algun Templo semejante, seria de parecer guardases las medidas de la de Toledo en su planta, que por ser tan perfecta la llaman perla, y caxa della a la de Sevilla».¹¹

Nuevamente en su teoría volverá a introducir otros datos sobre la citada iglesia que nos reafirman en nuestra postura. Al comentar los diversos tipos de planta, además de los ya enumerados longitudinales, analiza aquellos de planta circular (que ejemplifica con el Panteón de Roma) y otros de planta elíptica; sobre el particular comenta: «y otros ay ahovados, como lo es la Sala del Capitulo de la santa Iglesia de Sevilla, pieza que dudo yo se conozca otra mejor de su forma y traza».¹²

También el agustino recoge terminología técnica de la zona, así por ejemplo al explicar los fundamentos para realizar torres, introduce una apostilla en la que se puede leer: «Las torres ó son quadradas, ó redondas, ó ochavadas, y de una y de otra suerte su vasis, ó carpa (nombre de Andaluzia) se ha de abrir la decima parte mas...».¹³

Una nueva noticia sobre una construcción andaluza se desliza en su teoría; en este caso hace mención a la Catedral de Córdoba, más por lo inusual de su configuración que por su planta:

«Demas destes Templos de naves ay otros antiguos, que son en figuras quadradas de notable grandeza; y asi se vé oy el de Cordova. Este tiene de ancho ciento y cincuenta y dos pasos, que hazen pies trecientos y cinco y de largo ciento y ochenta y siete pasos, que hazen pies trecientos y setenta y cinco; y siendo este Templo de tanta grandeza, no está formado de naves, sino todas son columnas sin basas: de adonde colijo ser edificio muy antiguo, demas de que su fabrica lo testifica, y el estar sin basas lo dá a entender, y asi se vén

edificios antiguos de Roma. Tuuo este Templo antes que se hiziese la nave que oy tiene de Iglesia dentro del referido, seiscientas y ocho columnas, y al presente tiene mas de las quinientas, que están asentadas con mucha igualdad. Son de moderada altura, y encima de unas a otras dos dandanzas de arcos, sobre las quales se forman las paredes, y en ellas sobre canalones de plomo se recogen las aguas. No se usa este genero de edificio, mas le he puesto por ser digno de alabanza».¹⁴

En esta ocasión centra sus comentarios sobre la peculiaridad y antigüedad del edificio evitando referirse a la primigenia mezquita símbolo de Al Andalus que da cobijo al templo cristiano, del cual curiosamente no aporta dato alguno salvo el de su ubicación encastrado en el interior del mismo; catedral en donde intervendrían los Hernán Ruiz, Juan de Oliva y Diego de Praves. Su verdadero interés radicaba en poner en conexión el bosque de columnas que se encuentran en su interior, con las columnas del templo de Salomón, sin entrar a discernir sobre la arquitectura iniciada por Abderramán I en el emirato cordobés, a pesar de alabar de forma sincera su arquitectura que tuvo que dejarle una profunda huella por su originalidad y técnica constructiva.

La tercera de las ciudades a la que hará mención será Granada, recordemos que sobre esta ciudad giraban dos de los cargos ofrecidos al recoleto: maestro mayor de la catedral y de la Alhambra. Su percepción de la topografía de la urbe, así como ciertos planteamientos de técnicas constructivas autóctonas, nos reafirman en nuestra idea inicial. Los datos sobre Granada en el tratado son variados, algunos puramente técnicos que revelan el acercamiento a fórmulas tradicionales de construcción en donde la experiencia cotidiana jugaba un papel fundamental, así por ejemplo con respecto a la fabricación de cal: «...y en Granada se haze de los guixaros de los rios Genil, y Darro; y cuece en horno seis días con sus noches, y nueve, y llaman al día una hora, y a la noche otra termino de los que cuecen cal en aquella tierra...»;¹⁵ otros hacen mención a lugares concretos: «...y los baños de junto a la sierra de Elvira, una legua de granada, y los de Alama y otros muchos que dexo de referir»;¹⁶ o bien: «Junto a la puerta de Arenas, puerta que abrió el Rey don Fernando, nueve leguas de Granada, se ven rocas inexpugnables caydas con el tiempo...».¹⁷ Pero si nos centramos nuevamente en la ciudad del Darro las referencias constructivas se centrarán en dos edificios: la catedral de Santa María de la Encarnación y la Alhambra.

¹⁰ La Catedral de Toledo tiene una altura decreciente desde la nave central; en la sevillana, el transepto y la nave central tienen la misma altura, mientras que las laterales a pesar de ser algo más bajas mantienen un alzado parejo aun decreciendo con respecto a la central, lo que da un aspecto de mayor elevación.

¹¹ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., XXII, f. 28v. A las diferentes catedrales se les asociaron diversos lemas que hacían relación de su magnificencia, así a la toledana se la bautizó como *Dives Toletana* (la rica de Toledo), a la sevillana la *Magna Hispalensis* y a la de León, como *Pulchra Leonina*, por citar algunos ejemplos.

¹² ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., XXII, f. 29v. La sala del Capítulo de la catedral hispalense, fue trazada por Diego de Riaño en 1535, terminándose las obras en 1592. De planta elíptica, sus muros están decorados con órdenes jónicos sobre pedestales, la cúpula se encuentra dividida en tres franjas con decora-

ción de casetones, rematándose en linterna elíptica.

¹³ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., LXIII, f. 114v. Esta «carpa», en realidad çarpa o zarpa es: «Lo mismo que rodapié, que es aquel grueso que e da por ambos lados a los cimientos más que a la pared que carga sobre ellos, para mayor firmeza». DARS, *Diccionario de las Nobles Artes*. Madrid, 1788, citamos por ed. facsimilar Librerías París-Valencia, Valencia, 1995. p. 216.

¹⁴ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., XXII, fs. 28v-29.

¹⁵ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., XXIX, f. 36v.

¹⁶ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., LXVI, f. 125v.

¹⁷ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA, LXXII, f. 134.

En el primer caso, fray Lorenzo, no esgrimirá el proyecto constructivo de la catedral para esbozar una nueva lectura o interpretación de la misma, tampoco para emplearla como referencia en el estudio comparativo de plantas anteriormente definido, ni como ilustración de sus partes más significativas; así nada se dirá de su soberbia girola o de su alzado ni sobre sus importantes espacios (caso de la Capilla Real o la del Sagrario), sino que ajustará sus comentarios a la torre de la fachada.¹⁸ Para introducir el tema sobre el cimentaje y fortificación de este tipo de edificaciones y así poder explicar posteriormente las complicaciones que acaecieron durante la ejecución de la torre catedralicia; utilizará una serie de precedentes que incidían en la buena práctica constructiva, presupuesto sobre el que el agustino fue un denodado luchador como así lo atestiguan sus continuos consejos insertos en el tratado; entre otros ejemplos empleará de nuevo uno granadino que no deja de ser interesante, ya que reitera un cierto gusto por las estructuras islámicas:

«Y estas medidas guarda la torre de Comares en el Alhambra de Granada. Labróla un Maestro que se llamava Comares, y de su Artífice tomó el nombre: y labrandola hizo una experiencia, que fue tomar la medida de lo que tenia edificado en un alambre, y con ella ausentarse, y al fin de un año bolvió, y halló aver baxado una vara: de que devemos tomar experiencia, quanto importa el no apresurar las obras».¹⁹

Una vez remarcada esta situación introduce un importante dato sobre la torre de la santa iglesia metropolitana:

«Tambien tiene la santa Iglesia de Granada una torre muy bien adornada de Architectura, mas muy lastimosa de ver las quiebras que tiene por de dentro; defeto bien lastimoso por faltarle a las paredes cinco pies de grueso».²⁰

Tras la muerte de Diego de Siloé en 1563, el cargo de maestro mayor de la Catedral de Granada pasó a su discípulo Juan de Maeda quien lo detentó hasta su muerte acaecida en 1576. Su etapa se caracterizó por el escaso desarrollo constructivo, llegando incluso a la total paralización entre 1571 y 1575. Un año después de su muerte, el Cabildo decide promover un concurso para cubrir la plaza y activar la consecución de las obras, presentándose al mismo Juan de Orea, Lázaro de Velasco y Francisco del Castillo. Entre los diversos ejercicios que tuvieron que superar, uno de ellos consistía en la elaboración de un alzado de la fachada. Los tres coincidieron, siguiendo los planteamientos anteriores, en presentar una portada con dos torres gemelas, en realidad éste fue el único punto de encuentro porque rápidamente surgieron las discusiones sobre la forma y motivos de la edificación.

¹⁸ La Catedral de Granada acabará teniendo un marcado papel como modelo para futuras construcciones, ya fueran en nuestro país o en Hispanoamérica: al respecto, véanse los magníficos estudios planteados en la que ya se puede considerar obra de referencia ineludible sobre este edificio; concretamente MORALES MARTÍNEZ, A. J. y CASTILLO OREJA, M. A., «Ecos de la Catedral de Granada: El influjo de Siloé en las catedrales de Andalucía y América», en GILA MEDINA, L. (coord. y ed.), *El libro de la Catedral de Granada. v. I, Sancta Ecclesia Metropolitana Granatensis*, Granada, 2005, pp. 289-311.

¹⁹ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., LXIII, f. 114v.

²⁰ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., LXIII, fs. 114v-115; la torre de Comares

Con anterioridad a 1577 ya se había levantado parte de una de las torres, por lo que los proyectos tuvieron que supeditarse a este hecho. Para su terminación se siguieron en un principio las ideas de Velasco, quien fue abiertamente criticado por Francisco del Castillo aduciendo que el muro era demasiado delgado y no aguantaría el peso de toda la estructura, acusación que a la postre resultó ser cierta abandonándose el proyecto. Conviene apuntar cómo ésta es la misma crítica que efectúa fray Lorenzo. La torre finalmente se construyó siguiendo los diseños de Orea (a pesar de fallecer en 1580) entre 1578 y 1585. Tal y como se vaticinó, los problemas estructurales no tardaron en aparecer, entre otras cuestiones por la rapidez en la ejecución, que no permitió dejarla fraguar convenientemente entre los diferentes cuerpos. Así ya, en 1590 presentaba señales de ruina, lo que motivó una consulta urgente a varios maestros.²¹

En cuanto a la maestría, dos años después de la muerte de Orea se nombró de forma interina a Ambrosio de Vico (1582-1588) y ya como titular, entre esta última data y 1623. A él le siguieron Ginés Martínez (quien no llegó a tomar posesión del cargo) y posteriormente Juan de Aranda y en 1636 Miguel de Aranda. Entre 1623 y 1631 se mantuvo la plaza sin dueño definido, lo que nuevamente se ajusta a nuestra propuesta sobre la candidatura de fray Lorenzo a este importante cargo.

Las quiebras producidas en la torre de la catedral, parece ser por tanto que estuvieron motivadas por los factores anteriormente comentados, pero fray Lorenzo sabía muy bien que Granada se encontraba asentada sobre un territorio donde los movimientos sísmicos eran frecuentes, y cuyos resultados en ocasiones ejercían fuertes presiones sobre los edificios pudiendo acabar con la ruina de alguno y es justamente aquí donde demuestra el amplio conocimiento que tenía de la ciudad y los resortes que se habían planteado para una posible sacudida de la tierra; otra cuestión diferente es que los mismos fueran efectivamente válidos.

«Si el daño procede de temblores de tierra, a que muchas partes marítimas están sujetas, este daño se puede prevenir con abrir muchos poços cercanos al edificio, para que por ellos se expelan los vapores, y ahuyentados no pertuben la tierra con su violencia, siendo tanta, que aun allana montes, como de muchas partes lo sabemos. Para remediar este daño tuvo antiguamente la ciudad de Granada un poço, en la calle de Elvira, de notable anchura y profundidad, todo labrado de ladrillo, que llamavan el poço Ayron, por donde expelian los vientos, sin que causasen temblores: el qual está oy tapado, y los ancianos que habitan en aquella ciudad afirman por relacion, no aver avido temblores mientras duró el estar abierto: daño que han experimentado despues de cerrado».²²

aparecerá nuevamente citada en el último capítulo de la obra, el LXXXIII concretamente, en el f. 165.

²¹ Sobre el particular resulta de imprescindible lectura la obra magníficamente documentada de ROSENTHAL, E. E., *La catedral de Granada*, Universidad de Granada, Diputación Provincial, Granada, 1990. pp. 46-51. Véase también GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., «Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650)», *El libro de la Catedral de Granada...*, pp. 129-167.

²² ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., LXXII, f. 134v.

Este sistema consistente en abrir pozos para que por ellos pudiera exhalarse los vapores internos, ya había sido puesto de manifiesto por Plinio;²³ y en las diversas zonas del país fueron varios los lugares que contaron con alguno, incluso aparecieron nombrados en dichos populares o en obras literarias, caso de la de Cervantes.²⁴ Tal como podemos interpretar, el propio fray Lorenzo parece que incluso se sirvió de las informaciones de los viejos del lugar para que le transmitieran sus experiencias, procedimiento habitual en la manera de trabajar del agustino, quien siempre había declarado que cuando un maestro fuera a iniciar cualquier tipo de construcción debía informarse de las características del terreno, clima, orientación, etc., pero también consideraba fundamental hablar con los mayores del lugar y con los maestros de la zona, pues ellos, debido a la sabiduría transmitida de generación en generación, podían efectuar una serie de valoraciones que, para alguien proveniente de otros territorios, le pasarían inadvertidos, con el consiguiente posible error.

Una de las alusiones más sobresalientes que fray Lorenzo elabora sobre Granada es aquella que dedica al patio del palacio de Carlos V en la Alhambra:

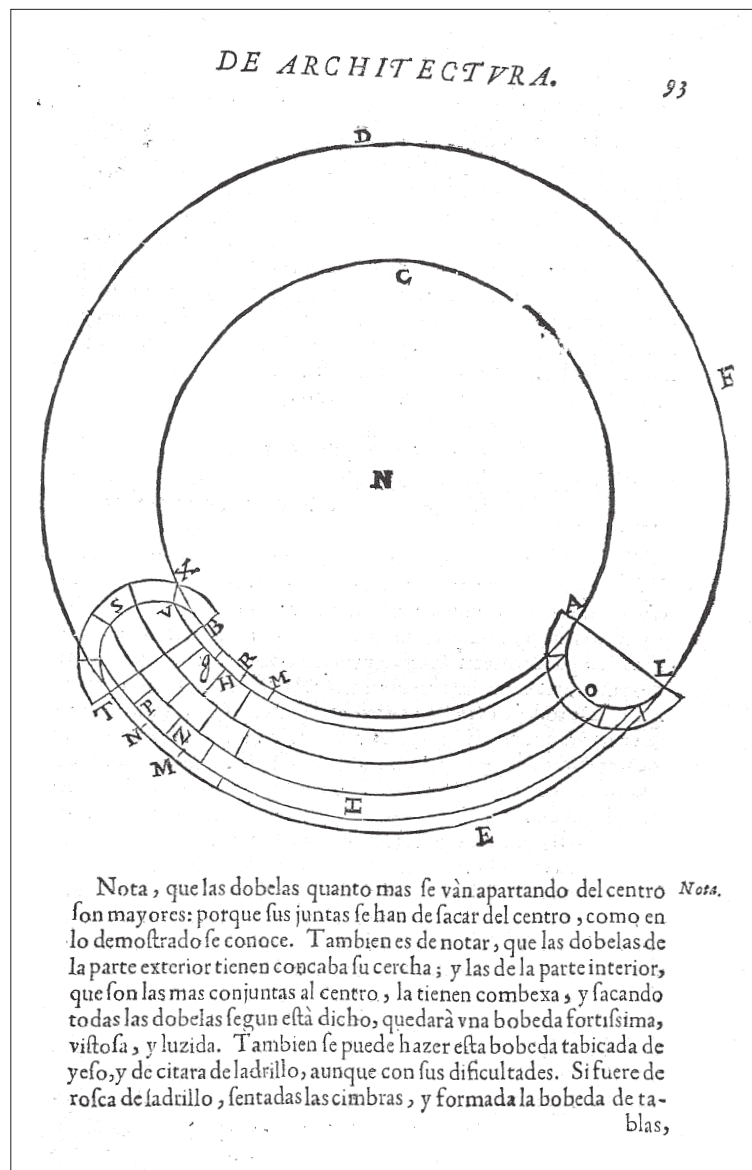
«Puede ofrecerse aver de hazer una bobeda circular alrededor de un claustro redondo, como la tiene el Alhambra de Granada; fabrica que empeçó la Magestad del Emperador Carlos V que es una obra dificultosisima, y de grande ingenio. Esta se sustenta sobre columnas bien dispuestas, mas el empujo de toda ella es resistido de si misma: porque sabida cosa es, que todo genero de buelta haze su empujo contra su centro; y como el asiento della es redondo, de qualquiera parte que empuje, la opuesta la resiste, como se conocerá mejor por el diseño».²⁵

«Si el claustro, ó patio fuere redondo, como lo es el patio de la Alhambra de Granada, de que hizimos mencion en el capit. 52. el qual tiene encima de las columnas arcos adintelados, este tal siendo así, pueden ser todas las columnas de una igualdad, porque cerrados los arcos, sean redondos, ó adintelados, este tal siendo así, pueden ser todas las columnas de una igualdad, porque cerrados los arcos, sean redondos, ó adintelados, en si mismo se hazen fuertes en el anillo, ó circunferencia».²⁶

En este caso, al referirse a las bóvedas circulares, utiliza un ejemplo que durante el siglo XVI como en el XVII acabará convirtiéndose en lugar común para buena parte de escritores, a la hora de aludir a esta obra o concretamente a su patio circular. Así durante el XVI la tradición que deviene del mítico y desaparecido tratado de Vandelvira, describía e ilustraba sus formas, a pesar de que cambió los dinteles por arcos en torre cavada y torre redonda abocinada. En

²³ «Todo el remedio de los terremotos consiste en los pozos, como también en aver muchas cuevas por do se exhale el viento ya concebido y esto se ve claro en ciertos pueblos, los cuales por estar muy minados para expeller las inmundicias, son menos aquejados dellos, y en unas mismas poblaciones están mas seguros los lugares sotanados por debaxo, que no los macizos, como se entiende en Nápoles...». PLINIO, *Historia Natural*, II, LXXXII, p. 122.

²⁴ La noticia sobre el pozo granadino, aparece también recogida, con una idea similar, por el cronista Francisco Bermúdez en 1638: «Y los Moros como Filósofos tenían en la calle de Elvira un pozayron, llamavanle así por ser muy profundo y



Bóveda patio circular del Palacio de Carlos V en Granada. Fray Lorenzo de San Nicolás. *Arte y vsu de Architectvra*, 1639, f. 93.

la cita de fray Lorenzo dice que se sustenta en columnas sin especificar el tipo de arco, lo que podría significar el desconocimiento real de la obra, pero más adelante subsana este desliz al introducir los datos precisos.

El nuevo palacio de Carlos V en la Alhambra fue concebido a partir de 1527, tras la primera traza presentada por Pedro de Machuca y Luis

ancho, que servia para este efecto, y le cegó nuestro mal gobierno, pensando que pozo sin agua estaba ocioso». BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Historia Eclesiástica... de Granada. En Granada año de 1638. Por Andres de Santiago*, f. 214v. Incluso Cervantes en sus *Ordenanzas de los Poetas*, añadido al *Viaje al Parnaso*, hace referencia a la costumbre de amenazar a los niños llorones o traviesos con echarlos a la sima de Cabra (Córdoba) o al pozo Airón (Granada).

²⁵ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., LII, f. 92v.

²⁶ ARTE Y VSO DE ARCHITECTVRA..., LXII, f. 113v.

Hurtado de Mendoza, a partir de este momento la construcción se dilató ampliamente,²⁷ no pudiéndose decir que la obra quedara terminada hasta 1637.

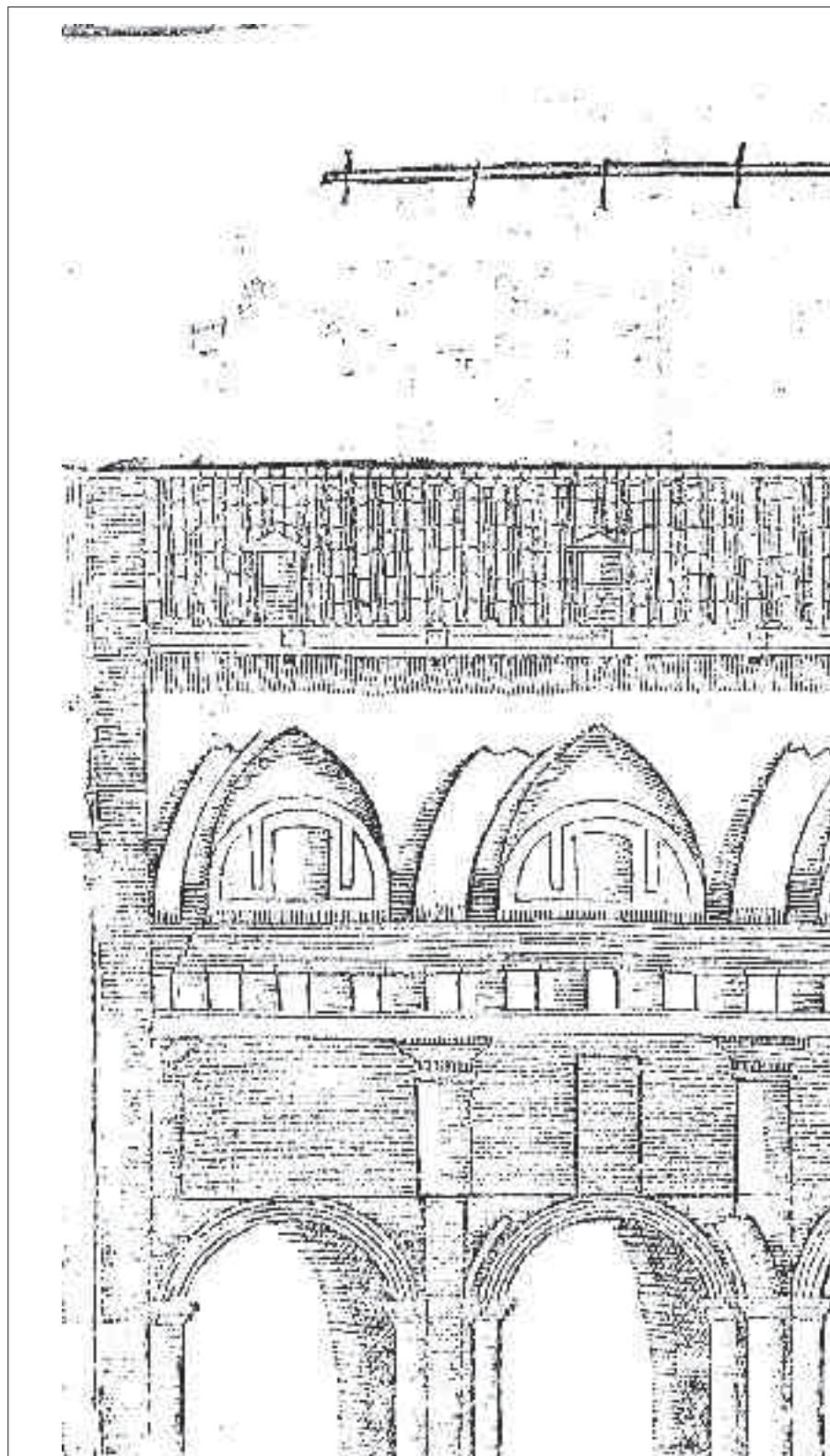
Tras la coronación de Felipe III (1598) y la muerte del maestro mayor de la obra del palacio, Juan de Minjares (16-4-1599), se abre un paréntesis en el que los trabajos sufrieron parones de forma casi continua. Las funciones del maestro mayor pasaron a Juan de la Vega, aunque oficialmente nunca se le reconociera el cargo, situación que duró hasta su muerte en 1612. Otro importante cambio en el organigrama de la obra se produjo en 1604, al sustituir don Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Uceda y Cea, al fallecido Luis Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Mondejar y quinto de Tendilla, quien había gozado del cargo de gobernador de la Alhambra desde 1580; el primero permaneció en el cargo hasta 1646. Los siguientes arquitectos nombrados para proseguir la construcción, tras la muerte de Vega (1617), fueron Pedro de Velasco (1617-1619), Francisco de Potes (1619-1637), Bartolomé Fernández de Lechuga (nombrado en 13-12-1637) y Diego de Oliva (6-7-1637 –en funciones– y en 13-6-1645 –nombramiento–).

En cuanto al patio circular, y concretamente a los trabajos de asentamiento y levantamiento de columnas, se produjeron durante la maestría de Pedro de Velasco, siendo levantada la columnata jónica, entre diciembre de 1615 y mayo de 1619. Existen dos momentos en los que posiblemente fray Lorenzo pudiera conocer la obra, uno de ellos de manera indirecta, ya que tras la muerte de este último maestro se produce una polémica para su sucesión, polémica en la que intervino Juan Gómez de Mora, «examinando» a los pretendientes al puesto, en Madrid en 1619. La segunda oportunidad, se produciría en el ya mencionado 1624.

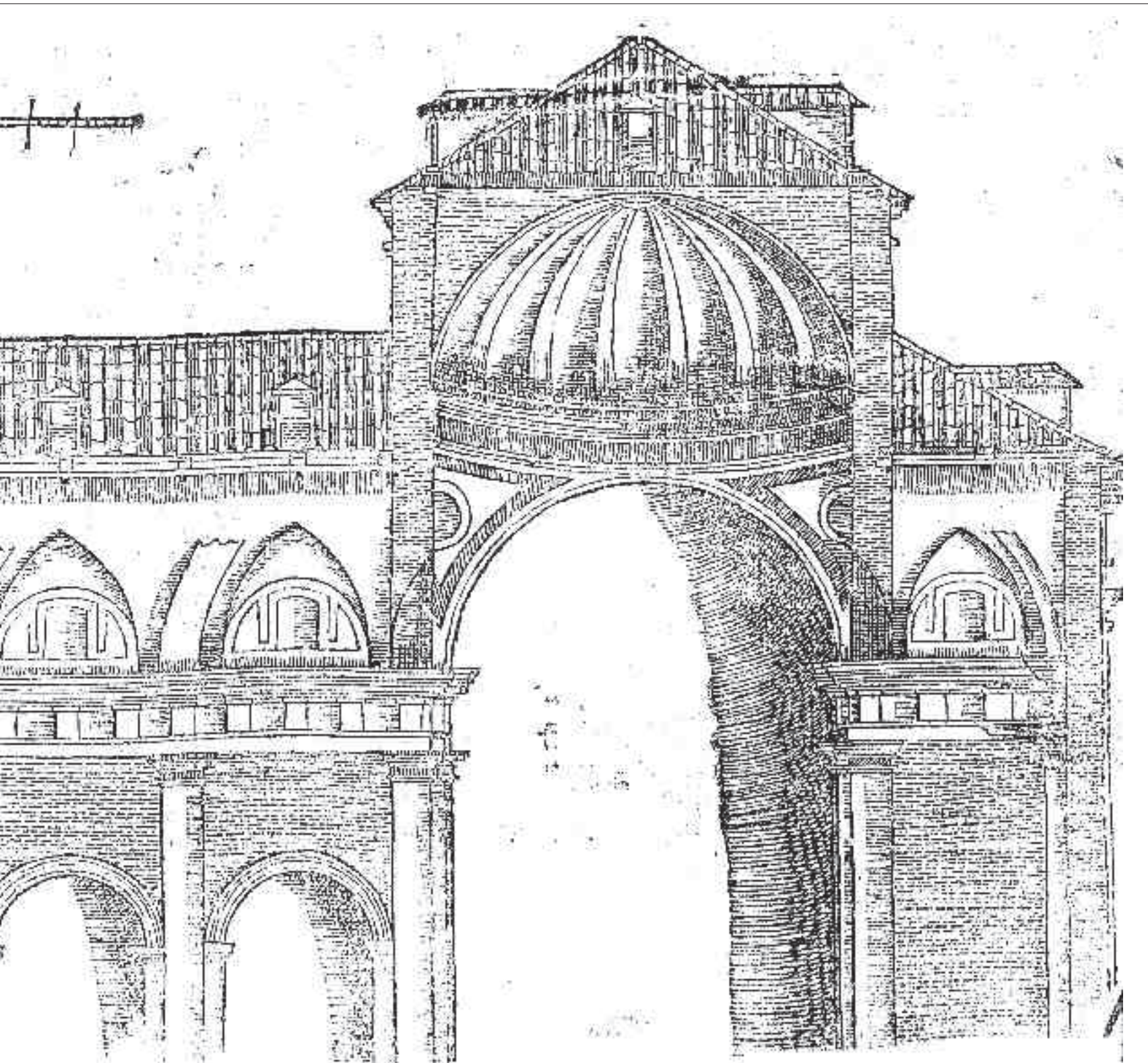
Una última noticia vuelve a poner en relación a fray Lorenzo de San Nicolás con la ciudad de Granada, nuevamente se trata de una cita indirecta pero que a juzgar por la exactitud de la crónica parece indicar su verosimilitud. En 1695, salía de la imprenta un libro que venía a glosar las fiestas que se celebraron con motivo del levantamiento definitivo del nuevo templo de los agustinos recoletos bajo la advocación de Nuestra Señora del Loreto.²⁸ Los recoletos habían iniciado los trámites para fundar en la ciudad en 1603; pero la insistente negativa del arzobispo Pedro de Castro y Quiñones chocó una y otra vez con las intenciones de la Orden escindida de los agustinos (quien por cierto ya gozaba de asentamiento en la ciudad desde 1513, primero en la Alcazaba y posteriormente en el centro urbano). A partir de 1611 se reiniciaron los trámites buscando apoyos en la corte y en Roma,

²⁷ Sobre este edificio son muchas las publicaciones y artículos que se han ocupado de los más variados detalles, a pesar de ello, sólo citamos debido a su importancia e insuperable información en muchos de sus apartados, de los cuales somos deudores, la monografía de ROSHENTAL, E. E., *El Palacio de Carlos V en Granada*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

²⁸ *TEMPLO NUEVO/ DE LOS AVGVSTINOS DESCALZOS/ de Granada./ Y sump-
tuosas Fiestas que se celebraron à su Dedicacion,/ con el Titulo de N. Señora
de Loreto, desde el día 23./ de Octubre, hasta el dia primero de Noviembre/*



*de este año de 1694./ Con vna breve descripcion del sitio, y antigüedad de la
nobi-/ lisima Coronada Ciudad de Granada./ POR EL PADRE Fr. PEDRO DE
IESVS,/ hijo de dicha Religión, y Provincial actual de la Provincia de Andaluzia./
DEDICADALA/ AL ILLmo. SEÑOR D. MARTIN DE ASCARGORTA,/ del Consejo
de su Magestad, antes Obispo de la madre/ de las ciencias de Salamanca, y
al presente dignis-/ simo Arçobispo de la magnífica, y nobi-/ lisima Ciudad de
Granada./[Escudo corazon biflechado]/ CON LICENCIA./ En Granada: Por
FRANCISCO GOMEZ GARRIDO,/Impresor de Libros, Año de 1695.*



Alzado de templo ideal. Fray Lorenzo de San Nicolás. *Arte y uso de Architectura*, 1639, f. 112v.

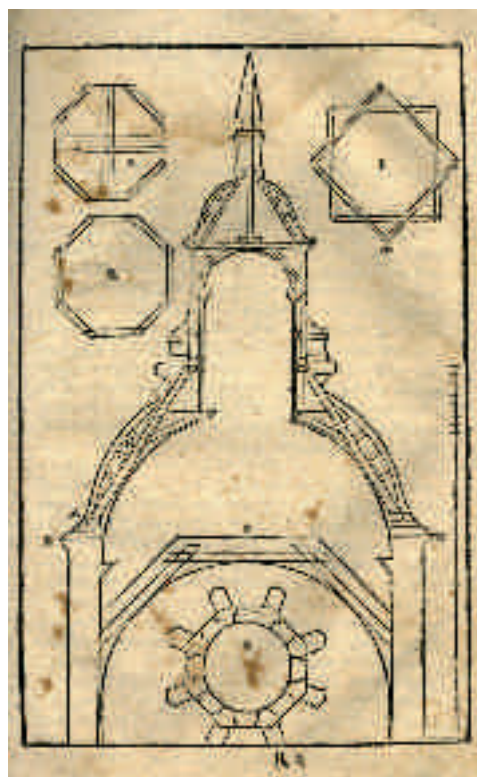
finalmente un año después se les otorgaba la tan esperada autorización aunque hasta 1614 no pudieron vencerse todos los obstáculos. Su primer patrono fue don Antonio de Aróstegui, caballero de Santiago y secretario del rey Felipe III, quien dejó importantes beneficios económicos a la orden. Tras su fallecimiento en 1623 las obras del nuevo templo parecía que iban a hacerse realidad; continuó el patronazgo su hermano Martín de Aróstegui, quien fallecería poco después en 1631 cuando la obra comenzaba a tomar forma, lo que retrasó nuevamente su conclusión. En el citado libro y sin especificar fecha concreta, pero que debe aproximarse a los años veinte del siglo se comenta la participación del agustino recoleto, además de su localización en la ciudad:

«Para hazer, pues, la planta de la Iglesia, y dar principio a la fabrica, vinieron de Madrid dos Religiosos, maestros afamados, que el uno de ellos llamado Fr. Lorenço de San Nicolás, escribió un libro de arquitectura, que ha sido, y es muy bien visto de los profesores del arte».²⁹

Tras este cúmulo de noticias relatadas por el agustino recoleto, así como por otros autores podemos extraer una serie de lecturas sobre las mismas a modo de reflexiones. En primer término creemos haber demostrado o cuanto menos aportando una serie de datos que en conjunto corroboran nuestra tesis sobre la permanencia de fray Lorenzo de San Nicolás en Andalucía. De su estancia extractó una serie de ejemplos de interesantes lecturas constructivas, pero que en suma, ni

eran todos los que él visitaría ni revelan un muestreo significativo de la arquitectura andaluza. Por tanto ¿porqué utilizó un tan escaso número de ejemplos? y además ¿porqué todos eran edificios «antiguos»? La respuesta no es clara, a pesar de quienes quieren ver en esta relación a un arquitecto tradicional cuando no goticista. Siempre debemos recordar que una de las principales pautas que se marcó el recoleto fue la de la enseñanza a aquéllos que nada o poco sabían; si era por tanto necesario hablar sobre una plantas de carácter religioso (y esto no nos debería extrañar), que mejor que hacerlo sobre las grandes catedrales conocidas por el tratadista. Igualmente importante tuvo que ser el periplo realizado por fray Lorenzo por tierras andaluzas, debido al amplio abanico de posibilidades que se le abrían en el mundo de la práctica constructiva, lo que aumentaría enormemente sus consideraciones sobre materiales, tipologías, fórmulas, técnicas, etc. A ello se uniría el conocimiento directo de otros maestros, así como el intenso repertorio de fuentes escritas que pudo encontrarse y que sin lugar a dudas le sirvieron para sus futuros planteamientos especulativos; no resultaría extraño que en este viaje pudiera haber conocido de primera mano tratados como el de Vandelvira que le serían de gran ayuda para su formación y a su vez para la formación de los futuros aprendices.

En suma, un viaje y una estancia llena aún de interrogantes y que tan sólo nuevos datos documentales nos proporcionarían respuestas a lo que hoy son suposiciones con respecto a este arquitecto del Seiscientos español.



Fray Lorenzo de San Nicolás, *Segunda parte del Arte y Vso de Architectvra*, 1663, f. 195.

²⁹ TEMPLO NUEVO/ DE LOS AVGVSTINOS DESCALZOS..., p. 43.



BARROCO Y ROMANTICISMO: CONCEPCIONES DEL ARTE MODERNO DURANTE EL SIGLO XIX

Silvia García Alcázar

Universidad de Castilla La Mancha

«No cabe duda que el genio de la arquitectura se había totalmente eclipsado careciendo absolutamente de pensamiento y hasta de inspiración siendo, ¡triste es decirlo!, reemplazado por el género *barroco* y *churrigueresco*; género pesadamente fantástico, cuyo tipo principal consiste en recargar excesivamente de adornos, de formas ingratas y muy amaneradas, combinaciones en todo opuestas en el aire, esbelteza y sencillez de líneas, que tan graciosamente descuellan en los varios órdenes de la buena arquitectura (...).»¹

El arte barroco, en todas sus manifestaciones, es en nuestros días valorado estéticamente, pero esto no siempre ha ocurrido, tal y como se desprende del texto precedente incluido en el diario *El Áncora*, editado en Barcelona desde 1850 a 1856. Ha sido necesario el avance de los tiempos y la apertura de las mentalidades para situar al Barroco en el lugar que le corresponde. En este sentido, el siglo XIX fue decisivo con la consolidación del Romanticismo que, si bien, en un primer momento demostró una animadversión feroz y un tanto hiriente hacia el arte barroco, después acabó reivindicando su papel en la Historia del Arte. Esta evolución ideológica tuvo consecuencias notables también en el ámbito de la conservación monumental, ya que desde ese momento las construcciones barrocas fueron tenidas en cuenta durante los procesos de restauración.

¹ «Antigüedades de Cataluña. Los Jesuitas y la Iglesia de Belén», *El Áncora*, Barcelona, nº 577, 31 de julio de 1851, p. 493, [en línea]; disponible en <http://www.bne.es>.

En este sentido, por aquel entonces se preconizaba la pervivencia del legado clásico gracias a los hallazgos arqueológicos que se habían llevado a cabo, así como el medieval, en el que se volcaba la imaginación romántica para dotarlo de contenidos que iban más allá de lo puramente formal. Igualmente el Renacimiento estaba presente por considerarlo digno heredero de la tradición grecolatina y continuación de la tan admirada Edad Media. En el extremo opuesto se encontraba el arte barroco que era obviado en todo momento, algo que, desde la perspectiva actual, no deja de ser llamativo máxime cuando era uno de los estilos artísticos inmediatamente precedentes a este momento. Las publicaciones románticas dan buena cuenta de la ignorancia de la que estaba siendo víctima la Edad Moderna. Mientras que las manifestaciones artísticas de otras épocas eran incluidas y estudiadas, los vestigios patrimoniales barrocos eran absolutamente olvidados.

En España, el Barroco en ningún momento se identificó como un estilo nacional a diferencia de lo que ocurriera con el gótico que fue adoptado como propio en varios estados europeos entre los que destacaron Alemania, Francia y nuestro país. Así, se continuaba la tendencia iniciada ya a finales del siglo XVIII por figuras como Antonio Ponz en su *Viage de España*, quién tenía como objeto perseguir y rechazar el decorativismo y supuesta superficialidad barroca.

Consecuentemente, la despreocupación habitual por estas manifestaciones tendrá nefastos resultados en lo que a conservación de estos monumentos se refiere. Sin embargo, en el primer cuarto del siglo XIX harán acto de presencia tendencias de carácter arqueológico. Éstas apostarán por los estudios exhaustivos del patrimonio monumental a fin de devolverle una imagen al margen de lecturas simbólicas y evocadoras, para valorarlo por lo que es y ha supuesto en la Historia. De este modo, el patrimonio barroco reivindicaba su papel para empezar a ser tenido en cuenta en la Historia del hombre.

El siglo XIX es considerado el momento clave en lo que a salvaguarda del patrimonio cultural se refiere, por ser entonces cuando se pusieron las bases para la concienciación sobre el valor de las manifestaciones artísticas, en la que el Romanticismo jugó un relevante papel. Con él, el patrimonio artístico y monumental cobró nuevos significados; la imagen y la estética se valoraron de forma inusitada como fruto de una nueva filosofía de vida donde se priorizó el placer a través de la contemplación. No podemos olvidar que ya durante el siglo XVIII se dieron numerosos avances vitales en este sentido que acabaron por consolidarse en la centuria inmediatamente posterior. Consecuentemente se puso de manifiesto que en la nueva concepción estética no había cabida para el Barroco, al menos a priori.

Igualmente, tal y como apunta Ignacio González-Varas,² el concepto de monumento fue un logro contemporáneo que también comenzó a fraguarse en Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII por empuje de la Ilustración. El hombre se estableció como la medida de todas las cosas y sus vestigios artísticos se analizaron en base al valor

que poseían en tanto en cuanto que eran muestra del devenir histórico del ser humano. Además, el siglo XVIII supuso un ambiente de renovación artística que, tras los hallazgos de Herculano, Paestum y Pompeya y la revalorización de los objetos de la Antigüedad, hizo perder al Clasicismo su papel preponderante a favor de otros estilos.³ Lo antiguo ya no pasaba por ser la fuente y modelo por excelencia en todos los órdenes de la vida y muy especialmente en el Arte, con todo lo que ello supuso de dejar paso a otras manifestaciones artísticas y culturales, fundamentalmente las procedentes del Medievo obviando las modernas, sobre todo el Barroco. El lenguaje clásico deja de ser «natural» en tanto que era considerado como la plasmación por excelencia de la Naturaleza para pasar a ser «histórico». De este modo se ponen las bases de lo que será el gusto estético romántico.

El hecho clave para la formación de la conciencia conservacionista del siglo XVIII fue la Revolución Francesa⁴ en la que se promulgaron los primeros decretos destinados a la preservación patrimonial. En este sentido, destacó la aparición durante la Convención Nacional del Decreto de 1794 donde se proclamó el derecho y obligación a conservar los monumentos, buscando la revitalización de los mismos en su forma y significado. Sin embargo, vemos que el concepto de monumento que se presentaba era más limitado de lo que debiera. Esto se debió a que las bases ideológicas del Decreto las encontramos en figuras como Víctor Hugo, Vitet, Montalambert, Didron y Mérimée,⁵ todos ellos caracterizados por llevar a cabo una férrea defensa de los monumentos medievales, exclusivamente. El interés por este despertar de la Edad Media se acentuó con la publicación, en 1768, de *Les Ruines de Paestum* donde se ponía en tela de juicio toda la teoría vitrubiana de la arquitectura clásica. Este hecho fomentó, nuevamente, la aceptación de otros estilos al margen de la Antigüedad, pero el problema volvía a ser el mismo: que cuando se hablaba de «otros estilos» en realidad sólo se estaba haciendo alusión a los medievales.

Una vez iniciado el siglo XIX, la prevalencia de lo clásico y lo medieval toma forma a través de las intervenciones restauradoras en los dos países paradigmáticos por su relación con una u otra tendencia: Italia y Francia. En el país trasalpino vemos como Roma se convierte en banco de pruebas para la recuperación de las muestras del mundo clásico en relación a la defensa que del mismo hacen Winckelmann, Milizia, Mengs o Piranesi.⁶ Fueron los artistas Raffaele Stern, Giuseppe Valadier, Carlo Fea y Giuseppe Camoranesi, entre otros, los que se hicieron cargo de las intervenciones en monumentos tan paradigmáticos como el Arco de Tito o el Coliseo, ya que todos contaban con perfiles adecuados para ello por haber sido formados a la luz del Neoclasicismo.⁷ Pero si por algo más destaca Roma es por su impresionante patrimonio barroco cuyos más importantes ejemplos serán también intervenidos. Dichas intervenciones no estuvieron exentas de problemas ya que los artistas restauradores formados en la escuela académica clasicista encargados de estas tareas, no contaron con los instrumentos necesarios para abordar estos casos. Así, acabaron generándose dos tendencias metodológicas: aquellos que intervendrán

² GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Conservación de bienes culturales, Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, 2006, pp. 29-43.

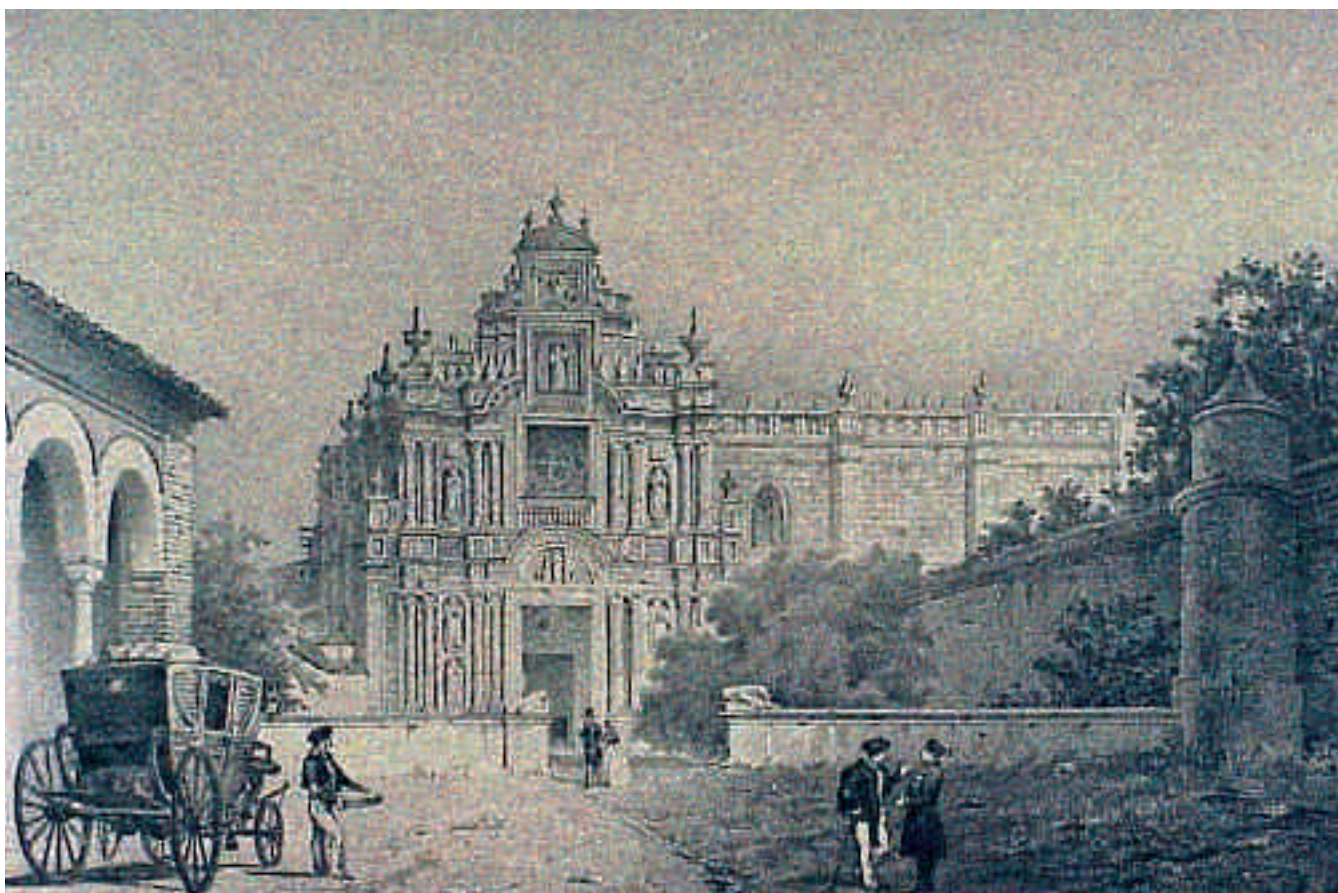
³ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, 1996, p. 17.

⁴ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, 2000, p. 188.

⁵ ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995, p. 97.

⁶ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *Historia y teoría...*, pp. 235 y 236.

⁷ La situación del patrimonio y la restauración en la Italia del XVIII es analizada por CESCHI, C., *Teoria e storia del restauro*, Roma, 1970.



Francisco Javier Parcerisa, *Cartuja de Jerez* (Cádiz), litografía incluida en Pedro de Madrazo, *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865).

en base al estilo de la obra preexistente respetando la estética barroca y aquellos otros que decidirán reconstruir las partes mutiladas de los edificios en base a una imagen contemporánea como exaltación de la arquitectura del momento. Por su parte, Francia tras los efectos de la revolución de 1789 se afanó en recuperar el mayor número posible de vestigios que, evidentemente, fueron en su mayoría de índole medieval. Destacaron la Abadía de Saint-Denis, la Sainte-Chapelle o el Châtelet de París. Los monumentos medievales continuaron siendo el objetivo de las restauraciones tras la caída de Napoleón y la vuelta de la monarquía, institución que se encargó de vigilar de cerca las intervenciones realizadas en los mismos.

El Romanticismo tomó fuerza en la época decimonónica hasta erigirse como uno de los movimientos culturales más complejos que ha existido a lo largo de la Historia. Su delimitación tanto cronológica como espacial es harto complicada, así como establecer categóricamente las diferentes corrientes que lo componen. Lo que sí parece claro es que comenzaría a fraguarse durante la Revolución Francesa en relación al cambio de las mentalidades acaecido con respecto al arte y su consideración. También debemos ligar su desarrollo con el progreso de la filosofía de Kant, quien en su *Crítica del juicio* apuntó que la experiencia estética surgía del sentimiento de la persona: «(la belleza) no es nada por sí misma, sin

relación al sentimiento del sujeto». Para él en la percepción se conjugan aspectos sensibles y aspectos elaborados por el propio entendimiento generando una complacencia incluso antes de percibir. Esa sensación placentera, común a todos los hombres, es la Belleza, la cual será difícil de definir por estar relacionada con el sentimiento y el gusto. De este modo, la Belleza dejaba de ser impuesta para surgir de la experiencia del individuo con lo que se daba vía libre a la validez de los juicios de gusto.⁸ Es en estas premisas donde se asienta la nueva forma de enfrentarse al monumento propuesta por el Romanticismo, que permitirá la inicial aceptación y posterior valoración de estilos tan anticlásicos como los medievales o, finalmente y a pesar de las dificultades, el Barroco.

La novedosa perspectiva del patrimonio quedó plasmada en el género del *Libro de viajes*.⁹ En ellos los monumentos no sólo eran valorados por su protagonismo en la Historia sino también en base a toda una serie de contenidos de tipo psicológico ya que, el viajero contemplador realizaba una descripción unida a una interpretación de marcado carácter poético y evocador. Los comentarios se acompañaban de ilustraciones sugestivas y atrayentes de los monumentos. A través de esta literatura artística observamos la concepción que el Romanticismo tenía de unas y otras manifestaciones artísticas, especialmente de la arquitectura medieval que ha sido tradicionalmente identificada con él.

⁸ BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. II, Madrid, 1996.

⁹ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Restauración monumental...*, pp. 19-23.

Consecuentemente, si por algo se ha caracterizado el Romanticismo ha sido por la defensa de los testimonios de la Edad Media. La tradicional visión negativa de tipo oscurantista asociada al Medievo fue aprovechada y reinterpretada por los románticos usándola como pretexto para desarrollar todo tipo de elucubraciones simbólicas. La Edad Moderna perdió importancia aunque desde la facción más académica del Romanticismo se valoró el inicio de la misma con las elaboraciones renacentistas como claras deudoras de las formas de la Antigüedad. Por su parte, la concepción del Barroco fue doblemente negativa ya que se trató de un tema obviado en los círculos artísticos y en las ocasiones que fue abordado se hizo en base a crueles críticas formuladas por destacadas personalidades desde las más importantes instituciones a nivel artístico.

De este modo, aunque en un primer momento el aperturismo ideológico promulgado por el Romanticismo nos hiciera pensar que potenciaría la puesta en valor y conocimiento en profundidad de todas las expresiones artísticas, la realidad se impuso ensalzando sólo un estilo, el gótico. Fue necesario el avance del tiempo para que el Romanticismo afrontara el análisis de los monumentos desde una perspectiva más arqueológica y de este modo se pusieran a la misma altura todos los estilos.

Al calor de estas tendencias románticas pro-medievalistas, comenzaron a fraguarse las más sólidas teorías de restauración monumental que, cómo no, establecieron su objetivo principal en la arquitectura Medieval olvidando el resto de la edificación. Las consecuencias lógicas de ello fueron que las intervenciones se centraron en los monumentos del Medievo facilitando su perpetuación en el tiempo. Así, en estos primeros momentos el arte barroco volvió a dejarse a un lado haciendo caso omiso al empeoramiento progresivo en el estado de conservación de los monumentos de este estilo.

La génesis de esta restauración moderna la encontramos en dos figuras coetáneas pero con modos de pensamiento irremediamente dispares: Eugene E. Viollet-Le-Duc y John Ruskin. Ambos mostraron una tremenda fascinación por el estilo gótico por lo que manifestaron en todo momento una vuelta al mismo que debía materializarse tanto en la nueva arquitectura como en la recuperación de monumentos preexistentes legados de la Edad Media.¹⁰ Sin duda, fueron las teorías violletianas las más perjudiciales a los estilos al margen del gótico, especialmente para el Barroco. Viollet-Le-Duc abogó por la denominada *restauración en estilo* lo que suponía devolver al monumento intervenido su imagen original tal y como se desprende de su artículo «Restauración» en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*.¹¹ Esto implicó la eliminación de los añadidos de épocas posteriores al estilo inicial de la construcción gótica que ponían de

manifiesto la adecuación a los tiempos de los edificios en cuestión. De esta manera, aquellos monumentos medievales con partes barrocas fueron alterados para devolverles la supuesta imagen que tendrían cuando fueron concebidos, con lo que se impidió la llegada hasta nuestros días de numerosos ejemplos de arte moderno. Esta visión de la conservación monumental generó un sesgo importante en la Historia del Arte al motivar un vacío documental en lo que a intervenciones restauradoras sobre ejemplos de la época barroca se refiere.

El caso español es especialmente claro en este sentido. El ambiente plenamente romántico así como las teorías de restauración *violletiana* en boga en esos momentos invadieron las instituciones artísticas, lo que dio continuas muestras del desdén al que se encontraba sometido el arte barroco. Como ocurriera en el resto de Europa, a partir del siglo XVIII se ensalzó el patrimonio medieval, no solo el cristiano sino, en nuestro caso, también el árabe, dotándolo de contenidos políticos. De esta manera los monumentos circunscritos a ese periodo llegaron a erigirse como auténticas glorias nacionales. Para José María Azcárate, el impresionante pasado medieval con el que cuenta España fue el único culpable de que sus vestigios eclipsasen al resto de manifestaciones culturales. Por consiguiente, el Barroco no sería rechazado sino más bien olvidado ante el magnífico repertorio medieval.¹²

Desde el siglo XVIII se dieron intentos continuados por salvaguardar nuestro patrimonio monumental pero no fue hasta el XIX cuando las teorías, legislación e instituciones se asentaron definitivamente. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de la Comisión de Arquitectura¹³ creada en 1786, fue la encargada de controlar de manera férrea tanto la construcción de edificios de nueva planta así como las posibles reformas en los ya existentes. En su tarea debía velar porque todas las obras que se acometiesen se hicieran en base a unos cánones de buen gusto con lo que vemos, por tanto, que era esta institución la que controlaba el monopolio en lo que a parámetros estéticos se refiere.¹⁴

El rechazo al Barroco estuvo muy presente en algunos de los informes de la Comisión donde se da buena cuenta de acciones donde se atenta hacia éste. Es muy común encontrar noticias de proyectos de intervención donde se habla de la retirada de «ornatos de mal gusto» de determinados edificios, decoración que sin lugar a dudas era barroca. En estos inicios del siglo XIX, el Barroco estaba muy presente aún en la edificación española por ser un estilo precedente y cercano al momento, de ahí que aún se presenten diseños para nuevas edificaciones con raíces barrocas. Estos proyectos eran inmediatamente rechazados y tildados despectivamente como «churriguerescos». Por citar sólo un ejemplo de ello, encontramos la decisión de la Academia de no aprobar el diseño barroquizante

¹⁰ DE LA HOZ ARDERÍUS, R., «III Congreso de rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación. Conferencia inaugural: De Ruskin a Viollet-Le-Duc», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 83, 2º semestre 1996, pp. 71 y 72.

¹¹ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la historia de la Restauración*, Zaragoza, 1999, p. 26.

¹² SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M^a A., «La Academia y la revalorización de los estilos medievales (I). Significado y estudio de los dibujos preparatorios

para grabado», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 85, 2º semestre 1997, p. 313.

¹³ Sobre este tema véase SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

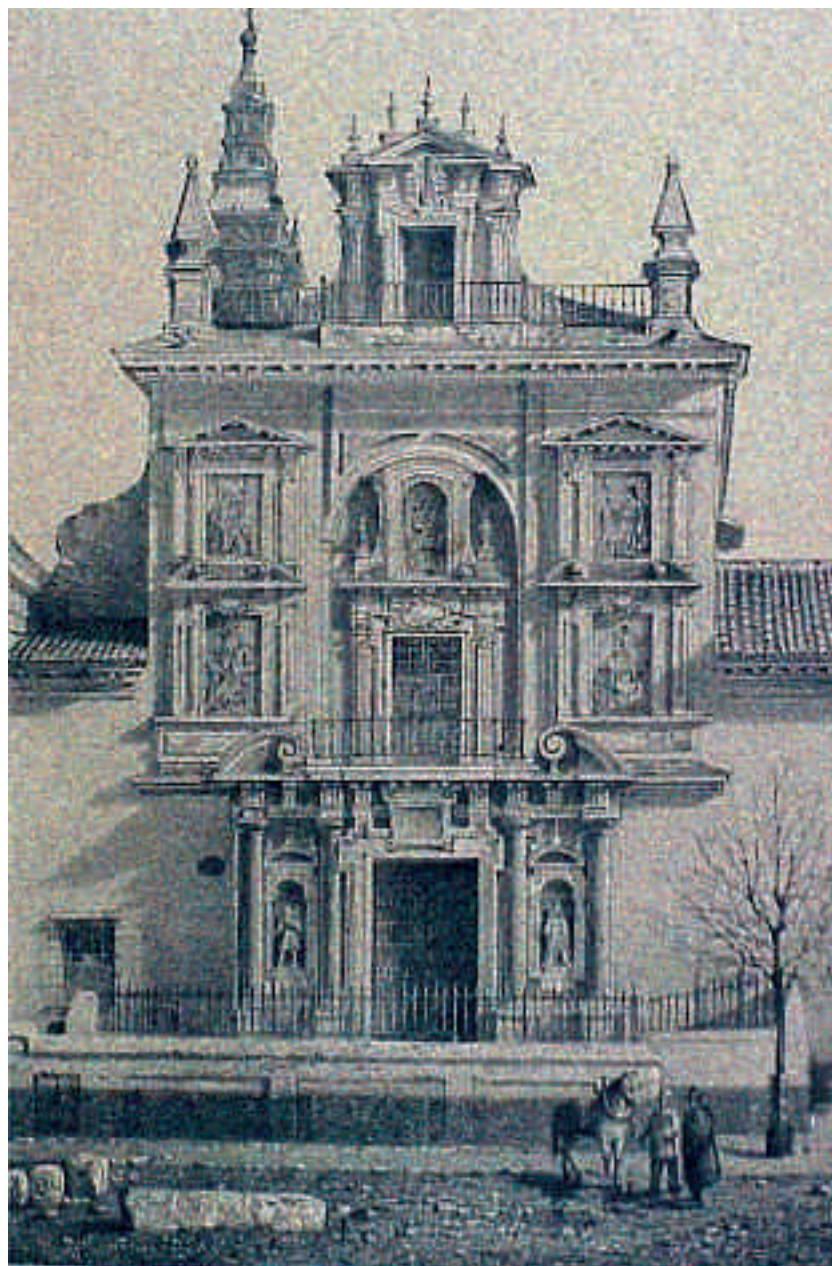
¹⁴ ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., «La Academia y la conservación del patrimonio I», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 89, 2ª semestre 1999, p. 31.

propuesto para la reparación del retablo mayor de la Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Rivadavia (Orense).¹⁵

En 1844 asistimos a uno de los episodios definitivos en relación al patrimonio cultural con la creación de las Comisiones de Monumentos (1844-1856).¹⁶ Su aparición se relaciona con el ambiente romántico de la época. Se organizaron a través de Comisiones provinciales que eran supervisadas por una Comisión Central situada en Madrid y todas ellas a su vez trabajarían en estrecha relación con la Real Academia de San Fernando. Entre sus atribuciones se encontraron las de buscar noticias sobre obras artísticas destacadas en base a las cuales recogerlas y poder hacer un seguimiento en su estado de conservación.

A fin de conocer en profundidad el arte que tenían encomendado salvaguardar, las Comisiones de Monumentos llevaron a cabo el primer gran intento por inventariar el patrimonio español. La realización de un gran catálogo monumental era una de las asignaturas pendientes que se había ido prolongando a lo largo de las décadas anteriores. Para su redacción desde la Comisión Central se hizo llegar a todas la alcaldías un impreso denominado *Interrogatorio* que originariamente había aparecido en Francia de la mano del arqueólogo y viajero Laborde quien lo había redactado en 1810. Constaba de una serie de preguntas muy descriptivas y exactas que debían ser contestadas simplemente con un sí, un no o con una cifra. A nivel formal se organizaba a modo de cuadernillo, dividido en cuatro grandes apartados temáticos en relación al estilo de los vestigios artísticos: en primer lugar se trataban los *Monumentos romanos* a través de 16 preguntas; en el segundo apartado se estudiaban los *Monumentos de la Edad Media* gracias a 36 preguntas muy sumarias basadas en los nuevos conocimientos que se estaban dando ahora con respecto al tema en nuestro país; en tercer lugar, analizaba los *Monumentos árabes* en 10 cuestiones no con excesivo rigor y presentando estilos cercanos de una forma poco concreta; por último, se hablaba de los *Monumentos del Renacimiento* en solo 9 puntos siendo aún peor tratados que los anteriores e ignorando por completo el mundo barroco. Estos puntos eran completados por otras preguntas de carácter más general donde se intentaba dilucidar el estado de los edificios y si era posible dedicarlos a otras funciones. A través de esta organización quedaba muy claro cuales eran las prioridades estéticas del momento y, desgraciadamente, volvemos a ver que el Barroco no era una de ellas. Mientras la Edad Media acapara todo el protagonismo con 36 cuestiones, el Barroco ni siquiera tiene presencia. Las *Comisiones de Monumentos* demostraron un mayor interés hacia los restos artísticos de las épocas más distantes en el tiempo de tal modo que se primó lo antiguo por encima de lo más cercano en el tiempo, en este caso el arte barroco.¹⁷

Las causas de esta situación las encontramos en la historiografía romántica que coincide en considerar al Barroco como un momento de degeneración del arte surgido de una falta de referentes estéticos correctos. Figuras como Jovellanos o Caveda¹⁸ apuntan a un inicio



Francisco Javier Parcerisa, *Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad de Sevilla*, litografía incluida en Pedro de Madrazo, *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865).

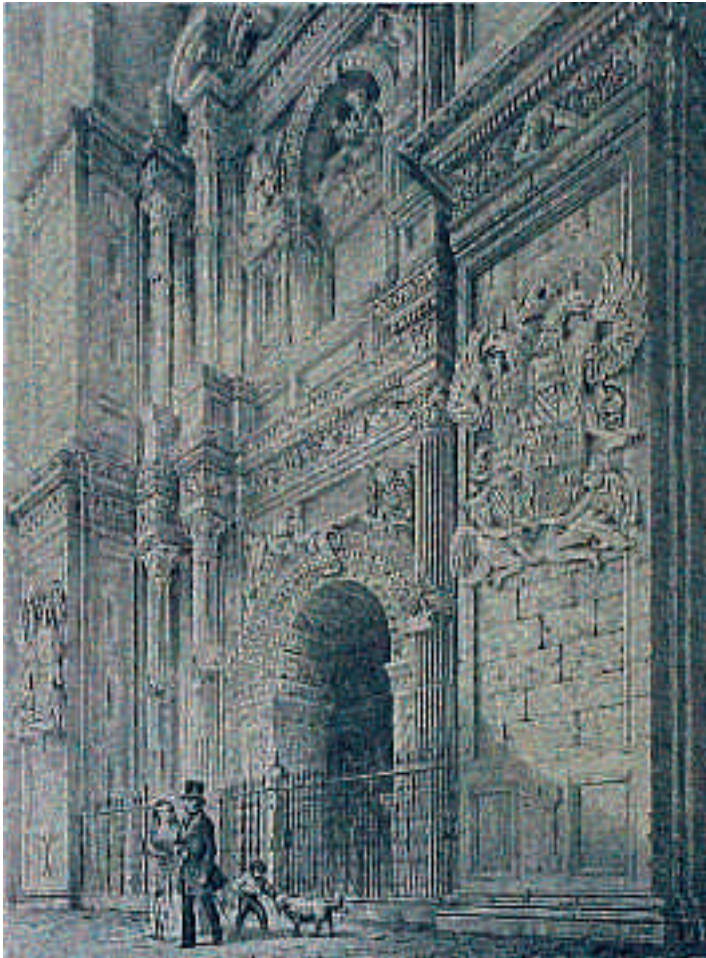
¹⁵ ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., «La Academia y la conservación...», p. 32.

¹⁶ ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración...*, pp. 69-94.

¹⁷ QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., «La apreciación del Barroco por parte de la

Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra (1844-1940)», *Ondare. Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales*, nº 19, 2000, p. 203.

¹⁸ MARTÍN GARCÍA, J. M., «Romanticismo y Renacimiento: un ejercicio de crítica arquitectónica», *Cuadernos de Arte*, nº 33, 2002, p. 260.



Francisco Javier Parcerisa, *Puerta del Perdón de la Catedral de Granada*, litografía incluida en Pedro de Madrazo, *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865).

honroso de la Edad Moderna con el Renacimiento, situación que se acabó tornando en nefasta durante el siglo XVII cuando la arquitectura se volvió caprichosa para incurrir, finalmente, en errores notables. Por su parte Llaguno y Ceán centraron sus críticas en figuras más concretas como Churriguera, Ribera o Tomé, que se convirtieron en sus blancos favoritos.

Durante el siglo XIX, España fue destino favorito de viajeros románticos que incluyeron nuestro país en sus periplos europeos. A pesar de que en principio España quedaba excluida de los grandes itinerarios,¹⁹ la imagen de nuestro país comenzó a cambiar especialmente desde la segunda mitad del siglo XVIII.²⁰ A principios de ese siglo España era obviada como destino de viajeros cultos hasta que finalmente algunos de ellos vieron necesario propiciar un acercamiento al país y a su

¹⁹ Numerosos intelectuales del siglo XVIII, como Rousseau, aconsejaban no viajar hasta aquí por considerar que era un país que había perdido el esplendor pasado de los siglos XVI y XVII para caer en la barbarie, la pobreza y la ignorancia.

²⁰ CRESPO DELGADO, D., «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII» *Anales de la Historia del Arte*, nº 11, 2003.

²¹ ARRECHEA MIGUEL, J., *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, 1989, p.26.

historia. Entre los datos que más se incluyeron fueron los relativos al arte y el patrimonio que eran usados como la mejor manera de retratar a España. Se sintieron muy atraídos por nuestro pasado árabe, en cuya arquitectura veían la manifestación más resplandeciente de la Edad Media. Los datos aportados no sólo sirvieron para dar a conocer nuestro arte, sino también para poner de manifiesto las fobias y filias de los visitantes hacia según qué manifestaciones artísticas. En este sentido, el arte barroco experimentó una doble vertiente ya que los relatos de aquellos viajeros se usaron, por un lado, como reivindicación del mismo, y por otro, como continuación en el rechazo hacia su existencia, en la línea de lo propuesto por figuras como Antonio Ponz. Éste en su *Viage de España* enarboló la bandera del buen gusto que, evidentemente, se encontraba en la antítesis al Barroco, criticando su superficialidad plasmada en el exceso de decoración.²¹ Fue el patrimonio litúrgico barroco el que se llevó las más virulentas críticas, en especial los retablos que eran vistos como auténticos horrores y un gasto de dinero innecesario. Viajeros como Henry Swinburne²² intentaron entender el porqué de las obras barrocas explicando que éstas son consecuencia de una etapa de crisis a todos los niveles que, lógicamente, se dejó notar también en el arte. Pero la visión de los viajeros también acabó mostrando su cara más amable. Muchos de ellos se desmarcaron de la tónica general para mostrar su interés hacia figuras artísticas denostadas hasta el momento como lo habían sido los más relevantes pintores barrocos españoles, despreciados en un ambiente puramente clasicista.

Este cambio se vio también en el seno de la intelectualidad romántica y acabó asentándose tal y como se desprende de las palabras de Federico de Madrazo en su respuesta al discurso académico de Carlos de Haes en 1860: «no estrechéis (...) la significación de esa palabra buen gusto (...) no pretendáis que excede de su círculo todo lo que no se vio o no se enseñó en la época en la que vosotros estudiasteis. Dejad que se ensanchen los horizontes (...)».²³ Madrazo hace un canto a la tolerancia en términos artísticos invitando a sus contemporáneos a acercarse sin prejuicios a estilos tradicionalmente rechazados como el Barroco. Estas premisas acabaron calando en la sociedad romántica hasta conceder, por fin, la oportunidad que este estilo venía solicitando desde hacía tiempo. Las manifestaciones barrocas se valorarán a partir de entonces no sólo por su forma sino también por su fondo. Así, el contenido nacionalista tradicionalmente asociado al arte medieval se trasladó al arte barroco utilizando las realizaciones de Churriguera y Ribera como las formas más tópicas del mismo.²⁴ Esta progresión intelectual se anunció ya en la literatura artística donde el Barroco pasó a formar parte importante. Artículos en publicaciones tan renombradas como *El Observatorio Pintoresco* lo atestiguan. Así, en su número 9 se incluye un amplio escrito dedicado a una de las figuras claves de la pintura barroca española, Bartolomé Esteban Murillo, del que se da buena cuenta sobre su vida y obra.²⁵

²² CRESPO DELGADO, D., «De Norberto Caimo a...», pp. 288 y 289.

²³ Fragmento extraído de ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., «La academia y la conservación...», p. 33.

²⁴ NAVASCUÉS, P. y QUESADA M^a J., *El siglo XIX bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, 1992, p. 16.

²⁵ «Bartolomé Murillo», *El Observatorio Pintoresco*, Madrid, nº 9, 15 de octubre de 1837.

Desde la década de los años 40 aparecieron interesantes colecciones imbuidas del espíritu romántico, centradas en la presentación y explicación de los monumentos más emblemáticos de España. Destacaron *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865), *España artística y monumental* (1842-1850) y *Monumentos arquitectónicos de España* (1859-1880). De especial importancia fue la primera, *Recuerdos y Bellezas de España*, por incluir textos de Pedro de Madrazo, Pablo Piferrer y José María Quadrado junto a litografías de Francisco Javier Parcerisa. El repertorio de imágenes incluyó numerosos ejemplos del barroco español y más concretamente en la parte dedicada a Andalucía, lugar que a día de hoy sigue siendo destino obligado de aquellos que desean adquirir un conocimiento pleno del desarrollo del mismo en nuestro país. Así, destacan la representación de la Cartuja de Jerez (Cádiz) donde se nos muestra una vista de su portada barroca. Se trata de un edificio que tiene su génesis en el siglo XV pero que posee añadidos posteriores entre los que también encontramos una puerta renacentista. Sin embargo, el autor decide incluir la parte barroca aludiendo en cierto modo a la importancia del lugar para el arte de esta índole ya que en su interior se albergan obras de maestros como Roelas y Zurbarán. No menos interesante resulta la representación de la Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad de Sevilla. Su fachada así como su campanario son unos de los más importantes ejemplos del barroco sevillano. La arquitectura plenamente barroca de la fachada se completa con la inclusión en la misma de grupos de azulejería donde se recogen imágenes basadas en dibujos de Murillo. Como ocurriera en el caso anterior, también aquí se albergan obras cumbre de la pintura barroca española ya que es allí donde podemos encontrar las conocidas *Finis Glorae Mundi* e *In Ictu Oculi* de Valdés Leal. Otras muestras del barroco andaluz son la Puerta del Perdón de la Catedral de Granada o la Puerta de las Cadenas de la Catedral de Málaga que en su estructura pone de manifiesto la evolución desde el Renacimiento, presentando una parte baja más sobria que se remata con una decoración típicamente barroca.

En conclusión, con el Romanticismo la valoración del Barroco experimentó una evolución inusitada en plena conexión con el ambiente de cambio y crecimiento intelectual desarrollado en la época. Aunque en un primer momento Romanticismo y Barroco se plantearan como filosofías antagónicas, aquellos polos opuestos acabaron por atraerse. Su unión final era lógica máxime cuando se trató de dos movimientos culturales con numerosos aspectos comunes entre los que destaca su aparente distanciamiento de la norma clásica.

En los primeros momentos la ausencia de datos sobre el patrimonio barroco en el XIX puede resultar un escollo para el estudio de este tema pero, en realidad, la falta de información también es información tal y como se desprende de este estudio. La poca atención prestada a estos monumentos y obras de arte propició su ausencia en los primeros inventarios con lo que se les arrebató la única posibilidad de ser tenidos en cuenta a la hora de llevar a cabo trabajos de conservación y restauración que les permitan mantenerse en el tiempo.

Si algo está claro es que el desconocimiento de determinadas cosas hace que parezca que éstas nunca hubieran existido. En este sentido, El Romanticismo contribuyó, finalmente y pese a los negativos inicios, al conocimiento del Barroco permitiendo un progresivo y cada vez más creciente estudio del mismo, no sólo como manifestación artística sino también como filosofía de vida.



Francisco Javier Parcerisa, *Puerta de las Cadenas de la Catedral de Málaga*, litografía incluida en Pedro de Madrazo, *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865).

BIBLIOGRAFÍA

«Antigüedades de Cataluña. Los Jesuitas y la Iglesia de Belén», *El Áncora*, Barcelona, nº 577, 31 de julio de 1851, p. 493, [en línea]. Disponible en <http://www.bne.es>

ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., «La Academia y la conservación del patrimonio I», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 89, 2ª semestre 1999.

-«La academia y la conservación del patrimonio II» en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 90, 1º semestre 2000.

ARNALDO, J., *El movimiento romántico*, Madrid, 2000.

ARRECHEA MIGUEL, J., *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, 1989.

BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, V. II, Madrid, 1996.

CALAMA, J. M. y GRACIANI, A., *La restauración decimonónica en España*, Sevilla, 1998.

CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995.

CESCHI, C., *Teoria e storia del restauro*, Roma, 1970.

CRESPO DELGADO, D., «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de la Historia del Arte*, nº 11, 2003.

DE LA HOZ ARDERÍUS, R., «III Congreso de rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación. Conferencia inaugural: De Ruskin a Viollet-Le-Duc», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 83, 2º semestre 1996.

GARCÍA FELGUERA, Mª de los S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991.

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, 2006.

-*Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, 1996.

HENARES CUELLAR, I. y CALATRAVA, J. A., *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, 1982.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la historia de la Restauración*, Zaragoza, 1999.

HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, 1995.

HONOUR, H., *El Romanticismo*, Madrid, 2004 (1979).

MARTÍN GARCÍA, J. M., «Romanticismo y Renacimiento: un ejercicio de crítica arquitectónica», *Cuadernos de Arte*, nº 33, 2002.

MARTÍNEZ JUSTICIA, Mª J., *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, 2000.

NAVASCUÉS, P. y QUESADA MARTÍN, Mª J., *El siglo XIX bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, 1992.

OBSERVATORIO Pintoresco. Madrid, Imprenta de la Compañía tipográfica de Madrid, 1837.

ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995.

QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., «La apreciación del Barroco por parte de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra (1844-1940)», *Ondare. Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales*, nº 19, 2000.

SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, Mª A., «La Academia y la revalorización de los estilos medievales (I). Significado y estudio de los dibujos preparatorios para grabado», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 85, 2º semestre 1997.

<http://www.cervantesvirtual.com> [se han extraído datos del *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, consultada mayo-junio 2007].

<http://hemerotecadigital.bne.es/inicio.htm> [se han consultado publicaciones románticas, consultada mayo-junio 2007].

<http://www.unav.es> [se han extraído datos relativos a los grabados e ilustraciones de las publicaciones periódicas románticas, consultada junio-julio 2007].



Vista de Málaga desde Gibralfaro.



INFLUENCIAS SEVILLANAS E ITALIANAS EN LA ESCULTURA BARROCA DE EL PUERTO DE SANTA MARÍA (CÁDIZ)

Francisco González Luque

Con esta comunicación pretendemos contribuir al estudio de las diferentes tendencias y estilos que se observan en la escultura barroca de la ciudad de El Puerto de Santa María. Después de una introducción histórica en la que valoramos el protagonismo que jugó El Puerto de Santa María durante la Edad Moderna en relación con el auge económico y su consiguiente mecenazgo artístico, iremos analizando las distintas influencias que aparecen en esa época en la que el Barroco regional se abre a las modas impuestas por escuelas como la sevillana en el siglo XVII o la genovesa ya avanzada la decimooctava centuria. Daremos a conocer nuevas aportaciones al panorama de la escultura andaluza con obras poco conocidas e incluso ignoradas hasta ahora por cuantos estudiosos se han preocupado de esta especialidad artística como es la escultura de madera policromada.

Aludiremos a obras encargadas con destino a figurar como titulares de cofradías de penitencia, retablos de iglesias conventuales u hospitalarios, imágenes de culto, etc. Comprobaremos la variedad de tipologías (esculturas de carácter decorativo en relación con la arquitectura, piezas retablísticas, de talla completa y candelero, etc.) y asuntos iconográficos (desde los clásicos temas pasionistas, cristíferos y marianos, hasta la más variada hagiografía, sobre todo de santos pertenecientes a órdenes religiosas).

Dados los límites de extensión de esta comunicación, prescindiremos la mayoría de las veces de los aspectos meramente descriptivos, remitiendo a estudios anteriores o a futuras publicaciones.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA Y MECENAZGO ARTÍSTICO EN LA EDAD MODERNA

Comprender los factores que posibilitaron el enriquecimiento progresivo de El Puerto de Santa María en la Edad Moderna (la pesca, la exportación de vinos y sal y la construcción de navíos) y su incremento demográfico resulta clave para entender el fenómeno del mecenazgo artístico en cuanto a la construcción de iglesias, capillas, ermitas, conventos y hospitales y al nacimiento de hermandades, así como para valorar la importancia de las distintas manifestaciones artísticas que fueron incorporándose a estas construcciones y enriqueciendo el patrimonio de la ciudad.

Circunstancias históricas como haber sido villa de señorío desde finales del siglo XIII, vinculada a la Casa de Medinaceli desde el siguiente hasta 1729, año de su incorporación a la Corona, sede o internadero de las Galeras Reales, existencia de la doble Aduana (real y ducal) y su implicación en el importante tráfico comercial convertirían El Puerto en ciudad cosmopolita. En ella contó con un protagonismo especial un grupo social que fomentaría dicho esplendor artístico, los Cargadores a Indias, ricos comerciantes establecidos en la ciudad¹ que promovieron un interesantísimo mecenazgo al emplear parcialmente los beneficios proporcionados por sus actividades económicas en la adquisición de bienes inmuebles (construcción o reformas de palacios, hospitales y conventos, compra de capillas donde enterrarse) y muebles que irán engrosando el rico patrimonio portuense. Además de estos particulares ricos y generosos, también hay que tener en cuenta a la hora de analizar los numerosos encargos de obras de arte a las distintas entidades religiosas (obispado, órdenes, presbíteros...) y los propios duques de Medinaceli.

La escultura andaluza en general y la portuense en particular de los siglos XVI al XVIII no puede entenderse sin tener en cuenta el ambiente religioso que se respira en la ciudad, cuya población conecta con las imágenes sagradas, sobre todo de carácter procesional a cargo de hermandades de penitencia y de gloria, tanto en el interior silencioso del templo como en el bullicio exterior durante las procesiones y actos conmemorativos públicos. El Puerto era el primer priorato de la archidiócesis de Sevilla, y la profunda religiosidad arraigada en la mentalidad de la época tanto en el clero secular y regular –masculino y femenino– como en la nobleza e instituciones municipales y pueblo en general repercutió en la fundación de monasterios y conventos (de mínimos, franciscanos –observantes y descalzos–, dominicos, agustinos, concepcionistas, capuchinas, juandedianos...), templos (Mayor Prioral, principalmente), ermitas (más de quince en el siglo XVII), capillas y hospitales (siete por entonces), etc., fomentando el culto a estas imágenes. En casi todas estas instituciones sagradas se fueron fundando cofradías, llegando a contar El Puerto en el siglo XVIII hasta 32 entre piadosas, gremiales, hospitalarias, docentes y de carácter penitencial. Teniendo todo esto en cuenta podremos hacernos una idea de la cantidad de imágenes de culto, aisladas en altares o componiendo retablos que pudieron encontrarse en época barroca en El Puerto diseminadas por todos los edificios citados.

¹ Serán especialmente los Aranibar, Vizarrón, Carvajal, Cortés, Reinoso, Purullena, Barrios, Valdés, Winthuissen, Hoyo Treviño, etc., quienes estuvieran más ligados mediante sucesivas fundaciones y patronatos tanto a los hospitales como a los conventos y cofradías de la ciudad.

INFLUENCIA DE LA ESCUELA SEVILLANA DE ESCULTURA EN EL PUERTO A LO LARGO DEL SIGLO XVII

El Barroco fue el estilo mejor representado en la escultura de El Puerto a lo largo de la Edad Moderna. En buena parte de la provincia de Cádiz, la escuela sevillana de escultura crea y marca pautas. El Puerto de Santa María perteneció a la diócesis de Sevilla hasta 1981, por lo cual los encargos artísticos destinados a cofradías, templos, monasterios y la mayoría de los particulares procedían de talleres sevillanos, que imponían patrones y modas estéticas.

En este estilo y con dicha influencia se aprecian diversos matices a lo largo del proceso evolutivo que arranca del realismo del segundo cuarto del siglo XVII, se afianza y enriquece a lo largo de esta centuria y se mantiene, aunque más amanerado y menos original en la transición a las fórmulas rococó del siglo XVIII.



Cristo de la Humildad y Paciencia. Capilla de la Aurora, El Puerto de Santa María (Cádiz).

Durante todo el estilo los imagineros buscan un equilibrio entre el realismo, la belleza y la serenidad, pero algunos autores distinguen varias fases. La llamada realista o primer Barroco, que se corresponde con la primera mitad del siglo XVII, está poco representada en la ciudad. De los escultores sevillanos de esta centuria destacamos por su relación con El Puerto a Juan de Mesa (autor de los santos jesuitas San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, conservados en la Iglesia de San Francisco pero de los que no nos ocupamos ahora por no haberse

encargado por y para la ciudad²) y Juan Gómez, autor de una imagen de Jesús Nazareno con destino al Convento de San Agustín perdida en la actualidad. De esta primera mitad del siglo XVII parece que podría relacionarse una imagen muy interesante que se conserva en la Capilla de la Aurora y es titular de una cofradía de penitencia: *Cristo de la Humildad y Paciencia*, con algunas notas estilísticas que recuerdan el quehacer de Andrés de Ocampo. Se trata de una escultura de tamaño natural, sedente y de talla completa que representa a Jesús sentado sobre una roca en actitud meditabunda esperando el momento de su crucifixión. Sus rasgos faciales, especialmente ojos y boca, el tratamiento de la cabellera, manos y pies e interpretación de algunos detalles anatómicos, así como cierta asimetría, sensación de dinamismo, elegancia y gran fuerza expresiva que emanan de la figura la sitúan entre algunas producciones del último manierismo y primer barroco sevillanos, muy en la línea, como decimos, de Ocampo.³

Desde mediados de la centuria asistimos a un barroquismo pleno relacionado con la estética de Pedro Roldán y sus seguidores, el llamado «estilo Roldán», de enorme influencia en nuestra zona y, concretamente, en las imágenes portuenses que analizamos. Se trata de un realismo descriptivo, narrativo, resultante de una consulta y atenta observación de los modelos naturales que contribuye a que el fiel contemple las imágenes y les rece, como justifica la adaptación a las necesidades del culto propias de aquella época. En este sentido, contamos en El Puerto con una obra de primera línea firmada por el propio Pedro Roldán: la talla de San Juan de la hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Es una imagen de candelero de 156 cm de altura cubierta con túnica y mantolín y talla reducida a cabeza, cuello, manos y pies. Su interpretación desprende una gran firmeza, majestuosidad, dignidad y respeto conseguidos gracias al tratamiento tan naturalista y su gran hondura expresiva. Estuvo atribuido a *La Roldana*⁴ y Roldán sucesivamente⁵ hasta que en la restauración de 1993 apareció la firma de éste en una de las tablillas del candelero, donde se indicaba que «Este San Juan hizo en Sevilla Pedro Roldán», así como otros datos referentes a la fecha y domicilio del escultor («Esta hechura de San Juan hizo en Sevilla Pedro Roldán maestro escultor en el año 1662. Vivía en la calle de la Muela».⁶

Desde fines del siglo XVII asistimos a la continuidad del quehacer de descendientes y discípulos de Pedro Roldán que mantienen elevado el nivel de dignidad y calidad artística en la provincia de Cádiz. Serán Luisa, Marcelino y los hijos de éste (Diego, afincado en Jerez, Marcelino y Jerónimo) quienes mantengan activas en esta zona las formas escultóricas de la transición entre los siglos XVII y XVIII y lo que ello supone en cuanto a supervivencia de la escuela sevillana con una



Pedro Roldán. *San Juan Evangelista.* Iglesia Mayor Prioral, El Puerto de Santa María (Cádiz).

serie de características por todos conocidas. Con Luisa Roldán, *La Roldana*, relacionamos una imagen mariana en El Puerto y descartamos otras atribuciones. Para ello tenemos que centrarnos en su período gaditano (1687-1689), cuando realiza una serie de obras tan convincentes que llegan a componer, a juicio de muchos historiadores del arte, su etapa de madurez artística.⁷ El aspecto que más nos interesa resaltar ahora es la autoría de una Dolorosa extraordinaria, la Virgen de la Soledad de Puerto Real, fechada en 1688 y ausente en los estudios tradicionales por haberse producido el hallazgo del documento que lo avala más recientemente (o por querer silenciarlo porque desmontaría muchas hipótesis tradicionales de atribución a la escultora). Con su estilo y morfología relacionamos la *Virgen del Desconsuelo*, imagen de candelero cotitular de la hermandad de la Humildad y Paciencia de El Puerto, muy desfigurada

² Véanse ORTEGA, E., *El resurgir de Juan de Mesa*; GONZÁLEZ LUQUE, F., *Las tallas portuenses de Juan de Mesa...*; y GONZÁLEZ LUQUE, F., *La imagen de San Francisco Javier...*

³ GONZÁLEZ LUQUE, F., *Imaginería...*, pp. 175 y ss.

⁴ ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo monumental...*, p. 463.

⁵ BERNALES, J., *Pedro Roldán*, pp. 71 y 91; y HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La escultura...*, p. 129.

⁶ Ya nos hemos ocupado de ella en GONZÁLEZ LUQUE, F., *Imaginería...*, p. 167, y *La imagen de San Juan...*

⁷ Suyas son varias esculturas del Monumento de la Catedral, los Patronos San Servando y San Germán, el «Ecce Homo» de la Catedral, una Sagrada Familia de las Descalzas, San Antonio en Santa Cruz y varias imágenes para la Iglesia de San Antonio. Un San Francisco de Asís del Convento de Regina de Sanlúcar y la Virgen de la Soledad de Puerto Real son obras seguras de su producción. SÁNCHEZ PEÑA, *Luisa Roldán en Cádiz...*, atribuye también a *La Roldana* un relieve de la Asunción procedente de la iglesia homónima de Cádiz. Documentados están también una Dolorosa que se encontraba en la Casa de expósitos de Cádiz y que desapareció tras una explosión, al igual que un ángel custodio y una representación del Tránsito de María Magdalena.

tras la última restauración. Ningún historiador se ha ocupado de ella, aun cuando creemos que es una de las Dolorosas más interesantes conservadas en la ciudad (o, mejor dicho, era, pues su aspecto actual dista mucho de la factura originaria). Para analizar su estado primitivo debemos observar las fotografías anteriores a los años setenta del siglo XX que nos muestran una mascarilla con rasgos muy en consonancia con las características formales de dicha escultora.⁸ La cabeza, girada hacia su izquierda y elevada hacia atrás mostraba unas facciones que repiten el modelo de la Dolorosa puertorrealeña y que la remontan a la segunda mitad del siglo XVII. Sabemos que a comienzos del siguiente ya recibía culto como titular de la hermanad de Humildad y Paciencia, con sede en una capilla de la Iglesia del monasterio de la Victoria. Su atribución a Luisa Roldán la mantenemos teniendo en cuenta varios aspectos. El material utilizado en la mascarilla, barro cocido y encarnado, algo poco frecuente en aquella época, salvo en algunos artistas minoritarios y para figuras de pequeño formato, era muy empleado por esta escultora, sobre todo en la representación de imágenes marianas. Las características morfológicas y estilísticas de esta Dolorosa concuerdan con las de la Soledad de Puerto Real, única dolorosa documentada de *La Roldana*, fechada el 28 de junio de 1688 y donada por ella y su marido a los mínimos de la Victoria de esa ciudad vecina. Asimismo podemos asociarla a una imagen muy interesante de María Magdalena que procesionaba con Jesús Nazareno en Cádiz, realizada por Luisa Roldán alrededor de 1684 y quemada en 1936.

En estas tres imágenes se fusionan el gusto por la belleza serena y un realismo incisivo, veraz y de dramática expresión tan acorde con la sensibilidad y emotividad religiosa pretendida por la Iglesia para canalizar la piedad popular. Comparándolas observamos que presentan algunas características comunes: el movimiento de la cabeza de acuerdo con el giro del cuello (levemente alzada y vuelta hacia la derecha en la puertorrealeña y la santa y hacia su izquierda en la dolorosa portuense), el resalte de pómulos y hundimiento de mejillas, la prominencia del mentón y papada, los ojos grandes de vidrio pintado por el dorso, negros, expresivos y de acusado estrabismo divergente.

Además de estos argumentos de similitud morfológica y estilística, juegan a favor de considerar esta imagen portuense relacionada con la plástica de Luisa Roldán el hecho histórico de su posible antigüedad en relación con la Hermandad y las más que probables relaciones conventuales entre los frailes mínimos de la Victoria de Puerto Real y El Puerto de Santa María, muy próximos geográfica y espiritualmente. Convendría despejar la duda de cual de dichas imágenes marianas fue anterior, pues una de las dos debió suponer un hito en la escultura de la época y la zona y los monjes vecinos querer emularla.⁹ Concluyendo, razones formales, estilísticas e históricas nos alertan acerca de la



Nuestra Señora del Desconsuelo. Capilla de la Aurora, El Puerto de Santa María (Cádiz).

posibilidad de atribuir esta imagen portuense a Luisa Roldán o un artista próximo e influido por el quehacer escultórico de ella.

Hasta ahora habían sido varias las imágenes conservadas en El Puerto atribuidas a *La Roldana* (algunas también a su padre, dentro del despiste generalizado, trasnochado y reiterado sin sentido): el ángel lamparero de la Capilla del Sagrario en La Prioral, el «Resucitado» del retablo de las Animas de esa Iglesia Mayor, las imágenes de Mayor Dolor y San Juan de la cofradía de la Veracruz (San Joaquín), entre otras. Pero están saliendo a la luz nombres de otros imagineros que vienen a desmontar estas conjeturas que apenas se sostienen ya, como comprobaremos más adelante.

⁸ GONZÁLEZ LUQUE, F., *Imaginería...*, pp. 183 y ss.

⁹ ¿Encargaría la Hermandad de la Humildad de El Puerto a *La Roldana* la imagen del Desconsuelo para acompañar como cotitular al Señor pensativo y paciente y los mínimos del Convento donde residía la cofradía pusieron en

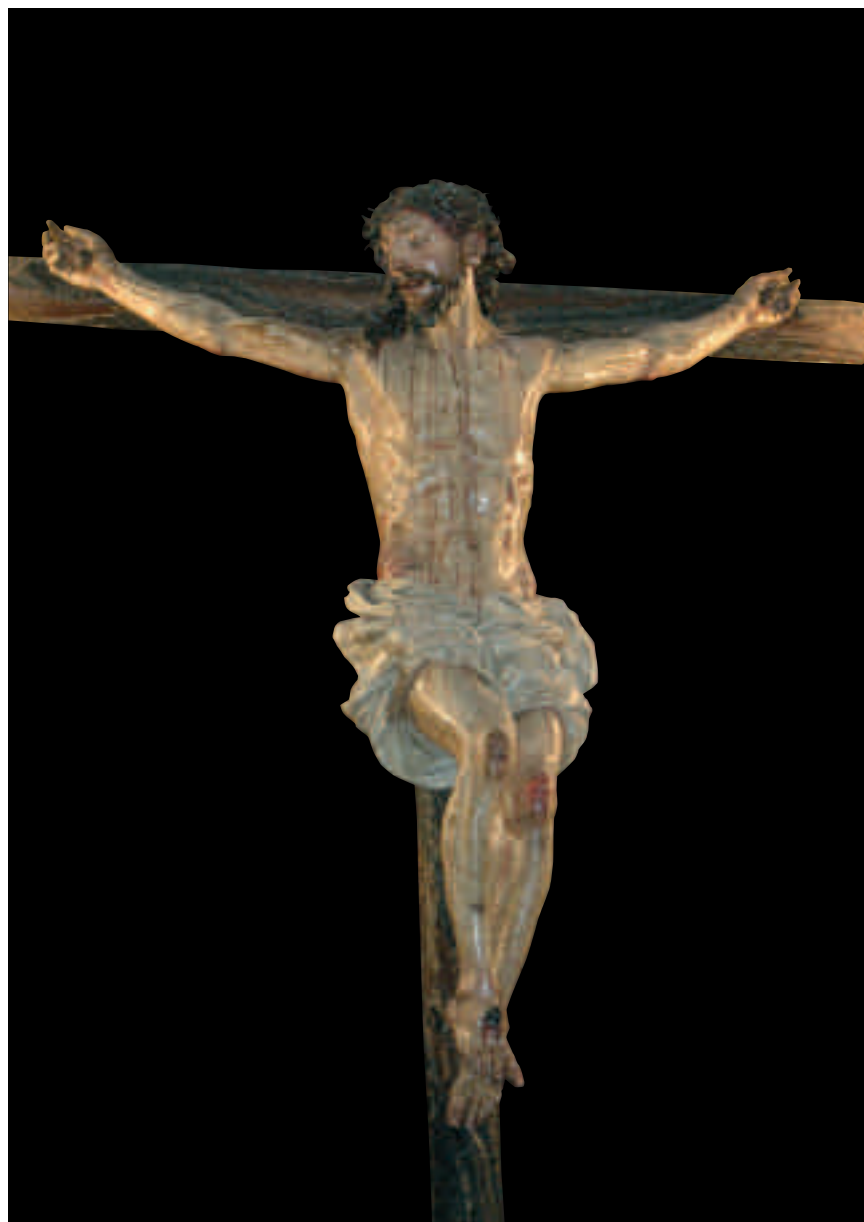
contacto a sus vecinos puertorrealeños con la escultora, o más bien sería al revés, que los cofrades portuenses conocieran la existencia de la Soledad de Puerto Real, quedaran prendados de su belleza y realismo y le encargaran otra imagen mariana a la escultora imitando a los monjes de la Victoria de Puerto Real?

Con el taller de Roldán habría que relacionar igualmente una portentosa talla de un *Crucificado* hasta ahora ignorada que se conserva en la Iglesia de San Francisco de la ciudad, centrando la hornacina principal de su retablo mayor.¹⁰ Representa el momento de la conversión del Buen Ladrón, como lo delata el valiente giro de su cabeza hacia la derecha buscando la mirada de Dimas. Es un Cristo vivo, interpretado con tres clavos y un tratamiento muy realista en su destacada anatomía. Los rasgos faciales (unos curiosos por originales, ligeramente estrábicos y muy expresivos ojos grises, como vidriosos anunciando su agonía e inminente muerte le singularizan), de acusados perfiles, el dinamismo impuesto por ese giro de la cabeza, la torsión del cuello y verticalidad del cuerpo, el tratamiento de la cabellera y los pliegues del sudario, así como la policromía naturalista y de matices cruentos lo asemejan a otras producciones de Roldán y su taller. Estamos en presencia de una obra maestra de la segunda mitad del siglo XVII de escuela sevillana que deberá ser estudiada con detenimiento porque su pormenorizado análisis nos traerá muchas sorpresas.

IGNACIO LÓPEZ Y LA PERVIVENCIA ROLDANESCA EN EL PUERTO

En la transición del siglo XVII al XVIII se continúa apreciando en la ciudad la supervivencia de la escuela sevillana gracias a la figura de un escultor, Ignacio López, con características que entroncan con Pedro Roldán y la huella dejada en Jerez por el flamenco José de Arce,¹¹ quizá uno de los responsables del llamado «foco jerezano».

Desde siempre se ha venido pensando que todas las esculturas que se tallaban y se destinaban a El Puerto de Santa María se encargaban y ejecutaban en talleres sevillanos, jerezanos o gaditanos, principalmente y que no se podía hablar de una escuela local que marcara pautas y creara un estilo propio con independencia de los principales focos artísticos de Andalucía. Pero se está estudiando en los últimos años la labor de varios artistas afincados en El Puerto, escultores e imagineros de retablos con taller abierto aquí de donde salieron algunas de las imágenes, algunas calificadas de excelentes piezas, que fueron dejando en la ciudad y otras próximas, además de otras muchas que debieron perderse tras las desamortizaciones que afectaron a varios conventos. Uno de esos talleres locales, dirigido por el maestro Ignacio López en el último cuarto del siglo XVII y primero del XVIII, produjo una serie de imágenes para retablos, cofradías de penitencia y otras de menor tamaño para culto que nos ayudan a



Crucificado. Retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, El Puerto de Santa María (Cádiz).

¹⁰ No se tienen noticias de él, nunca ha sido estudiado ni citado. Sabemos que antes de su reciente restauración presidía la capilla del Colegio de la Sagrada Familia que los jesuitas tienen en El Puerto, pero su procedencia más concreta era el antiguo Hospital de la Misericordia de esta ciudad (actual Colegio de las Esclavas), adonde llegó desde Sevilla.

¹¹ Para acercarnos a la obra de este escultor podemos consultar el libro de RIOS, E. de los, *José de Arce...*



San Judas Macabeo. Retablo de Animas, Iglesia Mayor Prioral, El Puerto de Santa María (Cádiz).

conectar esa influencia sevillana con una producción más localista pero igualmente interesante. Sabemos que trabajó también para otras localidades de la diócesis de Sevilla (el caso de varias obras en la parroquia de la Oliva de Lebrija, en la línea de otras repartidas por pueblos sevillanos y gaditanos) todavía en el anonimato. Su figura la ha dado a conocer el historiador del arte jerezano José Manuel Moreno Arana.¹² Debió nacer en Sevilla a mediados de siglo XVII y posiblemente se formara en el taller de Pedro Roldán (las características formales de su obra y su procedencia así lo avalan). Se establecería en El Puerto en la década de los 70 pero no aparece documentado hasta agosto de 1680, trabajando junto a Alonso de Morales en el retablo mayor de la Capilla de las Animas de la Prioral. Está documentada su presencia en esta ciudad en el periodo cronológico que abarca entre 1681 (fecha en la que contrae matrimonio con la portuense Tomasa Rendón) y 1718, cuando fallece. Otras dos obras aparecen documentadas, una en Lebrija (talla del grupo de Santa Ana y la Virgen Niña en el retablo de la cabecera en la Epístola de la parroquia de la Oliva, datada de 1695) y otra en El Puerto de cronología aproximada (el titular de la cofradía de Santiago de los Canteros, desaparecida tras la invasión angloholandesa que sufre la ciudad en 1702). El vacío documental nos lleva hasta la fecha de su muerte, cuando un 13 de diciembre de 1718 sea enterrado en la Capilla de Animas de la Prioral portuense.

Las esculturas del retablo mayor de la Capilla de las Animas de la Prioral de El Puerto, única obra documentada de Ignacio López por el momento en la ciudad, componen un magnífico conjunto de imaginería barroca y colocan a su autor entre los grandes maestros andaluces de la transición del siglo XVII al XVIII. La autoría queda atestiguada en el contrato efectuado entre el ensamblador Alonso de Morales y la cofradía de las Animas, en el que se especifica que todas las esculturas del retablo deben ser «de mano de Ygnacio Lopez y no de otro oficial», lo cual debía tenerse en cuenta «expresamente sin falta alguna». Desde que se aprueba su ejecución por la cofradía de Animas el 5 de agosto de 1680 hasta su finalización pasaron varios años y aunque el plazo de ejecución se fijó en dos y medio, en diciembre de 1686 todavía se estaba trabajando en él y las obras durarían hasta 1693, aproximadamente, mientras que su dorado y policromía se realizarían a partir de 1709. La iconografía de las tallas se relaciona con el misterio del Purgatorio. En el primer cuerpo aparecen tres santos muy vinculados con el culto a las ánimas y la mediación entre éstas y Dios: San Gregorio Magno y San Judas Macabeo flanqueando a San Miguel Arcángel. En el ático, un altorrelieve representa el *Descenso al Limbo* o *Bajada al Infierno de los Justos*, justificando la creencia en la liberación de las almas del Purgatorio, a modo de escenografía teatral y dinámica en la que se desenvuelven los distintos personajes gesticulantes y de movimiento plenamente barroco. Las tres caras del Sagrario conservan altorrelieves con figuras femeninas personificando a las Virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad), de rostros dulces, posturas y vestimentas dinámicas con sus clásicos atributos.

¹² MORENO ARANA, J. M., *La difusión del barroquismo sevillano en El Puerto...*



Nuestra Señora del Mayor Dolor. Retablo mayor de la Iglesia de San Joaquín, El Puerto de Santa María (Cádiz).

En el estilo de Ignacio López las influencias de Roldán y Arce son más que evidentes. Todas sus imágenes presentan las siguientes características: figuras muy elegantes y de una singular belleza en facciones y gestos, dinamismo en actitudes e indumentaria, rostros ligeramente ovalados, con pómulos salientes y perfiles angulosos, marcado surco en el entrecejo, nariz recta, boca entreabierta con labios carnosos, barbilla pequeña y redondeada, cabellera tratada a base de largos y ondulados mechones roldanescos, cuellos esbeltos y girados, manos muy expresivas y elocuentes de anatomía pormenorizada.¹³

En El Puerto de Santa María atribuimos igualmente a Ignacio López una serie de imágenes hasta ahora anónimas pero cercanas al estilo de

¹³ Estas notas se aprecian también en un grupo de imágenes que Moreno Arana atribuye a Ignacio López (y yo suscribo plenamente): la imaginería del retablo colateral del Evangelio en la parroquia de la Oliva de Lebrija y en Jerez, la imaginería del retablo mayor del Convento de Santo Domingo, San Ignacio de Loyola en Madre de Dios, Nuestra Señora de la Luz en San Marcos, las imágenes del retablo de la Encarnación en San Francisco, San Pedro en San Miguel, San Bartolomé en San Dionisio y varias imágenes extraordinarias de cofradías de penitencia (conjunto escultórico de la Piedad, las Penas y el Desconsuelo, Virgen del Mayor Dolor).

¹⁴ La comparación con las imágenes de San Miguel y el Cristo triunfante del ático

Roldán y Arce, muy relacionadas con las documentadas y atribuidas en Lebrija y Jerez. Las más conocidas pertenecen a cofradías de penitencia, como Nuestro Padre Jesús Nazareno, procedente del Convento de San Agustín y ahora en la Prioral, posiblemente de hacia 1702 y las imágenes de la Virgen del Mayor Dolor y San Juan Evangelista de la hermandad de la Veracruz en la Iglesia de San Joaquín.¹⁴

También se corresponden con el estilo de este imaginero sevillano residente en la ciudad el ángel lamparero colgado del arco toral de acceso a la capilla de la Prioral cuyo Sagrario custodia, terminado y colocado en mayo de 1695.¹⁵ La escultura fue atribuida a Luisa Roldán por Romero de Torres y desde la fecha de publicación de su obra,

del retablo de Animas de la Prioral tampoco deja lugar a dudas. Rasgos faciales, torsión de cuellos y gesticulación siguen modelos compositivos roldanescos en todas ellas. De estas imágenes hicimos un amplio comentario en GONZÁLEZ LUQUE, F., *Imaginería...*, pp. 148-155 y 116-126, respectivamente.

¹⁵ Fue donado por Cristóbal de Reynoso alrededor de 1694, pues consta en un asiento del Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento fechado el 1 de mayo de ese año que los gastos de hechura de la escultura, estofado y de la cadena de hierro que sostenía la lámpara ascendieron a 2.175 reales y que el cedro en que se labró y la labor de colocarlo fueron limosnas.



Ángel lamparero. Capilla del Sagrario de la Iglesia Mayor Prioral, El Puerto de Santa María (Cádiz).

1934, nadie lo ha puesto en duda. Con ocasión de las obras de restauración de la Capilla del Sagrario he podido acceder a la deteriorada pero magnífica obra y confirmar mis sospechas y atribución al mismo escultor que nos ofrece en ella otra de las maravillas que ya dejó en el retablo de Animas, o sea, Ignacio López. Además de las similitudes morfológicas y estilísticas con aquellas y otras imágenes documentadas y atribuidas a éste, la cuestión histórica está de nuestra parte, pues la fecha de hechura se corresponde con la cronología de actividad de nuestro imaginero en la ciudad y descarta la posibilidad de que pudiera haberla ejecutado *La Roldana*, por entonces ya en la capital del Reino. Su valiente y dinámica zancada, el giro de la cabeza, la ampulosa cabellera, el despliegue tan movido de las alas policromas, entre otras características, lo aproxima al citado y documentado Cristo triunfante también en la Prioral.

Finalmente, Moreno Arana cita también entre las atribuciones portuenses a Ignacio López, las tallas de Santa Ana (ha desaparecido la Virgen Niña que debía acompañarla) y Santa Isabel con San Juanito del retablo de la Capilla de la hermandad del Santo Entierro de la Prioral, por la gran similitud con las documentadas homónimas de Lebrija.

Además de estas atribuciones que comparto con dicho historiador del arte, quiero destacar aquí otras tallas de idénticos rasgos anatómicos, compositivos y estilísticos en general que no tengo duda alguna en asignarlas a Ignacio López. Me refiero a una interesantísima talla de madera policromada y tamaño académico, prácticamente desconocida, que representa a Jesús atado a una columna baja, actualmente conservada en el coro alto del Convento de la Concepción. La postura es forzada y dinámica: Cristo avanza su cuerpo hacia adelante a la vez que gira la cabeza hacia su derecha, tuerce el tórax hacia su izquierda y mantiene en descuadre los pies debido al retraso



Jesús atado a la columna. Coro alto del Convento de la Concepción, El Puerto de Santa María (Cádiz).

de su pierna derecha y avance de la izquierda mientras que los brazos –el derecho cruza delante del cuerpo– quedan sujetos a la columna situada a su izquierda. Las facciones de un rostro dolorido pero de serena belleza con perfiles acusados son semejantes a las características mostradas en varias de sus imágenes masculinas (especialmente las de San Gregorio Magno y San Judas Macabeo del retablo de Animas de la Prioral, el Santiago de Lebrija o el mismo Nazareno de El Puerto).

Creo que puede ser también de la misma gubia el ángel de pequeño formato que remata el púlpito de la Prioral y el altorrelieve con San Juan de Dios en una escena alusiva a su vida decorando el ático del retablo lateral de la cabecera en la nave del Evangelio en la Iglesia del antiguo Hospital de la Misericordia (hoy Convento y Colegio de Esclavas). Asimismo podríamos atribuir a Ignacio López algunas de las esculturas de la portada del Sol de la Prioral portuense. Flanqueando el hueco de entrada se superponen 8 figuras: los Padres de la Iglesia en el piso inferior (faltan las esculturas de los extremos, San Jerónimo y San Gregorio Magno) y los Evangelistas superponiéndose a éstos. Relacionamos con el estilo de este escultor San Agustín, San Ambrosio, San Lucas, San Mateo y San Marcos. Los rasgos de los rostros, los plegados de la indumentaria y otros detalles (torsión de la cabeza y el cuello en San Mateo, por ejemplo) nos recuerdan otras obras de la producción de López, a quien posiblemente le encargaran estas figuras a fines del siglo XVII, coincidiendo con la remodelación de la Prioral, para sustituir a otras anteriores perdidas o muy deterioradas.¹⁶

IMPORTANCIA DE LA IMAGINERÍA RETABLÍSTICA EN LA ESCULTURA PORTUENSE DEL SIGLO XVIII

Con la imaginería portuense del siglo XVIII podemos hacer varios grupos: las obras realizadas para retablos, las imágenes relacionadas con escultores italianos que trabajaron en Cádiz en el Setecientos y otras varias. En esta apretada síntesis destacamos únicamente los dos primeros apartados.

Un capítulo especial lo constituyen las imágenes que se concibieron para adornar y/o recibir culto en retablos levantados en conventos, hospitales, iglesias, ermitas y capillas, incluidas las particulares de los palacios portuenses. Dentro de ellos, a su vez, podemos diferenciar varios atendiendo a su tipología. Aunque no nos detendremos en este asunto,¹⁷ convendrá recordar que tanto en los mayores como en los laterales y en todas sus modalidades (retablos-relicario, de escaparate, de vitrina y de hornacina, ya sean de columnas o de estípites) en El Puerto se conservan muchos y se perdieron más, todos ellos decora-

dos con esculturas (algunas magníficas) de la más variada iconografía. En cuanto a su ubicación, destaca la imaginería barroca de los erigidos en conventos durante los siglos XVII (San Agustín, Santo Domingo, Descalzos¹⁸) y XVIII (San Francisco, Concepción, y Capuchinas, tanto mayores como laterales, en iglesia y clausura). Muchos desaparecieron con las desamortizaciones y sus imágenes raramente se conservan en otras iglesias (la Prioral y San Joaquín, principalmente), porque la mayoría fueron destrozadas o vendidas a anticuarios y particulares. Las imágenes, lógicamente, son alusivas a las órdenes religiosas que regentaron dichos conventos. Los seis hospitales existentes en la ciudad en los siglos XVII y XVIII también contaron con retablos que contenían imágenes de culto alusivas a la hermandad que los regentaba o a la devoción de los patronos que sufragaron las obras de construcción de los mismos. Otros muchos retablos e imágenes concebidas para ellos se encontraban repartidos por las 19 ermitas y varias capillas que existían en la ciudad, además de los 25 alzados en las 14 capillas de la Prioral.

En cuanto a los artistas que tallaron estas imágenes, poco sabemos todavía de ellos. La mayoría de las esculturas del siglo XVIII pueden vincularse con la producción retablística de los hermanos Navarro: Juan de Santa María Navarro y sus hijos Matías José, Diego José y Juan José, los tres que heredaron el oficio y colaboraron con el patriarca. Es muy posible que Matías interviniera en las obras de mayor envergadura y confiara a sus hermanos y otros tallistas, escultores y ensambladores, miembros del taller, otras de menor importancia. En la mayoría de sus obras vemos la preferencia de estos hermanos por el estípite, soporte que se presta a un mayor dinamismo gracias a los avances y retrocesos y contrastes lumínicos que otorga a su composición. Aunque tienen obras repartidas por buena parte de la provincia de Cádiz y Sevilla, las más interesantes se encuentran en Lebrija, Arcos, Jerez y El Puerto, ciudad en la que a finales de los años 30 los encontramos residiendo y especializándose en retablos de madera y otros muebles u objetos de ajuar litúrgico. Veinte años después, en 1760, a raíz de un pleito entre José y Matías Navarro por el reparto de los bienes del taller, todavía se declaraba José «vecino de la ciudad del Puerto de Santa María calle de Palacios».¹⁹ Precisamente de dicha declaración se obtiene también la interesante información que aporta Moreno Arana, según la cual el retablo mayor del Convento portuense de San Francisco fue una obra contratada conjuntamente con Matías y Diego Navarro. Será éste el mejor ejemplar tanto a nivel de ensamblaje y talla como de imaginería retablística de cuantos se atribuyen a estos hermanos lebrijanos, afamados ensambladores, tallistas y escultores del siglo XVIII con renombre en toda la comarca. Se trata de una espectacular obra posterior a 1730, cuya paternidad ha sido recientemente documentada en la época en que vivían y tenían taller abierto en El Puerto.²⁰ Sus esculturas debieron correr a cargo de los citados hermanos y otros colaboradores y en ellas se observan

¹⁶ Esperanza de los Ríos, en cambio, las atribuye a José de Arce en *La fachada-retablo en el marco de Jerez...*

¹⁷ GONZÁLEZ LUQUE, F., *Aproximación al estudio histórico y artístico del retablo...*

¹⁸ En el convento de franciscanos descalzos abogado de San Antonio existieron hasta 12 retablos: 4 en la capilla de la Orden Tercera, 7 menores en los muros de la única nave de su iglesia y el retablo mayor atribuido a Alejandro de Saavedra, todos del siglo XVII.

¹⁹ Así se reconoce en uno de los documentos que Moreno Arana aporta refiriendo dicho pleito (*Notas documentales...*).

²⁰ Para profundizar en este tema, remitimos a los estudios que sobre esa familia de ensambladores viene efectuando Moreno Arana (*La difusión del barroquismo...*, y *Notas documentales...*, y *Una familia de retablistas...*) y HERRERA GARCÍA F. J., «*Aproximación a la retablística dieciochesca...*».



Santo Domingo. Retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, El Puerto de Santa María (Cádiz).

diferentes calidades, destacando las del cuerpo principal, «de actitudes heroicas, con pliegues ondulantes, aéreos, cuyos vuelos recuerdan los acostumbrados por Duque, pero sin llegar a su perfección, los rostros denotan cierta incapacidad expresiva y los cabellos y barbas describen gruesos y esponjosos mechones en los que se perfila el vello, en línea con obras conocidas de los mismos hermanos. Las imágenes de los registros superiores observan rostros dulcificados, miradas perdidas y siguen los mismos principios de discreción plástica. Se nota la mano de los miembros secundarios de taller, a medida que ascendemos».²¹

En El Puerto, además de éste está documentado el retablo de la Capilla de San Pedro de la Prioral (1738) y se le atribuyen los mayores de las Concepcionistas (1735-1740, dorado en 1757), los colaterales de los Descalzos (1758) y el desaparecido de las Capuchinas (entre 1736 y 1747, acabándose de dorar en 1750 por Camacho Mendoza²²) y el del Hospital de la Misericordia (entre 1738 y 1740, también dorado por Camacho Mendoza en 1759).

A mediados del siglo XVIII, estos hermanos Navarro debieron especializarse no sólo en el ensamblaje de las distintas piezas de sus retablos sino en la imaginería con que decoraban calles y cuerpos, así como en la talla de otras esculturas dispersas por iglesias y conventos. Nos consta que, sobre todo Matías José y José Francisco Navarro, se dedicaron también a realizar labores escultóricas, pues algunas de ellas están plenamente documentadas.²³ Matías, el primogénito de los hijos de Juan de Santa María Navarro, el creador del taller, era el que mejores cualidades artísticas tenía, como era reconocido por todos. Así, pensamos que las mejores de estas esculturas dieciochescas de los retablos portuenses serían diseñadas por él y sus hermanos y colaboradores correrían con las de más mediana calidad o, suponemos, las más alejadas de la visión, o sea, las de los segundos cuerpos y áticos de sus retablos. Sabemos que, efectivamente, contaban con un amplio número de ayudantes entre tallistas, ensambladores y escultores para poder atender a cuantos encargos recibían en Lebrija, El Puerto, Jerez, Arcos, etc. (algunas veces sobrepasaban los 20, según testimonios del mismo Matías José Navarro). Estas esculturas se caracterizan por un eclecticismo estilístico que no aportan demasiado a la evolución de la escultura, pues el dinamismo de la indumentaria y la gracia de los rostros caen dentro de la tónica general de la imaginería dieciochesca. La mayoría de estas imágenes de retablo son de irregular calidad, justificada quizá, más que por la impericia de los imagineros, por la concepción ornamental que impera en el conjunto obligando a las tallas a convertirse en un elemento más dentro de esa composición iconográfica general del retablo.

²¹ MORENO ARANA, *Una familia de retablistas...*, p. 163.

²² HERRERA GARCÍA, F. J. *et alii.*, *El retablo barroco sevillano*, p. 147.

²³ A Matías José, incluso, se le cita como escultor en el Catastro de Ensenada.

Suyas son las esculturas del retablo de Animas de la parroquia de la Oliva de Lebrija en 1730 y la restauración del Crucificado de la Veracruz. Junto a su padre había intervenido también en la imaginería de varios retablos más, sobre todo en el más alabado, el mayor de las Concepcionistas de su ciudad natal.

RELACIONES CON CÁDIZ. ESCULTURAS Y ESCULTORES ITALIANOS EN EL PUERTO

Las relaciones escultóricas de El Puerto con Cádiz se dieron sobre todo avanzado el estilo barroco, a partir del siglo XVIII. Nos referimos a escultores italianos (sobre todo genoveses y napolitanos) que trabajaron en la capital o enviaron piezas de gran interés artístico a ella con un estilo algo alejado del quehacer andaluz. El ambiente cosmopolita de Cádiz se debía al asentamiento de extranjeros, principalmente italianos, y de otras regiones españolas, coincidiendo con el protagonismo comercial y económico que caracteriza a la capital gaditana y Bahía (desde 1717, cuando se traslada la Casa de Contratación desde Sevilla a Cádiz) y con evidentes repercusiones en el terreno artístico. Las obras conservadas en El Puerto de Santa María se relacionan con apellidos de artistas afincados en la capital durante el siglo XVIII. De todos los que desarrollan su labor en Cádiz y en algunas poblaciones de la Bahía,²⁴ con los que mayor vinculación hemos encontrado una serie de obras en esta ciudad de la bahía gaditana han sido Maggio, Vaccaro, los Galeano y los Maragliano. Veámos algunas de estas obras y las posibles atribuciones a estos artistas.

El Cristo del Amor, conservado en la Iglesia de las Capuchinas, es una talla de madera de cedro, policromada y encarnada que representa a Cristo de tamaño natural sujeto a una cruz arbórea mediante tres clavos y sogas. La similitud de rasgos faciales y ciertos grafismos estilísticos con varios crucificados de Cádiz nos hacen situarlo en la órbita del imaginero Francisco María Maggio (c. 1705-1780), escultor genovés afincado en Cádiz desde 1739 con gran influencia en los imagineros coetáneos.²⁵ En este Cristo portuense, una de las imágenes pasionistas más impresionantes de El Puerto de Santa María, destacamos la robustez y verticalidad del cuerpo, un tórax con costillas muy marcadas, la abundancia de sangre (múltiples heridas muy detalladas, tratadas con pergamino, resina natural y estuco para aumentar su relieve) y el patetismo en la composición contrastando con la dulzura que emana del rostro. La cabeza desplomada hacia abajo y su derecha, la corona de espinas trenzada con cuerdas, cejas pronunciadas y finas, ojos y arcos supraciliares abultados, pómulos pronunciados y nariz afilada son rasgos presentes en este crucificado portuense y otros del maestro genovés. Debió tallarse poco antes de 1750, pues en ese año ya se le cita en el Convento de las Capuchinas y procesiona en rogativas por la pertinaz sequía que azotaba la ciudad. Ha sido relacionado por varios autores con otros crucificados gaditanos, como el *Cristo de la Piedad* de la Iglesia de Santiago, documentado en 1754 y los de la *Misericordia* en San Juan de Dios y la Palma.

²⁴ La lista es muy extensa y remitimos a las obras de SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Semana Santa en las diócesis de Cádiz y Jerez, y Escultura genovesa...*, entre otras.

²⁵ Llegó casado pero en Cádiz nacieron sus cinco hijos, trabajó activamente, falleció y fue sepultado en esa ciudad. Puede ampliarse información sobre Francesco María Maggio en las obras de Sánchez Peña y Jesús Abades (<http://www.lahornacina.com/articulosgenoveses4.htm>). Descartamos por disparatada la reciente atribución de este Crucificado a Salvador Carmona.

²⁶ GONZÁLEZ LUQUE, F., *Imaginería...*, p. 209.

Creemos acertada la atribución hecha por Moreno Arana al círculo de Maggio de la cabeza del *Cristo de la Flagelación* de El Puerto, titular de una hermandad de penitencia desde 1939 con sede en la iglesia de San Joaquín.²⁶ El preciosismo formal y la serenidad de ánimo que emanan de su rostro de austera belleza y gran valor expresivo se encuentran, ciertamente, en la línea de ese escultor genovés.

Otro artista italiano relacionado con la escultura barroca en El Puerto es Jacome Vaccaro. Hipólito Sancho le atribuyó una *Inmaculada Concepción* de la Prioral, «de módulo colosal, movimiento y valentía» tallada «con ocasión de la proclamación del patronato de este misterio sobre España y sus Indias» (1760), datándola más exactamente en 1765, «año que se dedicó a la Inmaculada la antigua capilla de los caballeros Durangos» donde fue situada originariamente.²⁷ Se trata de una talla de madera de cedro policromada pero sin estofar mayor que el natural perteneciente a esa última fase del Barroco más academicista. En su iconografía destacamos los elementos típicos de su representación (figura femenina erguida y coronada, globo terráqueo y luna bajo sus pies y serpiente alrededor de aquél) pero con un gesto y actitud diferentes: María se muestra como una mujer madura y segura, casi arrogante, con cabeza y mirada frontales, en actitud enfática y triunfante, dinámica y majestuosa.²⁸ También reconoce este autor que carece de documentación pero que por la tradicional atribución a un maestro italiano y la similitud de rasgos estilísticos con otras obras de Vaccaro, habría que incluirla en el catálogo de las atribuciones a este destacado escultor genovés de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras gaditanas, donde, además de los documentados trabajos jerezanos y gaditanos podría haberse ocupado también de encargos en poblaciones cercanas.

Con los escultores apellidados Galleano también encontramos un par de obras atribuidas en la ciudad. Barroca y genovesa muy interesante son las tallas que se encuentran en una colección particular de El Puerto, aunque procedente de Cádiz, componiendo un *Bautismo de Cristo* de pequeño formato, dadas a conocer por Sánchez Peña. Están talladas en madera de tilo policromadas (encarnadas y estofadas) con ojos de cristal. La justificación iconográfica que relaciona a ambos personajes permite asimismo crear una composición muy dinámica en actitudes, gestos, tratamiento anatómico y ropaje, de angulosos y quebrados pliegues. Ambas figuras datan de la primera mitad del siglo XVIII y pueden relacionarse con el escultor Pietro Galleano (nacido y muerto en Génova en 1761).²⁹

Sabemos que su hermano Francesco Galeano (c. 1713-1753) talló en 1754 una serie de imágenes de reducido tamaño de la Virgen

²⁷ SANCHO, H., *Apuntes...*, 1958; desde 1954 en que escribía esas notas esta Inmaculada ha pasado por varios destinos, estando colocada actualmente (2007) a los pies de la nave central de la Prioral, detrás del coro, medio abandonada y muy deteriorada.

²⁸ Ver descripción completa en GONZÁLEZ LUQUE, F., *Una Purísima colosal...*

²⁹ Así lo afirma SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa...*, p. 96, teniendo en cuenta el parecido físico de San Juan con el San José del Convento del Carmen de San Fernando, obra documentada de 1733 de este escultor genovés, tan vinculado a su vez con Maragliano, de quien fue uno de sus mejores discípulos.



Crucificado. Iglesia Mayor Prioral, El Puerto de Santa María (Cádiz).

María, San Juan, la Magdalena y San Agustín para un retablo del palacio del marqués de Purullena que, desgraciadamente, no se conservan.³⁰ Dicho escultor era genovés y, junto con su hermano Pietro, discípulo del activo Antón María Maragliano. Se afincó en Cádiz, donde casó, fue padre y murió. Tal vez residiera durante algunos años en El Puerto de Santa María, donde trabajó para el citado palacio de Villarreal y Purullena.

Sánchez Peña le atribuye el Crucificado de la capilla del Sagrario de la Prioral de El Puerto, aunque con ciertas reservas, pues también reconoce que recuerda obras de Juan Bautista y Antón María Maragliano y otros artífices en la órbita maraglianesca. Puede datarse a mediados del siglo XVIII. Es una imagen de tamaño académico y clara ascendencia genovesa, tallada en madera de tilo, policromada y encarnada, sobre una cruz plana de madera.

En cambio otros autores atribuyen este Crucificado más bien a Anton María Maragliano³¹ por algunas características morfológicas y estilísticas presentes en la mayoría de los crucificados asignados a este genovés (perfección anatómica, serenidad y dulzura del rostro en contraste con el dinamismo en las actitudes corporales y la escasez de efectos sangrientos). Precisamente, dos de las notas que más llaman la atención en este crucificado portuense como son la torsión del cuerpo y el desplazamiento de la cadera hacia la derecha debido al desplome producido tras su muerte en la cruz, y la inclinación de la cabeza hacia su lado izquierdo, son típicas en esta iconografía cristífera de Maragliano y sus discípulos. El sudario, resuelto con paños muy volados de quebrados y ondulados pliegues y sujeto a la cadera mediante nudo lateral izquierdo, también se asemeja al de otros Cristos en la Cruz de idéntica procedencia y cronología. En este tipo de crucificados genoveses Jesús siempre aparece idealizado y resignado pero representado con gran dinamismo y teatralidad.

Igualmente podría tratarse de una obra relacionada con Giovanni Battista Maragliano, hijo y discípulo del célebre Antón María que se trasladó y afincó en Cádiz donde realizó numerosas obras que le proporcionaron gran fama antes de trasladarse a Lisboa. Dicha atribución podría basarse también en la presencia de algunos elementos iconográficos muy originales, como ese reducido sudario de pliegues aristados y anudado a la izquierda o la cabeza de frente pequeña y boca cerrada inclinada hacia su lado izquierdo, mientras que el cuerpo se arquea al opuesto, como en la mayoría de los crucificados de este autor y su padre.³²

³⁰ La noticia la suministra Hipólito Sancho y la basa en el recibo firmado por la viuda del artista donde cita el cobro de parte de la hechura de dichas imágenes.

³¹ En el artículo firmado por Jesús Abades y otros (*La obra de los imagineros genoveses...*) se relaciona con los famosos y magníficos crucificados de Lavagna, el *Cristo de la Salud* del Carmen de San Fernando, y otros de atribución más arriesgada. Particularmente, le encuentro cierta semejanza con el

Crucificado conservado en el Santuario de Nuestra Señora de la Costa en San Remo (Italia).

³² Los referentes más próximos se corresponderían con los crucificados de Santa Clara de Bogliasco, única obra documentada hasta el momento, de 1714, y el del Convento del Carmen de San Fernando (Cádiz), atribuida por algunos a este escultor o a su padre.

Sí es posible que contemos con alguna obra de Anton María Maragliano, (1664-1739) entre las conservadas en la ciudad con influencia italiana. Se trata de un escultor genovés, uno de los más fecundos del barroco italiano del siglo XVIII, que no trabajó en Cádiz pero importaba muchas obras a esta ciudad y posiblemente a otras de Andalucía occidental, Canarias e Hispanoamérica.³³ Fueron muy famosos sus originales, barrocos y teatrales pasos procesionales y grupos escenográficos para altares. En Cádiz se conserva una obra documentada, San Rafael Arcángel de la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, obra fechada alrededor de 1726. Sánchez Peña relaciona con su estilo el *Crucificado de la Salud* de San Fernando, la *Virgen de Portacoeli*, San Francisco y San Jerónimo en San Lorenzo, las tres en Cádiz y una Inmaculada en las Descalzas de Sanlúcar. En alguna ocasión le atribuimos la *Virgen de la Piedad* de El Puerto de Santa María, santa (posiblemente Santa Rosa de Lima) adaptada a la iconografía de Dolorosa de candelero en 1940 por José Bottaro y restaurada en 1991 por Enrique Ortega. Fue incorporada como titular a la cofradía del *Cristo de la Misericordia* en los años 30 del siglo XX. Actualmente se conserva en la sede de dicha hermandad, una capilla de la nave del Evangelio de la Prioral. La atribución cobra visos de verosimilitud cuando comparamos esta talla con otras obras documentadas de este artista italiano. Su parecido, por ejemplo, con la imagen de San Rafael existente en San Juan de Dios de Cádiz o con otras figuras femeninas de los grupos que dejó en la Liguria, es a todas luces evidente.³⁴

Un artista italiano desconocido firmó una Dolorosa que se conserva en el Convento de las Concepcionistas de El Puerto: Jacobelli. Nos ocupamos de ella en otras publicaciones pero merece la pena reseñarla también aquí por ser excelente obra italiana y una de las pocas documentadas y firmadas. Procede del Convento de las Descalzas de Sanlúcar y formaba parte de la dote que sor Francisca de Paula Barrios aportó al de Concepcionistas de El Puerto cuando ingresó en él en julio de 1729 y que con tanta devoción veneró en su oratorio privado hasta su muerte (1757). Actualmente ocupa la hornacina central del retablo lateral del muro de la Epístola más próximo al coro. La fecha en que fue tallada y el nombre del autor aparecen en una inscripción pintada en rojo sobre la encarnadura de la parte inferior del cuello: «*Silvester Jacobelli facit año 172...*».³⁵ Nada sabemos de este escultor, aunque podría tratarse de otro artista italiano afincado en Cádiz o localidades próximas en esa floreciente primera mitad del siglo XVIII, aunque tampoco se descarta que sea fruto de una pieza importada. Iconográficamente es una imagen de candelero que responde al modelo de Virgen Dolorosa de Calvario con expresión trágica, cabeza y mirada elevadas en actitud de súplica y manos separadas en ademán declamatorio. En el rostro, tallado y encarnado, destacan unas facciones muy expresivas que reflejan el dolor contenido y la resignación de María como Corredentora.³⁶

³³ Para más información acerca de este escultor puede consultarse la obra de SÁNCHEZ PEÑA, J.M., *Escultura genovesa...*, pp. 97-107, y la web <http://www.lahornacina.com/articulosgenoveses3.htm>.

³⁴ GONZÁLEZ LUQUE, F., *Imaginería...*, p. 201.

³⁵ La última cifra aparece borrosa, aunque pensamos que podría ser un 5, o sea, ejecutada pocos años antes de ingresar en este convento portuense.

³⁶ Puede verse su descripción concreta en GONZÁLEZ LUQUE, F., *Una dolorosa italiana...*

Otra imagen relacionada con la escultura genovesa del siglo XVIII es la que representa a *San Juan Nepomuceno*, hoy conservada en el Hotel Monasterio de El Puerto de Santa María, antiguo convento de religiosas capuchinas. Es una obra de tamaño académico (aproximadamente de 120 cms) tallada en madera, policromada, estofada, encarnada y con ojos de cristal. Sánchez Peña lo data a mediados del siglo XVIII y no lo relaciona con ningún autor conocido.³⁷ Procede del gaditano Oratorio de San Felipe Neri, donde decoraba una hornacina del retablo de la Dolorosa pero fue vendido, desaparecido y actualmente conservado aunque mutilado en dicho hotel. Se representa con el tradicional hábito talar, sobrepelliz y muceta de armiño, arrodillado y arrebatado sobre una nube portando en su mano izquierda un crucifijo al que dirige la mirada con el consiguiente giro e inclinación de la cabeza hacia ese lado. Actualmente faltan los cuatro hermosos querubines que se encontraban bajo sus pies, rodeando las nubes que sirven de peana al santo, y flanqueándolo. Además de aportar una nota de mayor dinamismo estaban justificados iconográficamente, pues aludían a datos biográficos del santo: «uno de ellos le ofrece la mitra, mientras que otro lleva su dedo índice a la boca en clara alusión al silencio del secreto de confesión».³⁸

BIBLIOGRAFÍA

ABADES, J. *et alii.*, «*La obra de los imagineros genoveses y su presencia en Andalucía.*» (<http://www.lahornacina.com/articulosgenoveses>).

BERNALES BALLESTEROS, J., *Pedro Roldán*, Sevilla, 1973.

GARCÍA OLLOQUI, M^a V., *La Roldana*, Sevilla, 1978.

GONZÁLEZ ISIDORO, J., *Imaginería portuense. Su importancia artística y necesidad de conservación, Sesiones de Trabajo sobre el Patrimonio Histórico portuense*, El Puerto de Santa María, 1987. Inédito.

GONZÁLEZ ISIDORO, J., «Las Dolorosas de La Roldana». *Revista Retablo*, nº 4, Sevilla, 1990, pp. 31-34.

GONZÁLEZ LUQUE, F., «La imagen de San Juan en la Prioral, obra de Pedro Roldán», *Diario de Cádiz*, 2 octubre 1994.

GONZÁLEZ LUQUE, F., «Las tallas portuenses de Juan de Mesa, un lujo para el Patrimonio local», *Diario de Cádiz*, 24 abril 1994.

GONZÁLEZ LUQUE, F., «Una Purísima colosal y arrogante está abandonada en la Prioral», *Diario de Cádiz*, 8 de diciembre de 1995.

³⁷ En su obra sobre la escultura genovesa lo incluye en el apartado de «Obras de escuela genovesa de autor desconocido», aunque salida de un taller afincado en Cádiz (p. 213).

³⁸ SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa...*, p. 213, hablaba en pasado pero reconocía que «dos de estos ángeles aún permanecían en San Felipe hasta hace poco tiempo». Hoy sabemos que tres de ellos decoran la delantera del paso de misterio de la cofradía de las Aguas de Cádiz.

GONZÁLEZ LUQUE, F., «Una dolorosa italiana en el convento de la Concepción», *Revista Cruz de Guía*, El Puerto, 2000.

GONZÁLEZ LUQUE, F., *Imaginería en las hermandades de penitencia de El Puerto de Santa María*, El Puerto de Santa María, 2004.

GONZÁLEZ LUQUE, F., «La imagen de San Francisco Javier en la iglesia de San Francisco de El Puerto de Santa María», *Revista Cruz de Guía*, El Puerto, 2007.

GONZÁLEZ LUQUE, F., «Aproximación al estudio histórico y artístico del retablo en El Puerto de Santa María», *La conservación de retablos, Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*, 2007, pp. 607-634.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa*, Sevilla, 1972.

HERRERA GARCÍA, F. J., «Aproximación a la retablística dieciochesca en El Puerto de Santa María», *La conservación de retablos, Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*, 2007. pp. 147-176.

MORENO ARANA, J. M., «La difusión del barroquismo sevillano en El Puerto y su entorno: Ignacio López y Alonso de Morales y su retablo de las Animas de la Prioral», *Revista de Historia de El Puerto*, nº 37, El Puerto de Santa María, 2006.

MORENO ARANA, J. M., «Notas documentales para la historia del arte del siglo XVIII en Jerez», *El taller de los Navarro, Revista de Historia de Jerez*, nº 9, Jerez, 2003.

MORENO ARANA, J. M., «Una familia de retablistas del s. XVIII en El Puerto: Los Navarro», *La conservación de retablos, Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto de Santa María*, 2007, pp. 657-676.

ORTEGA ORTEGA, E., «El resurgir de Juan de Mesa», *Diario de Cádiz*, 24 abril 1994.

ORTEGA ORTEGA, E., «La escultura genovesa en El Puerto de Santa María», *Diario de Cádiz*, 13 nov. 1994.

PERDIGUERO PRADO, M^a del C., «La capilla de la pontificia e ilustre archicofradía del Santísimo Sacramento en la Iglesia Mayor Prioral (s. XVII-XIX)», *Revista de Historia de El Puerto*, nº 10. El Puerto de Santa María, 1993, pp. 69-87.

RÍOS MARTÍNEZ, E. de los, *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*, Cádiz, 1991.

RÍOS MARTÍNEZ, E. de los, «La fachada-retablo en el marco de Jerez: una posible atribución a José de Arce en la puerta del Sol de la iglesia Prioral portuense», *La conservación de retablos, Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto de Santa María*, 2007.

ROMERO DE TORRES, R., *Catálogo monumental. Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934.

SÁNCHEZ PEÑA, J. M., «La imaginería procesional gaditana», *Semana Santa en la Diócesis de Cádiz*, vol. 1, Sevilla, 1988.

SÁNCHEZ PEÑA, J. M., «Luisa Roldán en Cádiz», *Diario de Cádiz*, 29 noviembre 2006.

SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2006.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El arte del barroco*, Sevilla 1991.

SANCHO, H., *Hª del Puerto de Santa María...*, Madrid, 1943.

SANCHO, H., «Apuntes para una historia del Arte en Cádiz. Jacome Vaccaro en Cádiz. Trabajos que de él restan», *La Información del lunes*, 24 febrero, 3 y 10 de marzo 1958.



San Juan Nepomuceno. Hotel Monasterio San Miguel.
El Puerto de Santa María (Cádiz).



ALGUNAS FUENTES GRABADAS DESCONOCIDAS DE PINTURAS DE ZURBARÁN Y SU OBRADOR

Ángel Justo Estebanz
Universidad de Sevilla

Hoy es bien conocido el uso que de las estampas europeas se hizo en los obradores sevillanos de pintura del siglo XVII. Entre ellos, es especialmente significativo por su abundancia el de Francisco de Zurbarán, autor, junto con su taller, de un ingente número de lienzos en los que utilizó estampas de diferente procedencia. A pesar de haberse publicado diversos trabajos que demostraban el uso de grabados europeos en la composición de numerosas obras, de otras pinturas aún no se habían encontrado dichas fuentes. En este trabajo se muestran las fuentes grabadas de varios cuadros que amplían el conocimiento existente sobre dicho fenómeno.

Navarrete Prieto señaló la importancia de la utilización de estampas por parte de Zurbarán como muestra de su proverbial falta de imaginación.¹ Los esquemas compositivos de muchos lienzos del pintor extremeño y de su obrador procederán de grabados, dando lugar a composiciones que Valdivieso califica de estáticas, en las que destacan personajes de actitudes sosegadas y expresividad contenida.² No obstante, debe señalarse que no fue sólo el pintor de Fuente de Cantos, sino otros muchos pintores los que se sirvieron de las estampas como motivo de inspiración. En el ámbito hispánico hubo maestros que interpretaron los motivos representados en las estampas de modo más o menos personal, dando lugar a obras nuevas.

¹ NAVARRETE PRIETO, B., «Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, nº 268, 1994, p. 360.

² VALDIVIESO, E., *Pintura Barroca Sevillana*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2003, p. 254.

En ocasiones, para la composición de un lienzo se utilizarán varias estampas, tomando figuras de un grabado para el personaje principal –en el caso de las series de santos, arcángeles, profetas y sibilas–, y otras estampas para configurar las escenas del segundo plano, pues en varias ocasiones éstas difieren de las que aparecen en los grabados originales. En el caso de Zurbarán, en algunos lienzos utilizará las estampas casi literalmente, mientras que en otros acudirá a ellas como meros esquemas compositivos.

Resulta interesante comprobar cómo numerosos grabados renacentistas y manieristas europeos se van a interpretar en España en clave barroca, tanto en el dibujo como en el colorido y la iluminación. Así, las estampas procedentes de Flandes, Italia, Alemania y Francia se convertirán en muchos casos para Zurbarán en un mero «pretexto para sublimar las calidades de su pintura».³ La misma reinterpretación en clave barroca de modelos de la anterior centuria vamos a encontrar en las posesiones españolas de ultramar, tanto en México como en el Virreinato del Perú.



Francisco de Zurbarán, *Cristo con la cruz auestas*. Catedral, Orleáns.

Este trabajo está estructurado en tres apartados. En el primero se proporcionan estampas que utilizó Zurbarán como modelo para las figuras principales de ciertas pinturas. En el segundo se ejemplifica la composición de otra pintura a partir de grabados que se toman como esquemas de una manera más libre. Finalmente, en el tercer apartado se muestran estampas que los discípulos del pintor extremeño utilizaron como modelos para los detalles y escenas secundarias de varios lienzos conservados en España y América.

ESTAMPAS UTILIZADAS PARA LAS FIGURAS PRINCIPALES DE LA COMPOSICIÓN

En el obrador de Zurbarán, como ya demostró Navarrete, se hizo un uso amplio de grabados alemanes. En la Sevilla del momento tuvo especial difusión una estampa de *Cristo con la cruz auestas* de Hans Schäufolein, grabador alemán que desarrolló su actividad en la primera



Hans Schäufolein, *Cristo con la cruz auestas*, grabado.

³ NAVARRETE PRIETO, B., «Otras fuentes grabadas...», p. 368.

mitad del siglo XVI. Como ejemplos de su utilización se señaló un cuadro de Pacheco en colección particular, y otro en la Iglesia del Patrocinio de Sevilla.⁴ A estas pinturas habría que sumar otra del propio Francisco de Zurbarán con el mismo tema, firmada por el maestro y realizada en 1653, perteneciente a la Catedral de Orleáns.⁵ Esta pintura fue donada en 1813 a la Iglesia de Saint-Pierre de Martroi de Orleáns, siendo la primera obra atribuida a Zurbarán en el medio francés, y trasladándose más adelante a la Catedral, donde se encuentra en la actualidad.⁶ Respecto a la estampa alemana, Zurbarán ha optado por prescindir de todas las figuras que rodean a Cristo, concentrando así la atención en la figura del Nazareno, quien mira al público en la pintura. En este punto coincide con las otras interpretaciones sevillanas de la estampa alemana, que igualmente simplifican la composición. Por otra parte, se han acortado los brazos de la cruz, y en la pintura sevillana se adelanta el pie derecho de Cristo, aunque se mantiene la separación entre los pies. Los pliegues de la túnica no son tan angulosos como en el grabado, habiéndose suavizado en la pintura, siendo el gesto de Cristo menos recio. El fondo de paisaje que simulaba las puertas de la ciudad se ha suprimido, cambiándolo el artista español por otro más árido, de horizonte bajo y con un cielo nuboso. A pesar de estas modificaciones, se ha conservado la posición del brazo derecho de Jesús.

Ya se había señalado el grabado de Gerard de Jode que representaba a Ezequiel, incluido en el *Thesaurus sacrarum historiarum* de 1585, como fuente de inspiración para dos lienzos de Zurbarán y su obrador que representaban a San Agustín, a los cuales nos referiremos más adelante.⁷ Estas pinturas interpretaban el modelo con cierta libertad, sobre todo en el caso del conservado en el Museo de Castellón. Muy relacionado con la figura del San Agustín del Museo de San Carlos de México aparece el lienzo de *San Hugo de Grenoble* perteneciente al Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. En el lienzo de Cádiz aparece el obispo de perfil, vestido con el hábito blanco de los cartujos y roquete, mitrado, con las manos unidas en posición de orar, y mirando hacia el cielo. Según Carrascal Muñoz, San Hugo avanza hacia el Sagrario con las manos unidas en actitud de oración.⁸ Delenda señala que el santo observa siete estrellas en el ángulo superior derecho de la composición, que le anuncian la llegada de San Bruno y de sus primeros compañeros.⁹ Pensamos que la fuente grabada de esta pintura se encuentra en la misma estampa que sirvió a Zurbarán y su discípulo para componer las figuras de San Agustín de los dos lienzos antes mencionados. Así, la mitra que

porta el obispo de Grenoble guarda una estrecha relación con la estampa de Gerard de Jode, siendo muy parecidas las ínfulas de ambas mitras. Por otra parte, se ha mantenido la idea de situar al santo sobre un paisaje campestre.

ESTAMPAS UTILIZADAS COMO MODELO DE LA COMPOSICIÓN

Fue muy usual el hecho de que Zurbarán utilizase en varias ocasiones un mismo grabado para dar lugar a cuadros distintos. También lo fue que en la composición de sus pinturas usase varias estampas distintas. De estas dos circunstancias es ejemplo la *Virgen del Rosario con frailes cartujos* del Museo Nacional de Poznam (Polonia), pintada en 1638 y procedente del coro de los legos de la Cartuja de Jerez de la Frontera. Zurbarán tomó como fuente de inspiración dos grabados de autores distintos y pertenecientes a escuelas diversas. Para las figuras de la Virgen y el Niño, Zurbarán pudo tomar como punto de referencia un grabado de Vespasiano Strada, la *Virgen con el Niño llevando una rosa*, que ya había utilizado en la *Virgen de la Merced* de la colección Valdeterrazo.¹⁰ Respecto a la estampa italiana, aquí el pintor de Fuente de Cantos adopta una actitud más libre que en la otra pintura. Así, Zurbarán opta por dirigir la mirada de la Virgen hacia delante, extendiendo su brazo derecho hacia abajo, suponiendo ambos gestos una novedad. En cambio, la posición del Niño es muy parecida a la del grabado de Strada. Para configurar la parte inferior del lienzo, se tomó como fuente de inspiración la mitad inferior del grabado de Cornelis Cort *La Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros santos*, que había servido al maestro español para configurar la parte terrena de su *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*.¹¹ Conservando los gestos y las posturas de las dos figuras arrodilladas y orantes del primer plano, se ha cambiado su vestimenta, pues en la pintura son monjes, y se ha prescindido del fondo, sustituyéndose por una alfombra sobre la que se han esparcido flores de diversos colores. Sí se ha mantenido el remate en arco de medio punto del grabado de Cort, pero sustituyendo la paloma del Espíritu Santo rodeada de ángeles por un cortinaje, motivo muy utilizado por Zurbarán, que descurren dos angelotes en segundo plano tras la Virgen. Este ejemplo muestra claramente el aprovechamiento tan grande y fructífero que de los grabados europeos se hizo en el obrador de Zurbarán, utilizando varias veces la misma estampa en pinturas distintas.

⁴ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, p. 218.

⁵ Dicha pintura aparece reproducida en DELENDA, O., «Biografía ilustrada de Zurbarán: nuevos datos», en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*. *Textos de las ponencias*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999, p. 90.

⁶ DELENDA, O., «Zurbarán y la crítica francesa de arte en el siglo XIX», en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte español fuera de España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 514.

⁷ NAVARRETE PRIETO, B., *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, CONACULTA-NBA y Museo Nacional de San Carlos, Valencia, 1999, pp. 90 y 126.

⁸ CARRASCAL MUÑOZ, J. M., *Zurbarán*, Ediciones Giner, Madrid, 1973, p. 148.

⁹ DELENDA, O., *Sur la terre comme au ciel, Zurbarán. Le retable de Jerez de la Frontera*, Nouvelles Éditions Mame, París, 1999, p. 110; la investigadora resalta la sensación de pureza y candor que emana de la figura del santo.

¹⁰ NAVARRETE PRIETO, B., «La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán», en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*. *Textos de las ponencias*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999, p. 140. El uso que Zurbarán hizo de grabados italianos no se ciñó sólo a éste de Strada, pues acudió a otros varios, entre ellos alguno de Federico Barocci, como señaló Pemán; véase PEMÁN, C., *Zurbarán y otros estudios sobre pintura del XVII español*, Editorial Alpuerto, S.A., Madrid, 1989, pp. 171 y ss.

¹¹ NAVARRETE PRIETO, B., «La mecánica de trabajo...», p. 122. El uso de estampas de Cornelis Cort por parte de Zurbarán ya había sido advertido por Angulo; véase ANGULO IÑIGUEZ, D., «Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 7, 1931, pp. 65-67.



Cornelis Cort, *Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros santos*, grabado.



Francisco de Zurbarán, *Virgen del Rosario con frailes cartujos* (1638). Museo Nacional, Poznan (Polonia).



Vespasiano Strada, *Virgen con el Niño*, grabado.

ESTAMPAS USADAS PARA DETALLES SECUNDARIOS DE LAS PINTURAS

Los grabados europeos que se encontraban en el obrador de Zurbarán eran utilizados tanto por el maestro como por sus discípulos, si bien interpretándolos en ciertas ocasiones de modo distinto. Un ejemplo de ello son dos lienzos que representan a *San Agustín*, que fueron pintados por Zurbarán (Museo de San Carlos de México) y por un oficial de su obrador (Reverendas Madres Capuchinas de Castellón de la Plana). De ambos lienzos se señaló como modelo la figura de Ezequiel del *Thesaurus sacrarum historicarum* de 1585, grabado por Gerard de Jode.¹² En el lienzo conservado en México, obra del propio Zurbarán, se introducen más cambios respecto a la estampa, pero mantiene las ínfulas de la mitra en la misma posición que el grabado. Además, ambas pinturas se basaron para la escena del fondo, que representa a San Agustín en la orilla de la playa con el niño, en la escena del segundo plano del grabado *San Agustín se aparece a los eremitas del Monte Pisano y encuentra al niño en la playa*, obra de Schelte de

Bolswert perteneciente a su colección sobre la vida de San Agustín, publicada en París en 1624 en la imprenta de A. Ban.¹³ Esta serie era conocida en el taller de Zurbarán, pues el maestro utilizó uno de sus grabados, concretamente el de *San Agustín y su posteridad espiritual*, para la composición de su *Virgen de los Cartujos*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Volviendo a los cuadros de San Agustín pintados por Zurbarán y su discípulo, en ambos casos se ha variado la figura del santo que, no obstante, viste el hábito agustiniano como en el grabado, y se ha mantenido la manga del brazo derecho, que en los tres casos cae de forma amplia. Tanto Zurbarán como su oficial han seguido con mayor fidelidad la figura del niño quien, de rodillas, vuelve su cabeza hacia el santo, moviendo en cambio los brazos hacia su derecha. Se ha mantenido en ambas pinturas el brazo izquierdo, cambiando de posición el derecho, que ha pasado de sostener el cazo del agua en el grabado a quedar libre y más alto. En el lienzo del maestro extremeño también se ha tenido en cuenta la laguna del fondo que aparecía en la estampa, y que se ha dispuesto en semicírculo, no observando esta disposición su oficial en el cuadro de la serie de Castellón.

¹² NAVARRETE PRIETO, B., *Zurbarán y su obrador...*, pp. 90 y 126.

¹³ Este grabado aparece reproducido en COURCELLE, J. y COURCELLE, P.,

Inconographie de Saint Augustin. Les Cycles du XVI et du XVII siècle, Études Augustiniennes, París, 1972.



Obrador de Zurbarán, *San Agustín*. Agustinas Recoletas, Castellón.



Francisco de Zurbarán, *San Agustín*. Museo de San Carlos, México.



Schelte de Bolswert, *San Agustín en el Etrucia* (detalle), grabado.

Entre la serie de los arcángeles conservada en el Monasterio de la Concepción de Lima, realizada por un seguidor de Zurbarán hacia 1640-50, destaca el arcángel *Seathiel*. Ésta y otras series realizadas por el taller del maestro extremeño fueron consideradas por Sebastián como un aporte importante a la iconografía arcangélica realizado por la escuela sevillana, que tendría su continuación en varias series del Virreinato del Perú.¹⁴ Navarrete Prieto encontró algunos grabados que habían servido de modelos a varios arcángeles de la serie de la Concepción de Lima, como la de Ariel, obra de Crispin de Passe incluida en el «*Angelorum Icones*».¹⁵ En cambio, no se había localizado una estampa que sirviera de inspiración a la pintura de *Seathiel*. En la parte inferior derecha de la composición, en un segundo plano de tamaño mucho menor a la figura de *Seathiel*, aparece éste arcángel en el momento de detener a Abraham cuando iba a sacrificar a su hijo Isaac. Este grupo toma como fuente de inspiración un grabado de Egbert van Panderen sobre composición de Petrus de Jode.¹⁶ La estampa ha sido copiada literalmente, tomando cada uno de los gestos al pie de la letra, sin incluir variantes en las posturas de los personajes. Esta utilización literal de un grabado o ciertos detalles de él en pinturas de Zurbarán y su obrador no fue un hecho excepcional, pues el pintor era muy dado a esta práctica. Baste citar otros ejemplos de este uso, como el centauro de *Hércules abrasado por la túnica del centauro*, cuadro del propio Zurbarán basado en una estampa de Hans Sebald Beham, o el emperador *Tiberio*, pintado por un discípulo de su obrador según un modelo de Antonio Tempesta, que imita en sus más mínimos detalles.¹⁷ El único punto de diferencia respecto a la estampa es la ambientación de la escena en un paisaje diferente, aunque también es campestre y nublado. Curiosamente, la figura de Abraham grabada por van Panderen guarda ciertas relaciones también con la del arcángel del primer plano, como son la posición adelantada de la pierna derecha, el tipo de sandalias y el torso girado, llevando su brazo derecho hacia arriba y atrás, sujetando el arcángel una espada de fuego, y Abraham una de hierro. Es posible que el pintor tuviera en cuenta estas directrices a la hora de componer la figura del arcángel, aprovechando de esta manera una misma figura de un grabado para componer varias en una misma pintura.¹⁸

¹⁴ SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1989, pp. 317-318.

¹⁵ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII...*, p. 244.

¹⁶ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII...*, p. 261; basado en el mismo grabado realizado por el artista de Harlem, el historiador jerezano encontró un lienzo atribuible con ciertas reservas a la órbita de Sebastián de Llanos Valdés, conservado en una colección particular.

¹⁷ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII...*, p. 221; y NAVARRETE PRIETO, B., *Zurbarán y su obrador...*, p. 78.

¹⁸ Esta circunstancia no es un hecho aislado, pues otros pintores se sirvieron de una figura de un grabado para dos escenas distintas de un cuadro. Es el caso del profeta *Nahum*, perteneciente a la serie de 16 profetas del Antiguo Testamento de la Compañía de Jesús de Quito, pintada por Nicolás Javier de Goríbar a comienzos del siglo XVIII. Véase JUSTO ESTEBARANZ, A., «La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII», *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, t. I, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, p. 308.



Obrador de Zurbarán, *Arcángel Seathiel*. Monasterio de la Concepción, Lima.

El arcángel *San Gabriel*, perteneciente a la misma serie conservada en Lima, que Navarrete relaciona por su calidad con la producción de Francisco Polanco, se inspira libremente en el grabado del mismo arcángel que Crispin de Passe incluyó en el «*Angelorum Icones*».¹⁹ San Gabriel aparece en primer plano, ocupando gran parte de la composición, sosteniendo un cuerno de la abundancia que esparce flores de diversos colores. En un segundo plano, a escala mucho menor, aparece la escena de la Anunciación. Para la composición de dicha escena, el pintor del obrador de Zurbarán pudo inspirarse con cierta libertad en el grabado de igual tema de Jan Sadeler I, que se utilizó en el mismo taller para componer la *Anunciación* de la antigua colección Picardo de Cádiz.²⁰ En la pintura se ha mantenido la posición de los brazos y las alas del ángel, pero se le ha representado de pie, no de

¹⁹ NAVARRETE PRIETO, B., *Zurbarán y su obrador...*, pp. 64-65.

²⁰ La influencia de esta fuente fue mostrada por NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., p. 255.



Egbert van Panderen, *Sacrificio de Isaac*, grabado.

rodillas. La Virgen, que sigue de rodillas mirando al ángel, cruza las manos sobre el pecho, en lugar de abrirlas en actitud de sorpresa, como hacía en el grabado. Por otra parte, la mesa sobre la que se ha colocado un libro se ha dispuesto en el lienzo sevillano entre la Virgen y el ángel.

Los ejemplos analizados en este trabajo inciden una vez más en la importancia de los grabados europeos, sobre todo de los renacentistas y manieristas, como fuente de inspiración para Zurbarán y los colaboradores de su obrador, y en la utilización en varias ocasiones de una misma estampa para componer pinturas distintas. Como se ha visto, en ocasiones se siguieron *ad pedem litteram*, mientras que en otras se utilizaron con mayor libertad, tomando sólo determinados detalles, como meros esquemas compositivos.



CONSTANTES DEL COMERCIO ARTÍSTICO ENTRE CANARIAS Y ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XVIII

Juan Alejandro Lorenzo Lima
Universidad de Granada

En su dimensión histórica y social, el comercio constituye un elemento de vital importancia para comprender el prestigio que muchos talleres y centros de producción artística adquirieron durante la época Moderna. La popularidad alcanzada por varios maestros o su capacidad creativa fue un reclamo para que comitentes e intermediarios solicitaran obras suyas desde espacios donde no era frecuente promover importantes proyectos y encargos. Sólo así se podría explicar la aceptación de las primeras creaciones andaluzas que arribaron a Canarias o América, entornos que desde el siglo XVI manifestaron gran receptividad a la importación de obras artísticas, objetos de culto o variadas manufacturas de uso civil.¹ Su incidencia también prueba el reconocimiento de aquellos artistas que remitieron piezas a dichas regiones con cierta expectación. En este sentido, cobra interés una cita sobre Juan de Roelas en la documentación de la Catedral de Santa Ana, cuando en 1609 los canónigos canarios esperaban el envío de dos lienzos de este pintor. A la hora de costearlos, no dudaron en hacer llegar 1000 reales «al sumo Juan de Roelas, de quien –explican– la fama cuenta maravillas».²

¹ Últimas valoraciones sobre el tema en AA.VV., *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*, cat. exp., Islas Canarias, 2001, pp. 125-159 y 195-292.

² CAZORLA LEÓN, S., *Historia de la Catedral de Canarias*, Las Palmas, 1992, pp. 192-194.

El alcance del comercio artístico adquiere mayor importancia en ambientes periféricos, donde pervivían componentes tradicionales y soluciones estéticas que no ofrecían tanta originalidad. Por lo general, los objetos importados mostraban soluciones innovadoras e incitaban una renovación de las piezas existentes, ya que muchos patrocinadores los tomaban como modelo a la hora de promover otros encargos. Así lo ejemplifica un entorno como el archipiélago canario, máxime si tenemos en cuenta que durante el siglo XVIII recibió un elevado número de esculturas de origen andaluz, afines a un tardío barroquismo y a las novedosas propuestas de gusto rococó. Su atractiva apariencia, las decoraciones que mostraban o los materiales con que eran realizadas también despertaron el interés de los promotores isleños, puesto que los artistas locales desconocían dichos repertorios y no trabajaban habitualmente con cuero, estuco o mármol. Ante esa circunstancia, la importación de bienes era una medida eficaz que no dudaron en fomentar varios comitentes y las compañías comerciales que operaban en la región y en puertos del sur peninsular.

Sin embargo, esta circunstancia no obedece a un contexto tan simple. Los encargos y su posterior recepción en las Islas han de inscribirse en una dinámica mercantil que supera al hecho propiamente artístico o devocional. Entiendo que muchas piezas deberían estudiarse como simples objetos de comercio, como otros productos que participaban de las variables reglas del mercado (oferta y demanda). De ahí que la historiografía defienda la existencia de una producción seriada, cuyo destino serían poblaciones secundarias del Archipiélago y otros entornos periféricos. Aún así, ello no impide que muchas iglesias canarias conserven creaciones excepcionales o interesantes efigies atribuidas a los grandes maestros del barroco sevillano, entre los que podríamos destacar a Martínez Montañés, Francisco de Ocampo, José de Arce, Pedro Roldán y su círculo o Pedro Duque Cornejo, por citar sólo los ejemplos más representativos.³

Como citaba, estos precedentes se originaron en el siglo XVI y permitieron que en las centurias siguientes el mercado andaluz gozara de una enorme popularidad, hasta el punto de que se convirtió en uno de los más recurridos por los promotores isleños. Esa dinámica es consecuencia de grandes transformaciones en la sociedad del Archipiélago y de sus contactos con puertos de la península, Europa y América, algo que, sin duda, también tuvo repercusiones en el medio local. Junto al protagonismo de estos enclaves (principalmente de Cádiz, Sevilla y Córdoba), centros como Génova, Madrid, México, Caracas o La Habana acapararon las importaciones enviadas a los puertos canarios, restando protagonismo a otros mercados o a la producción de los maestros locales. No cabe duda de que en estas circunstancias recae el éxito del comercio y de las peculiaridades de un fenómeno tan importante como el estudiado, que limitó la actividad de los talleres insulares y de sus principales artífices.

El siglo XVIII fue un periodo de enormes complicaciones para el desarrollo de las artes en Canarias, por lo que salvando el trabajo de

³ La bibliografía sobre el tema es amplísima, aunque la inclusión de diversas obras en recientes exposiciones ha posibilitado completos estudios y proponer nuevas hipótesis o catalogaciones. Cfr. *Arte en Canarias...*; y *La Huella y La Senda*, Las Palmas, 2004.

varios plateros o de algunas figuras de relieve (caso de Luján Pérez y Juan de Miranda), las obras promovidas en las Islas no ofrecían una excesiva originalidad. Eran sencillas creaciones que perpetuaron fórmulas heredadas o que recreaban modelos europeos con cierto arcaísmo. Así lo evidencia la escasa producción de muchos imagineros, adscritos a obradores donde trabajaban con similar organización a la ofrecida en siglos anteriores. Quizás, de todos ellos la personalidad más interesante sea el lagunero José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), excelente retratista, aunque nuevas investigaciones prueban que su obra escultórica fue secundaria y poco influyente. Del resto, la actividad de otros maestros permanece aún en el anonimato, salvando el caso de Sebastián Fernández Méndez (1700-1772) o Miguel Rodríguez Bermejo (1720-1790), ambos herederos de un taller con tradición familiar. Sus efigies –por lo general de formas simples y deudoras de la imaginería que conocieron– nada aportarían al entorno del Archipiélago, donde las innovaciones estéticas llegaban del exterior. Algo similar acontece con la pintura, aunque los éxitos de Miranda y de Rodríguez de la Oliva permitieron mantener una producción de cierto nivel.

Esta situación desembocaría en una mayor dependencia de los mercados foráneos, lo que explica la necesidad de importar bienes o las ventajas con que se produjeron su encargo y posterior adquisición. Las piezas conservadas y nuevos aportes documentales plantean la existencia de un entramado comercial muy complejo, del que apenas conocemos noticias o referencias explícitas. Su estudio parte de fuentes secundarias y de apuntes contenidos en la correspondencia epistolar, en asientos contables o en los variados registros de la documentación notarial. De ellas se deduce la participación de agentes en ciertas transacciones o los medios con que dichos enseres eran enviados al Archipiélago. También desvelan casos atípicos y el protagonismo de personajes claves en este fenómeno, cuyo análisis supera el interés de lo meramente local. En ocasiones, un mismo comerciante contactó con varios talleres e importaría un elevado número de obras, algo que demuestra un gran conocimiento del medio artístico que le rodeaba o de los maestros más asequibles para satisfacer la demanda insular. Claro ejemplo de esa actitud es el comerciante Pedro Massieu Monteverde, afincado en Sevilla y una de las personalidades más influyentes de la época. En una carta de 1753 manifestaba a su hermana María Massieu que «habiéndose dilatado el maestro Cornejo y en atención a su vejez, se encargó a otro la imagen del Señor que se queda haciendo con todo cuidado». El elegido para tallar la efigie (*Cristo de la Caída*. Iglesia de San Francisco, Santa Cruz de La Palma) fue el escultor Benito de Hita y Castilla, quien la firmó en 1752.⁴

Lo interesante es constatar que las importaciones andaluzas y su contratación ofrecieron ciertas novedades en el contexto insular. A diferencia de lo acontecido en centros americanos, el envío de bienes con esa procedencia estuvo restringido a la actividad de agentes o compañías mercantiles, ya que resulta extraño el caso en que los comitentes se implicaron de un modo directo en el encargo. Ello otorga

⁴ HERNÁNDEZ PERERA, J., «Un Cristo de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma», *Archivo Español de Arte*, nº 122, 1958, pp. 146-149; y AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J., «Recuperación del legado andaluz en Canarias IV. El Cristo de La Caída de Santa Cruz (La Palma)», *Revista de imaginería*, año VII, nº 25, 2000, pp. 3-8.

gran importancia a la figura del intermediario, responsable de ajustar presupuestos y responder a las expectativas originadas en las Islas. Más sugerente es el caso en que una compañía o varios patrocinadores se unen para adquirir obras con un acuerdo previo, aunque ésta no fue una práctica habitual en el Archipiélago.

Partiendo de esas premisas y de las constantes que condicionaron dicho fenómeno, estudio ahora sus principales componentes o características. Para ello es necesario adoptar las nuevas propuestas historiográficas que tratan al comercio artístico como un ente autónomo, útil para comprender el proceso creativo en su extrema complejidad. Aspectos como el papel del artista o la actitud del patrocinador se presentan decisivos a la hora de efectuar un análisis del mismo, aunque no está demás insistir en la incidencia de los referidos agentes a la hora de promover el encargo. A la larga, su trabajo se presenta como el testimonio más importante de una actividad que tiende a desdibujarse con el paso del tiempo.

LOS COMITENTES Y PATROCINADORES

Los comitentes canarios que importaron bienes desde Andalucía poseían un origen distinto e intereses muy variados. Entre ellos destacarían miembros del estamento eclesiástico, de la nobleza o de la pujante burguesía, grupos sociales que adquirieron gran influencia en la sociedad insular del siglo XVIII. Sus pretensiones eran por lo general de carácter piadoso o devocional, lo que explica el elevado número de piezas –sobre todo esculturas y alhajas de plata– que aún conservan los templos isleños. En ocasiones, su adquisición estaba asociada a una identificación del comitente y a acontecimientos en los que dichos enseres adquirirían gran protagonismo.

Éste parece ser el caso de la talla de *San Francisco de Borja* que los jesuitas albergaron en su nueva fundación de Las Palmas desde 1732 y que donó el arcediano Bartolomé Benítez de Lugo. Atribuida a Pedro Duque Cornejo (1678-1757),⁵ en su encargo debió influir la implicación del comitente con el nuevo centro educativo –del que fue destacado patrocinador– o sus preferencias devocionales. Ahora puedo documentar una vinculación del mismo Benítez con el Colegio que dicha orden poseía en La Orotava, su localidad natal. En él impuso la celebración de una misa cantada a este santo en 1730, lo que demuestra un carácter afín a la novedosa espiritualidad de la Compañía y sus principales manifestaciones.⁶ Curiosamente, la parroquia de esta localidad también conserva una escultura de *San Francisco de Borja*, importada de Sevilla y con una composición semejante a las efigies que Cornejo realizó para el templo de San Luis de los Franceses (c. 1734).⁷



Pedro Duque Cornejo (atribución), *San Francisco de Borja* (c. 1732). Iglesia de San Francisco de Borja, Las Palmas de Gran Canaria.

⁵ FRAGA GONZÁLEZ, C., «Santa Bárbara de Icod en el arte de Duque Cornejo», *Boletín de Bellas Artes. Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, nº 101, 1982, pp. 198-211; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo, Arte Hispalense*, nº 34, Sevilla, 1982, p. 90; y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., *Patronazgo artístico en Canarias durante el siglo XVIII*, Las Palmas, 1995, pp. 59-60; para un conocimiento del recinto y de sus actividades, véase ESCRIBANO GARRIDO, J., *Los jesuitas y Canarias. 1566-1767*, Granada, 1987.

⁶ Empezó a celebrarse en el colegio y luego, tras su clausura en 1767, continuó en la parroquia matriz de La Concepción. Cfr. Archivo Parroquial de La Concepción, La Orotava [APCO]: *Cuadrante de misas y capellanías (1776)*, f. 177r.

⁷ LORENZO LIMA, J. A., «Catalogación de obras e historiografía», *El Tesoro de La Concepción*, La Orotava, 2003, pp. 124-126.

Similar inquietud condicionó la actividad que miembros de la familia Massieu Monteverde desarrollaron en la isla de La Palma, destinada a dotar a sus capillas y oratorios con imágenes que perpetuaban los modelos creados por Duque Cornejo. Entre ellas destacan las existentes en la Capilla de San Nicolás del Convento franciscano de Santa Cruz de La Palma, enviadas por Pedro Massieu antes de 1733. El mismo comerciante también adquiriría en Sevilla azulejos con armas heráldicas, varios bienes suntuarios y dos esculturas más que su hermano Juan Massieu van Dalle colocó en la hacienda que poseía en Argual.⁸ Su labor fue continuada más tarde por otros familiares, entre los que destacaron Felipe Manuel Massieu van Dalle –su sobrino– y Juan Massieu y Fierro, asentados temporalmente en Sevilla y relacionados con importantes personajes de la ciudad.⁹

Fallecido Pedro Duque Cornejo, estos comitentes recurrieron al taller de otro imaginero con importancia en la época: Benito de Hita y Castillo (1714-1784), a quien poco antes de morir Pedro Massieu encargó el *Cristo de La Caída* de Santa Cruz de La Palma (1752), ya citado. Del taller de Hita llegaron a las Islas un elevado número de piezas que conservan iglesias de La Palma, Tenerife y Gran Canaria,¹⁰ aunque despiertan mayor interés tres efigies palmeras que aparecen firmadas por el escultor en sus peanas. Me refiero a las conocidas tallas de Puntallana (*San Miguel Arcángel* y *San Antonio de Padua*) y a la *Virgen del Carmen* de la parroquia de Barlovento (1773).¹¹ Ésta última obedece a un encargo de Francisco Estanislao de Lugo y Molina (1744-1774) y fue emplazada originalmente en la hacienda que su comitente construyó en la localidad.¹²

Dichos vínculos crearon una relación con los talleres sevillanos de la que se beneficiaron otros religiosos y familiares, destinatarios de diversas obras para templos del Archipiélago. En este sentido, el ejemplo más representativo lo constituye el canónigo Estanislao de Lugo y Viña (1708-1781), quien –como mayordomo de fabrica– debió encargar al obrador de Hita y Castillo las esculturas que decoran dos retablos laterales de la basílica del Pino de Teror (parejas de *Santos Varones* y *Arcángeles*), datadas en torno a 1767.¹³ A ellas he sumado recientemente la adquisición de un *San Francisco Javier* para el Colegio que los jesuitas poseían en La Orotava, antes atribuido a Duque Cornejo.¹⁴ Por su cronología (1764) y por las decoraciones que ofrece se distancia de las creaciones de este maestro, algo que, sin duda, invita a relacionarlo con el círculo ya referido de Hita. La talla orotavense se convierte en un sugerente testimonio de la relación que el mismo Lugo mantuvo con el centro que la Compañía conservaba en la villa, por lo que, sin pretenderlo, podría tratarse de la primera manifestación de su activa labor de patronazgo.¹⁵

⁸ Referencias a todo ello en PÉREZ MORERA, J., «Sevilla y La Palma a través del mecenazgo de la familia Massieu y Monteverde», *La cultura del Azúcar. Los ingenios de Argual y Tazacorte*, La Laguna, 1994, pp. 93-97.

⁹ PÉREZ MORERA, J., «Sevilla y La Palma...», pp. 98-101.

¹⁰ Un estado de la cuestión y nuevas atribuciones en la síntesis ofrecida por AMADOR MARRERO, P., «El escultor Benito de Hita y Castilla y el San Juan Nepomuceno de Los Llanos de Aridane», *Revista de Historia Canaria*, nº 189, 2005, pp. 11-20.

¹¹ HERRERA GARCÍA, F. J., «Tres esculturas firmadas y fechadas por Benito de Hita y Castillo en la Isla de San Miguel de La Palma», *Atrio*, nº 2, 1990, pp. 126-132.



Círculo de Benito de Hita y Castillo, *San Francisco Javier* (1764).
Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava.

¹² PÉREZ MORERA, J., «Sevilla y La Palma...», p. 99.

¹³ Cfr. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., *Patronazgo artístico...*, pp. 293-295; y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J., *La Merced en las Islas Canarias*, Las Palmas, 2001, pp. 118-135.

¹⁴ En la actualidad se conserva en la parroquia de La Concepción de dicha localidad; esta primera atribución fue propuesta por FRAGA GONZÁLEZ, C., «Santa Bárbara de Icod...», pp. 198-211; y HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo...*, p. 90.

¹⁵ LORENZO LIMA, J. A., «San Francisco Javier», en PÉREZ MORERA, J. (coord.), *Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias*, cat. exp., Garachico, 2006, pp. 154-155/nº 33.

Esta circunstancia nos obliga a diferenciar un comportamiento generalizado entre los comitentes canarios. En ocasiones actúan como simples intermediarios y en otras participan del encargo de las piezas, sufragando los altos costes de su importación. Ese hecho también permite distinguir una doble motivación o estímulo, ya que cuando actúan como mediadores solían representar intereses colectivos e institucionales, mientras que al hacerlo como donantes reflejaron inquietudes personales y un sentido piadoso que los caracterizó en gran medida. No es casual que, por ejemplo, María Massieu aluda al deseo que sentía de ver concluida la efigie del *Cristo de la Caída* que Hita del Castillo trabajaba en 1752.

El análisis de las cartas que remitió a su hermano Pedro Massieu con ese fin evidencia la intencionalidad de los promotores y la componente devocional que condicionó muchos encargos escultóricos. En una de ellas anhelaba que la efigie fuera «de lo mejor, y como ha de ser de vestir no tendrá tanto que hacer. Deseo que quede lo más devota que pueda ser, porque en eso y en el adorno del templo suele motivar el mayor culto y devoción» (agosto de 1751). Poco después se referirá a su adorno y composición, no sin insistir en la escasez de noticias que poseía de la talla. Expresa a su «querido hermano que no omita ocasión de escribirme, pues en ello tengo mucho consuelo y que me avise de la imagen de nuestro Señor, la que deseo con gran ansia. Sólo con su santísima presencia quedará este corazón fuera de las amarguras y agonías» (octubre de 1752).¹⁶ El elocuente testimonio de María Massieu ejemplifica muy bien el papel que donante e intermediario desempeñaban a la hora de adquirir ciertos bienes.

Pero ahí no queda todo. La actuación de determinados patrocinadores también influyó en la elección de los centros artísticos y en la conveniencia de recurrir a ellos para encargar piezas concretas. Obviando el caso de la escultura religiosa –más problemático por los vínculos afectivos–, a la hora de contratar objetos suntuarios primaban los medios que garantizaban el envío, su acabado o el valor económico. Estas razones permitieron al obispo Delgado y Venegas recurrir al taller que el orfebre Damián de Castro (1716-1793) mantenía en Córdoba, uno de los más prestigiosos de la época en España. La relación de este personaje con el platero es bien conocida,¹⁷ aunque no conviene olvidar que posee sus primeros testimonios en Canarias. Hernández Perera ya estudió las obras en que intervino el obispo Delgado, cuyo primer exponente significativo sería la *custodia del Corpus* de La Orotava. Consta documentalmente que en 1768 cedió 260 pesos para su adquisición, luego completados con limosnas de la fábrica y los eclesiásticos del lugar. Su éxito permitió que otras localidades también se beneficiaran de los trabajos de este maestro, conservados ahora en la Catedral de Santa Ana y en varias parroquias de Tenerife y Gran Canaria (Telde, Santa Cruz de Tenerife, La Orotava, La Laguna y Gáldar).¹⁸ En todos ellos no se ha podido probar la intervención del prelado, aunque nuevas noticias permiten insistir en esta circunstancia y establecer valoraciones más precisas sobre el tema.

¹⁶ AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J., «Recuperación del legado...», p. 5.

¹⁷ RECIO MIR, A., «Mentalidad suntuaria y ornato del templo: el mecenazgo del cardenal Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, patriarca de Indias y capellán de



Benito de Hita y Castilla, *Cristo de la Caída* (1752). Iglesia de San Francisco, Santa Cruz de La Palma.



Damián de Castro, *Custodia del Corpus* (1768). Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava.

Carlos III», en RAMALLO ASENCIO, G. (coord.), *El comportamiento de las Catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 411-424.

¹⁸ HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, pp. 117-142.

Un ejemplo peculiar lo constituyen dos portapaces sobredorados que conserva la parroquia de Santa Cruz, cuya inscripción permitía datarlos en torno a 1775 y asociarlos a Delgado y Venegas cuando regentó la diócesis de Sigüenza.¹⁹ Ahora se pueden estudiar como una de las donaciones más significativas de este obispo, ya que fueron cedidos al templo mientras ocupaba el cargo de hermano mayor de su cofradía sacramental. Así lo advierte un inventario redactado en 1780, donde también se refiere que dichas piezas llegaron a Tenerife «por mano del capitán Bartolomé Antonio Montañés».²⁰ Ello evidencia los vínculos de Delgado con las iglesias tinerfeñas o su relación con un personaje de gran importancia, ya que el citado Montañés promovió otras actividades de patrocinio asociadas con Andalucía.²¹ En gesto de gratitud, los cofrades de Santa Cruz le dedicaron una solemne función cuando obtuvo el nombramiento de cardenal (julio de 1775).²² Algo similar se realizaría en la Catedral de Santa Ana, templo que también benefició con importantes donaciones y con otros enseres de plata.²³

Estas circunstancias confirman la influencia que adquirieron ciertos comitentes y su capacidad de crear vínculos con artistas o talleres de enorme prestigio, ya que, por ejemplo, las importaciones de platería cordobesa no disminuyen en Canarias hasta finales del siglo XVIII. La voluntad de los agentes también influirá decididamente en las contrataciones que realizaban, al recurrir a centros especializados con garantías de éxito. Sorprende que otros talleres de platería no recibieran en esas fechas encargos desde las Islas, aunque el deseo de los comitentes insulares solía condicionar la elección. Sirva de ejemplo la actitud de los canónigos de Santa Ana, cuando en 1771 concertaron con el gaditano José de Retortillo el envío de una cruz de manga que Castro trabajaba en esas fechas. Recurrieron al taller de este maestro por su popularidad y por las ventajas que aportaba la importación.²⁴

LOS AGENTES COMERCIALES

Como verdaderos valedores del comercio, los agentes y las compañías comerciales alcanzaron un protagonismo muy importante al cumplir el papel de intermediarios entre artistas y comitentes. Adquieren una importancia extrema en este fenómeno, por lo que en muchas ocasiones elegían al maestro o centro idóneo para satisfacer las demandas originadas en Canarias. Ello explica que conocieran con detalle el medio artístico, pues de esta circunstancia dependía la rentabilidad de las importaciones y los beneficios que les generaba el tráfico comercial con las Islas. La documentación investigada aporta el nombre de personajes asociados a estas negociaciones, aunque su actividad ha de limitarse a dos personajes clave: Pedro Massieu Monteverde y José de Retortillo, asentados en Sevilla y Cádiz respectivamente.

Del primero de ellos conocemos noticias que confirman su popularidad en la ciudad de Sevilla a principios del siglo XVIII. No en vano, allí casó

¹⁹ HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería...*, pp. 131-132.

²⁰ Archivo parroquial Nuestra Señora de La Concepción, Santa Cruz de Tenerife (A.P.C.S.C.): Caja 121. *Libro de inventario de las alhajas de la Hermandad del Santísimo*, f. 2r.

²¹ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., *Patronazgo artístico...*, pp. 181-188.

²² A.P.C.S.C.: Caja 125. *Libro de Cuentas de las obras hechas por la*

en 1719 con una hija del regente de la Real Audiencia don Manuel de Torres. Adquirió cierta fortuna y fabricó capilla propia en el claustro conventual de San Francisco el Grande, donde fue enterrado en 1755.²⁵ Su alto protagonismo sería respaldado con los cargos que ocupó antes de morir, ya que fue designado oidor decano de la Real Audiencia, miembro del Consejo de Su Majestad y juez conservador del Real Colegio de San Telmo.²⁶ Esta privilegiada situación y la demanda que realizaban varios particulares o sus familiares desde La Palma propició que enviara al Archipiélago importantes bienes que incluyen esculturas de Duque Cornejo y su círculo, revestimientos cerámicos o gran cantidad de tejidos, bordados y encajes.

Tal vez, lo más importante es que Pedro Massieu inició una relación con los obradores sevillanos que luego continuaron sus descendientes. Su reiterado contacto con el «maestro Cornejo» deja entrever un vínculo



Bernabé Fernández, *Retablo capilla familiar de los Massieu* (1721). Iglesia de San Francisco, Santa Cruz de La Palma. Contiene esculturas de Pedro Duque Cornejo (c. 1724).

Hermandad para su uso y el de esta iglesia, s/f.

²³ HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería...*, pp. 131-132.

²⁴ HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería...*, pp. 124-125.

²⁵ AA.VV., *Nobiliario de Canarias*, La Laguna, 1952-1967, t. II, p. 56.

²⁶ PÉREZ MORERA, J., «Sevilla y La Palma...», p. 93.

importante que habría que extender a otras piezas conservadas en Canarias, aunque la documentación investigada –hasta ahora insuficiente– impide probarlo. Sí confirma la asociación con otros bienes que importó para La Palma al ser solicitados por sus parientes. Entre ellos destacaron una pequeña talla de *Santa Teresa* –requerida por su hermana María Josefa– y las citadas efigies de la capilla que poseía la familia en el Convento franciscano de Santa Cruz de la Palma (*San Nicolás, Santos Juanes, San José y San Pedro*). Consta documentalmente que en 1724 Pedro Massieu entregó a Cornejo 20 pesos de los 84 con que ajustó tres de estas esculturas.²⁷ Todo ello acrecentaría su popularidad en otras islas, ya que desde Tenerife le solicitaron importaciones con frecuencia. Así lo prueba un estandarte que recibió la cofradía de La Inmaculada en la Laguna, hoy desaparecido y del que existen referencias en la década de 1750.²⁸

Al final de su vida también encargaría obras a Benito de Hita y Castillo, el escultor predilecto de los comitentes insulares en la segunda mitad del siglo. No olvidemos que él contrató la escultura del *Cristo de la Caída* que demandaba María Massieu y que llegó a La Palma en 1753. Entonces lo haría con potencias de plata y túnica bordada, otro excelente trabajo de los talleres sevillanos del momento.²⁹

Más sugerente resulta la contribución de José de Retortillo, agente comercial asentado en Cádiz y de gran importancia para comprender muchas actividades emprendidas a mediados del siglo XVIII. Entonces había decaído la participación de los Massieu, aunque entre 1758 y 1759 el tratante Bernardo García del Azcárate ajustó con Hita dos tallas de menor formato. Fueron solicitadas por Felipe Massieu Van Dale y destinadas a su oratorio particular, si bien ahora se conservan en Los Llanos de Aridane y en Santa Cruz de Tenerife.³⁰ Frente a este tipo de actividades, la labor de Retortillos supera la importación de esculturas y se convierte en un elemento decisivo a la hora de promover el tráfico comercial con América o el adelanto de muchos inmuebles e iniciativas emprendidas por comitentes de la época.

Fue durante muchos años agente de la Catedral de Santa Ana, por lo que es frecuente hallar noticias de sus negociaciones en las Actas Capitulares. Antes citaba que en 1771 se encargó de enviar la cruz de manga que Damián de Castro había concluido poco antes, aunque no deja de sorprender la variedad de bienes que contrató. En 1766 ya se plantearía su nombre para encargar en Génova una nueva pila bautismal –iniciativa no desarrollada finalmente– y poco después remitió a Las Palmas un clarinete (1770) o el pavimento azulejado de la Sala Capitular, adquirido en Valencia en 1785.³¹

²⁷ PÉREZ MORERA, J., «Iglesia de San Francisco», *Magna Palmensis. Retrato de una ciudad*, Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 88.

²⁸ Archivo parroquial Nuestra Señora de La Concepción, La Laguna (A.P.C.L.L.): Documentación sin clasificar de la Cofradía del Santísimo, legajo de comunicaciones recibidas (1752-1755), s/f.

²⁹ AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J., «Recuperación del legado...», p. 6.

³⁰ AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J., «Recuperación del legado...», p. 6.

³¹ CAZORLA LEÓN, S., *Historia de la Catedral...*, pp. 255-256, 360, 467, 541-542 y 545.

³² GÓMEZ LUIS-RAVELO, J., «Las formas artísticas del escultor Benito Hita y Castillo y su profunda huella en las esculturas devocionales de Icod. La imagen

También intervino en la importación de obras procedente de los talleres andaluces en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque el destino de estos bienes era la isla de Tenerife. Ya se conocía su participación en un encargo que la familia Hurtado de Mendoza realizó en torno a 1771 para su nueva capilla en el convento franciscano de Icod: el *Cristo de los Azotes* y la *Virgen de los Dolores*, próximas también al estilo de Hita y Castillo.³² Más tarde, en torno a 1804 adquirió en Cádiz dos efigies de *San Juan de Dios* y *San Rafael Arcángel* para el Hospital de La Orotava, piezas que –intuyo– podrían tener un origen sevillano.³³

El mayor logro de Retortillo fue ganar la confianza de muchos comerciantes y patrocinadores canarios, ya que su compañía fue una de las más recurridas en la época para rentabilizar el tráfico comercial con el Caribe. Por tanto, no es casual que los mayordomos de la parroquia matriz de La Laguna depositaran en su poder libras de cacao o pipas de aguardiente. Los libros de fábrica también aluden a ciertas cantidades que Pantaleón Álvarez de Abreu remitió desde Puebla de los Ángeles en la década de 1750 para ayuda de la nueva iglesia y que él administraba en Cádiz.³⁴ Con ello se afianzaron las relaciones del agente peninsular y los mayordomos del templo lagunero, para el que envió una pila de mármol contratada con Salvador Alcaraz en 1756.

Es probable que fuera el encargado de trasladar a la isla muchos tejidos, galones y encajes comprados en Andalucía, aunque a ello se dedicaron habitualmente otros intermediarios. Éste es el caso de Lorenzo de la Ascula, a quien los mayordomos de La Concepción de La Laguna pagaron entre 1754 y 1761 una elevada cantidad de dinero por la adquisición de damascos y otros enseres menores.³⁵ Ese hecho confirma el auge de las importaciones textiles y el origen de muchas piezas de estas características en las ciudades andaluzas (Sevilla, Granada y Cádiz), si bien destacados centros como Valencia coparon el mercado insular en buena parte del siglo XVIII.³⁶

Otra de las razones que explican la popularidad de Retortillo fue la capacidad que tuvo de relacionarse con influyentes personajes de Tenerife. Avaló así la eficacia de sus envíos y evitaba cualquier contratiempo a la hora de desembarcarlos en la Aduana de Santa Cruz. Del tema conozco muchos datos por la correspondencia epistolar –aún inédita–, aunque no deja de sorprender su amistad con el comerciante Bartolomé Antonio Montañés, ya citado como depositario de varias obras cordobesas que Delgado y Venegas remitió a la isla. El propio Montañés requeriría los servicios de Retortillo y se valió de sus contactos para encargar la *Cruz* de piedra que dispuso en la Plaza de la Candelaria en 1759. Muchos envíos llegaban a Canarias con su

del Cristo de los Azotes y la de Nuestra Señora de Los Dolores», *Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, 1997, s/p.

³³ LORENZO LIMA, J. A., «San Juan de Dios» y «San Rafael», *Roque de Montpellier...*, pp. 164-167/nº 37-38.

³⁴ A.P.C.L.L.: Libro de Cuentas de Fábrica (1772-1841), f. 16r.

³⁵ A.P.C.L.L.: Libro de Cuentas..., f. 29v.

³⁶ PÉREZ MORERA, J., «El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (Los ornamentos de la Catedral de La Laguna)», *Revista de Historia Canaria*, nº 184, 2002, pp. 298-304.

nombre y fue el responsable de conducirlos a sus destinatarios, como sí sucedió, por ejemplo, con la cruz de manga que los canónigos de Santa Ana esperaban en 1772.³⁷



Salvador Alcaraz y Valdés, *Cruz de mármol* (1758-1759). Plaza de la parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, Santa Cruz de Tenerife.

Pero no todo resultó tan fácil. Los comitentes recurrieron también a intermediarios particulares que respondían de un modo desigual a los encargos. El Cabildo Capitular de Las Palmas contrató la citada cruz de plata a través de Gonzalo Galiano, oidor de la Real Audiencia de Las Palmas y relacionado con influyentes personajes de Córdoba. Los canónigos no dudaron en beneficiarse de sus contactos y le encomendarían que «por su mano se mande hacer en la ciudad de Córdoba una cruz de plata, sobredorada, con su crucifijo para uso diario de las mangas de esta iglesia del mismo tamaño que la que se halla deteriorada» (Cabildo, 8 de octubre de 1770). El encargo fue cumplido y, como citaba, llegó a las Islas vía Cádiz por mediación de Retortillo.³⁸ Peor suerte corrieron los mayordomos de La Concepción de La Laguna a mediados del siglo XVIII. Los 100 pesos que Antonio Lenard depositó en Sevilla para costear un nuevo órgano tuvieron que ser reclamados ante las pocas ventajas que ofrecía su adquisición. Finalmente, la Casa Cologan lo importó desde Hamburgo en 1769.³⁹

De todas formas, el contacto con varias ciudades andaluzas también desvela nuevos datos en la biografía de importantes comerciantes de las Islas. Éste es el caso de Andrés José Jayme, quien alcanzó cierto status con actividades mercantiles de variado signo. Esa dedicación le reportaría cuantiosos ingresos y la posibilidad de desarrollar una destacada actividad de patronazgo a mediados del siglo XVIII. Entre otras piezas, costeó el púlpito de mármol que conserva la catedral de La Laguna (1767), documentado como obra del escultor genovés Pasquale Bocciardo.⁴⁰ Ya se conocían sus contactos con diversos agentes del sur peninsular, principalmente con los asentados en Cádiz.⁴¹ Desde allí importó mucha mercancía a Las Islas y algunas obras de arte, como así lo prueba la *Virgen del Carmen* de la parroquia de Arico. Los apuntes de su cofradía certifican que entre 1759 y 1767 recibió 850 reales por el «costo de la imagen de la Virgen y el Niño que vinieron de Cádiz».⁴²

LAS COMPAÑÍAS COMERCIALES

Las compañías comerciales también adquirieron cierto protagonismo en el contexto insular y, dado sus medios y mayor infraestructura, acabaron contratando la importación de muchos bienes y enseres. Aunque no se ha podido precisar aún su grado de implicación con los mercados peninsulares, es probable que las Casas Little, Barry, White o Commins participaran de algún modo en la adquisición de piezas artísticas que poseían origen andaluz. Sin embargo, es la prestigiosa Compañía Cologan quien ofrece los ejemplos más representativos, ya que a finales del Setecientos ampliaría sus horizontes y contactó con varias ciudades europeas para garantizar la llegada a Canarias de todo tipo de objetos y mercancías. Su presencia en los puertos del sur peninsular es bien conocida, máxime si tenemos en cuenta que contrató a varios apoderados que residían en Cádiz permanentemente.

³⁷ CAZORLA LEÓN, S., *Historia de la Catedral...*, pp. 359-360.

³⁸ HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería...*, pp. 124-126.

³⁹ A.P.C.L.L.: Libro de Cuentas..., f. 29v.

⁴⁰ HERNÁNDEZ PERERA, J., «Esculturas genovesas en Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 7, 1961, pp. 420-438.

⁴¹ Breves referencias en FRAGA GONZÁLEZ, C., «La aristocracia y la burguesía

canaria ante el arte. Importaciones artísticas», *Anuario del centro regional de la UNED de las Palmas*, nº 5, 1979, pp. 175-176.

⁴² Archivo Histórico Diocesano de Tenerife (A.H.D.T.): Fondo parroquial San Juan Bautista, Arico. Legajo 1 de cofradías (varios), documento 13. Cuentas de la mayordomía de la cofradía del Carmen (1759-1820), f. 2v. Un estudio de la pieza y de sus posteriores transformaciones en MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D., *Historia de Arico*, Santa Cruz de Tenerife, 1991, pp. 129-131.

Allí trabajaron un tiempo Eduardo y Jacobo Gough –familiares de Juan Cologan–, a quienes se comisionaría desde las Islas para adquirir los bienes solicitados y controlar el envío de otros productos que poseían un origen foráneo, principalmente genovés.⁴³ De forma ocasional también ajustaron el envío de comestibles y pipas de vino con comerciantes asentados en dicha ciudad.⁴⁴

La actividad de los Cologan se centró en bienes muy variados, aunque destacó por la adquisición de tejidos, ornamentos y otras piezas textiles, algo que, sin duda, explicaría el auge de las importaciones gaditanas en Canarias en el tránsito de los siglos XVIII y XIX.⁴⁵ Las obras artísticas eran encargadas por sus comisarios en los florecientes mercados de Sevilla y Cádiz, aunque intentaron dar salida a la producción de los maestros gaditanos de este periodo. Sevillanas parecen ser las esculturas que contrataron en esas fechas: la *Inmaculada* (1788-1789) de la parroquia de Valverde (El Hierro), y un grupo de *San José con el Niño* (c. 1801) para el Convento agustino de Icod, ambas requeridas por influyentes personajes de la época.⁴⁶ De igual modo, destaca su conocimiento de los talleres asentados en la ciudad de Cádiz, ya que recurrieron a ellos para obtener importantes enseres de plata. Entre otros destaca la elegante custodia de San Sebastián de la Gomera, documentada como obra del orfebre de la catedral Antonio Díaz (c. 1805).⁴⁷

Menos importante fue la labor de compañías menores asentadas en el puerto gaditano, aunque de ellas también existen referencias en la documentación insular. Sirve de ejemplo la actitud de los cofrades del Santísimo del Realejo Alto, quienes en 1803 ofrecieron a la casa de comercio Orea 341 reales para el encargo de «un estandarte de terciopelo bordado». Sin embargo, el responsable de su cobro en Tenerife fue Diego Barry, lo que deja entrever una subcontrata o un acuerdo previo entre los comerciantes peninsulares y el agente instalado en Canarias.⁴⁸

LOS CENTROS DE PRODUCCIÓN, LAS OBRAS Y LOS ARTISTAS

A pesar de los medios adoptados para el encargo, los centros andaluces recurridos por los comitentes isleños durante el siglo XVIII fueron

⁴³ GUIMERÁ RAVINA, A., *Burguesía extranjera y comercio atlántico. La empresa comercial irlandesa en Canarias (1703-1711)*, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 59.

⁴⁴ La documentación epistolar que generó la Compañía es muy explícita en estas cuestiones y su estudio –aún pendiente– revelaría más noticias sobre las complejas relaciones que establecieron desde Tenerife sus promotores. En proceso de catalogación, se conserva en el Archivo Zárate Cologan que custodia el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

⁴⁵ PÉREZ MORERA, J., «El arte de la seda...», pp. 310-312.

⁴⁶ FRAGA GONZÁLEZ, C., «La Casa Comercial Cologan y las adquisiciones artísticas en torno a 1800», *Actas del XII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas, 1998, t. II, pp. 209-211; y RODRÍGUEZ MORALES, C., «El icodense Fray Antonio de San Agustín Perdomo y el comercio artístico de la Casa Cologan en torno a 1800», *Revista del patrimonio Histórico-Religiosos de Icod*, 2003, pp. 25-32.

⁴⁷ FRAGA GONZÁLEZ, C., «La Casa Comercial...», pp. 212-214.

⁴⁸ A.H.D.T.: Fondo parroquial Santiago Apóstol, Los Realejos. Libro II de

tres importantes ciudades: Córdoba, Sevilla y Cádiz. Otros enclaves como Granada o Málaga ofrecían en la época pocas ventajas y sus bienes están limitados a importaciones menores, aunque ello no impide que los tejidos granadinos –sobre todo las sedas y las colgaduras de tafetán listado– fueran muy demandados en las centurias anteriores.⁴⁹ El caso de Málaga es circunstancial, ya que tuvo la importancia de ser el puerto donde Salvador Alcaraz embarcó para Tenerife varias obras en la década de 1750.⁵⁰

Como citaba, el protagonismo de la ciudad de Córdoba está limitado al campo de la platería, atendiendo a la fama que alcanzaron sus talleres y la actividad desplegada a su alrededor por hábiles corredores de comercio.⁵¹ La influencia de las creaciones de Damián de Castro fue muy importante en Canarias, aunque no la única. Otros orfebres enviaron piezas a las Islas y prolongaron en el tiempo los modelos de gusto rococó. Ello prueba la popularidad alcanzada por este mercado o la viabilidad de sus productos hasta finales del siglo, época en que decae la influencia de dichos obradores.⁵² También debió ser importante el comercio con piezas de cuero que se exportaban desde esta localidad, tema del que existen referencias en documentos notariales del Archipiélago. De ese tipo de obras tan sólo pervive un bello frontal de cuero con estampaciones en oro. Se conserva en la parroquia de La Concepción de La Orotava y ha sido catalogado como un trabajo cordobés del siglo XVIII, atendiendo a su semejanza con otros bienes que poseen el mismo origen.⁵³

Cádiz se convirtió en el principal punto de salida de las mercancías y la ciudad en que residieron muchos agentes o compañías vinculadas con Canarias. La mayoría de productos que partieron de su puerto poseían origen sevillano, aunque –como planteaba– en sus talleres también se contrataron alhajas de plata y esculturas. Entre ellas destacaron tres representaciones de santos jesuitas que el padre Nieto adquirió en 1739 para decorar la fachada del Colegio de La Orotava.⁵⁴ Similar procedencia poseía un cajón que en 1779 transportó «medio cuerpo, cabeza y manos de una imagen de Nuestra Señora de los Dolores» que conservaba el convento de dominicas de la misma villa, ya desaparecida.⁵⁵ Aún así, dicha localidad adquiere mayor interés por la importación de tejidos y encajes, solicitados desde los templos y domicilios insulares a finales de la centuria.

Cuentas de la Cofradía del Santísimo, s/f.; referencias a la pieza en PÉREZ MORERA, J., «El arte de la seda...», pp. 310-311.

⁴⁹ Un estudio del tema en PÉREZ MORERA, J., «El arte de la seda...», pp. 296-298.

⁵⁰ RODRÍGUEZ MOURE, J., *Historia de la Parroquia matriz de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna*, La Laguna, 1915, pp. 201-202; de ellas me ocupo más adelante con detalle.

⁵¹ Cfr. PÉREZ GRANDE, M., «La platería cordobesa y los corredores de comercio en el último cuarto del siglo XVIII», *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1984, pp. 273-289.

⁵² HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería...*, pp. 117-142.

⁵³ HERNÁNDEZ PERERA, J., «Arte», *Canarias*, Madrid, 1984, p. 290.

⁵⁴ Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País (A.R.S.E.A.P.T.): Fondo Rodríguez Moure, RM 200 (22/10): *Semihistoria de las fundaciones, residencias o colegios de la Compañía de Jesús en las Islas Canarias*, fs. 177v.-178r.; ya citado por ESCRIBANO GARRIDO, J., *Los jesuitas...*, p. 321.

⁵⁵ FRAGA GONZÁLEZ, C., «La aristocracia...», p. 215.

Pero, sin duda, la gran metrópolis para el comercio canario y su principal mercado fue Sevilla, población con la que las Islas habían establecido estrechísimas relaciones desde el siglo XVI. De los talleres de esta ciudad proceden infinidad de objetos que alcanzaron en el Setecientos una enorme popularidad, aunque resulta escasa la importación de pinturas. Esta carencia se solventaría con la contratación de esculturas, ya que los templos canarios conservan excelentes creaciones de los principales imagineros de la centuria: los ya citados Pedro Duque Cornejo, Benito Hita y Castillo o Blas Molner, a quien recientemente se han atribuido varias esculturas en La Orotava y La Gomera.⁵⁶

El alcance de los obradores sevillanos también habría que ampliarlo a las famosas fábricas de cerámica y a manufacturas de menor importancia como los tejidos y bordados. A mediados del Setecientos se intentaron comprar allí instrumentos musicales, publicaciones impresas, grabados y otras piezas de plata, aunque éstas en menor número debido al protagonismo alcanzado por las creaciones cordobesas. Esa situación y la residencia de influyentes canarios o mercaderes en la ciudad permitió que muchos artistas y talleres hispalenses produjeran bienes dedicados a la exportación, ya que otros mercados como América y la propia Andalucía daban salida a sus creaciones con facilidad. Ello explica la existencia de ciertos bienes en Canarias que se relacionan entre sí y que prueban la asimilación de un mismo referente estético. Un simple estudio de la producción de Hita y Castillo o de

muchas obras que reflejan su estilo en las Islas parece probarlo, aunque no está de más insistir en casos más concretos que permitan comprender esta circunstancia.

La ermita de San Antonio en Las Palmas y las parroquias de San Sebastián de la Gomera, La Orotava y Santa Cruz de Tenerife conservan interesantes efigies de San Juan Nepomuceno que participan de una composición similar, si bien sus cualidades nos permiten relacionarlas entre sí y atribuirle una misma procedencia. Su ejecución a mediados del siglo XVIII y la similitud de algunos detalles con otras piezas de la época confirmaría la vinculación con los prestigiosos talleres de Sevilla, a los que –insisto– recurrieron muchos comitentes canarios para satisfacer sus encargos en este periodo. Todo ello es posible gracias a la talla de Las Palmas (c.1761), importada desde la ciudad hispalense y atribuida a Benito de Hita y Castillo.⁵⁷ Muy semejantes son las existentes en la parroquia matriz de Santa Cruz –recogida en un inventario de 1744–⁵⁸ o en La Concepción de La Orotava, parte de un encargo con otras efigies de similar factura.⁵⁹ El ejemplar de San Sebastián de La Gomera pertenece al retablo costeadado por Diego Álvarez Orejón y fue adquirida en Tenerife en torno a 1779,⁶⁰ aunque ese dato no prueba su cronología ni la realización en la isla. Su indiscutible relación y el parecido con piezas existentes en tiempos sevillanos (caso de la obra homónima conservada en la capilla sacramental de Santa Catalina) permite atribuirles un mismo origen y plantear la citada reinterpretación de modelos con un fin comercial.



Benito de Hita y Castillo (atribución), San Juan Nepomuceno (c. 1761). Ermita de San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.

⁵⁶ ACOSTA JORDÁN, S., «Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro», *Revista de Historia Canaria*, nº 186, 2004, pp. 9-20; y RODRÍGUEZ MORALES, C., «La presencia de obras peninsulares», *Luján Pérez y su tiempo*, cat. exp., Las Palmas, 2007 [en prensa].

⁵⁷ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., «Una talla atribuida a Benito de Hita y Castillo en Las Palmas de Gran Canaria», *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 527-533.

⁵⁸ Entiendo que habría que descartar la procedencia italiana que plantea CASTRO BRUNETTO, C., «Escultura barroca en la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife», *Revista de Historia Canaria*, nº 186, 2004, p. 38/lám. 6.

⁵⁹ LORENZO LIMA, J. A., «Catalogación de obras...», pp. 124-126.

⁶⁰ DARIAS PRÍNCIPE, A., *Lugares colombinos de la villa de San Sebastián*, Santa Cruz de Tenerife, 1986, p. 75.

Otras tallas conservadas en el Archipiélago participan también de esta medida, por lo que no resulta casual el paralelismo advertido entre la *Santa Bárbara* de Los Realejos –datada en torno a 1730– y algunas creaciones de Pedro Duque Cornejo, lo que avalaría una certera atribución a este maestro.⁶¹ Más sugerente es el caso de la *Virgen de la Encarnación* que conserva un oratorio particular de La Orotava, aún sin documentar y llegada a Canarias poco antes de 1768. En ella se recrea el modelo que Hita y Castillo impuso a la *Inmaculada* que preside la capilla sacramental en la iglesia de Santa Catalina de Sevilla, uno de sus grandes éxitos en la década de 1740. Como en el caso anterior, esta circunstancia ha permitido adscribir la pieza tinerfeña a su taller.⁶²

La apariencia de las obras remitidas desde Andalucía y las elaboradas composiciones que presentaban garantizaron su recepción en el contexto insular. Sin embargo, no siempre debieron satisfacer las expectativas de los comitentes. Lástima que la documentación conservada –por lo general escasa y pobre en detalles– no permita estudiar esta circunstancia, aunque ahora trataré un caso insólito por las repercusiones obtenidas y por contener un memorial del artista que contrató piezas con patrocinadores tinerfeños a mediados del siglo XVIII. Me refiero a las dificultades que el escultor Salvador Alcaraz y Valdés padeció en 1759-1760, después de remitir a la parroquia matriz de La Laguna una pila bautismal de mármol. La excepcionalidad de esta disputa y los motivos esgrimidos por el artífice para defender su trabajo constituyen un testimonio de gran singularidad, útil para comprender los problemas que ocasionaban los encargos efectuados desde entornos periféricos como las Islas.

El origen del pleito debe remontarse a los años 30, periodo en el que por primera vez el mayordomo del templo lagunero (Pedro José Morveque) plantearía la posibilidad de encargar una nueva pila y destinaba a ese fin una elevada suma de dinero (2500 reales).⁶³ Luego contactó para ello con el comerciante gaditano José de Retortillo, responsable de ajustar la contratación, importar la pieza y hacer llegar al escultor los pagos. La correspondencia mantenida entre Morveque, Retortillo y Alcaraz plantea las dificultades que ocasionaba gestionar el encargo y establecer las cualidades de la pieza, cuya ejecución se dilataría en el tiempo.⁶⁴

Los promotores tinerfeños fueron los primeros en contactar con el artista y exponerle las condiciones del trabajo en una serie de medidas que calificaron como «advertencias al maestro». Éste las aceptaría sin problemas y estableció un coste estimado del conjunto, incluyendo en él «la pila, pilar, gradas y tarima, además de las figuras de Cristo, San Juan y el Espíritu Santo con su reflejo» que debía ofrecer como remate. Entre otras cuestiones, insistían en que la obra debía trabajarse con «el mármol más fino y blanco que se halle» (junio de 1755). En cartas posteriores se informa del avance del trabajo y de ciertos problemas surgidos con el envío o el acomodo del conjunto en el Archipiélago,



Benito de Hita y Castillo (atribución), *Virgen de la Encarnación* (c.1768). Colección privada, La Orotava.

pues –según exponen los patrocinadores tinerfeños– en La Laguna no existían oficiales «ejercitados en cortar mármol».

El encargo debió prolongarse unos años, ya que hasta agosto de 1759 no existen noticias de su conclusión. En ese año, Retortillo expresaba a Morveque la inminente remisión de la pila en el navío Santiago, exceptuando el grupo escultórico y parte de las gradas. Expresaba entonces que ello era debido a un desplazamiento de Alcaraz a Málaga, ya que en Cádiz –su lugar de residencia habitual– no existía *la piedra que se ofrece* para su conclusión. El envío debió producirse al poco tiempo desde el puerto malagueño, al existir noticias de su llegada al mismo tiempo que el artista remitía una cruz de mármol para

⁶¹ AMADOR MARRERO, P., «Santa Bárbara», *Arte en Canarias...*, t. II, pp. 92-93/nº 1.30

⁶² AMADOR MARRERO, P., «Virgen de la Encarnación», *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*, cat. exp., Puerto de la Cruz, 2001, pp. 100-103.

⁶³ A.P.C.L.L.: Libro de Cuentas de Fábrica (1714-1776), f. 156r. Mayordomía de Pedro J. Morveque (1733-1738).

⁶⁴ El pliego de cartas se encuentra cosido en un legajo que conserva A.R.S.E.A.P.T.: Fondo Rodríguez Moure, RM 127 (20/40), fs. 30r.-45v.



Salvador Alcaraz y Valdés, *Conjunto escultórico del Bautismo de Cristo*, pila bautismal (1758-1759). Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Laguna.

Bartolomé Antonio Montañés, destinada a decorar la Plaza de la Candelaria en la capital tinerfeña.⁶⁵ Es entonces cuando se abonó el pago que restaba a José Retortillo, si bien del coste total de 5042 reales descontarían 2500 entregados con anterioridad.⁶⁶

Desde el momento de su desembarco la pila originó un fuerte malestar entre los promotores laguneros, ya que para retirar sus gradas hubo que abrir todos los cajones y así «distinguir las piedras de esta obra con las de la cruz». Lamentaron entonces que no vinieran identificados o que se adjuntara el diseño «para que lo vieran los interesados». A la larga, ése fue un mal menor si tenemos en cuenta las críticas que despertó el conjunto al ser montado en el templo de La Concepción. En una carta al escultor (marzo de 1760), Morveque le acusaba de no cumplir con lo convenido, ya que la pieza no se ajustó en todos sus detalles al diseño enviado o al mármol blanco y puro que le solicitaban desde Tenerife. También censura que no cumpliera con los plazos establecidos y su envío en dos embarcaciones distintas, algo que

–advierte– incrementó el costo por los fletes y los inevitables derechos de Aduana. Lo más curioso es el elevado precio que se pagó por los cajones, puesto que las maderas empleadas y su construcción reportó una alta suma, tildada de «escandalosa» por oficiales y carpinteros isleños. No puede olvidar cuando pensaba «que lo más serían 420 pesos puesta en Santa Cruz, y como se abonará en las cuentas lo más que ha costado dice que espera que lo regale el que había de ser al señor José de Retortillo en premio de las mortificaciones que pasó por querer cumplir como acostumbraba todas las ocasiones que se le han encargado las cosas que están de su mano».

Las acusaciones de Morveque motivaron una última notificación del artista, quien a través de un largo memorial –firmado en Cádiz en mayo de 1760– se defiende de lo acontecido. Responde en varios puntos los «perjuicios» anteriores, exponiendo que no deseaba quedarse con el diseño original. Detalla aspectos de su composición y dibujo, aunque resulta interesante por la defensa que hace del envío desde Málaga. No duda al manifestar que los «cajones iban marcados en cada uno lo que era suyo, que no soy tan ignorante, como se verían algunas señas o marcas». Achaca su posible desaparición a que el día en que se embarcaron en Málaga «echó Dios agua a cántaros o que fueron transportados enterrados en sal».

Con cierta prepotencia exalta su trabajo y la elección del mármol, ya que para su compra –explica– «no soy ángel ni diablo que puedo penetrar en los interiores». Él mismo deseaba que *fuera un copo de nieve*, aunque expone que es imposible encontrar este material con una pureza extrema, «sin que tenga vetas azules». Para defenderse aclara que «al de Génova le sucede lo mismo y que al poco tiempo se pone melado». Concluye expresando su pesar por los problemas originados a José Retortillo, con quien mantuvo un estrecha amistad y relación profesional. De ello se deduce que decidiera costear parte de los excedentes que ocasionó la importación de las piezas.⁶⁷

Aunque haya sido de forma apresurada, la exposición de este encargo nos permite profundizar en la dificultades que entrañaba satisfacer las expectativas del comitente, de los agentes comerciales y de los artistas, protagonistas de cualquier medida que atañe al comercio artístico durante la época Moderna. Todo ello permite estudiar este fenómeno como un elemento indispensable para comprender la producción de muchos talleres y maestros de Andalucía durante el siglo XVIII. Con su incidencia en espacios secundarios como Canarias pretendo resaltar un aspecto clave de la sociedad andaluza del Barroco: el éxito de sus manifestaciones artísticas y la importancia que alcanzaron para renovar la concepción estética y/o devocional de quien las recibe. Sólo de este modo podremos entender su influencia o la popularidad que adquirieron en un medio que les era favorable por razones históricas y otras ventajas que así lo permitían.

⁶⁵ RODRÍGUEZ MOURE, J., *Historia de la parroquia...*, pp. 201-202.

⁶⁶ A.P.C.L.L.: Libro de Cuentas de Fábrica (1754-1761), f. 26r. Mayordomía de Pedro J. Morveque (1754-1761).

⁶⁷ De este proceso y de otras obras de Alcaraz de Tenerife me ocupó en un trabajo que espero publicar en breve.



JUAN DEL CASTILLO, MAESTRO PINTOR DEL BARROCO SEVILLANO

Revisión y aportaciones

Lina Malo Lara
Universidad de Sevilla

La relevancia de Juan del Castillo (c. 1590-1657) en el contexto de la pintura sevillana reside, en gran medida, en haber desarrollado unos tipos iconográficos y un estilo propio, caracterizado por la dulzura expresiva de sus personajes, que influyeron en el arte inicial de Bartolomé Esteban Murillo, quien fue muy posiblemente su discípulo.¹ En Juan del Castillo se advierte con claridad el triunfo de la endogamia dominante en la actividad artística sevillana del siglo XVII; su pintura actuó de «bisagra» dentro de una familia de destacados artistas, que arranca desde el pintor manierista de origen portugués Vasco Pereira y culmina con Murillo.² Pero su figura no debe valorarse sólo en relación con este genial pintor, pues es de resaltar su activo protagonismo en la pintura sevillana de las primeras décadas del siglo XVII. Estuvo al frente de un activo obrador, en el que contó con la colaboración de numerosos discípulos, circunstancia que le permitió contratar cuantiosos trabajos, especialmente la pintura y policromía de retablos. Castillo evolucionó desde el tardomanierismo hacia el Barroco, asimilando de forma tímida el naturalismo introducido y practicado en Sevilla por artistas como Roelas, Herrera «el Viejo» o Zurbarán. En su obra

¹ Fue Palomino quien señaló esta circunstancia, afirmación puesta posteriormente en duda. Sin embargo, el hecho de que ambos pintores tuvieran relaciones familiares y el análisis de la obra temprana de Murillo, que guarda similitudes estilísticas con la pintura de Castillo, indican que éste fue su maestro. Cfr. ANGULO, D., *Murillo*, t. I, Madrid, 1981, pp. 24-28.

² Una hija de Vasco Pereira estuvo casada con Antonio Pérez, suegro de Juan del Castillo y hermano de la madre de Murillo.

madura llegó a alcanzar una notable calidad, como demuestran sus pinturas más destacadas, los lienzos del primitivo retablo mayor del Colegio sevillano de Santa María de Montesión (1634-1636). Éstos representan la plenitud de su estilo, caracterizado por una mayor ambición compositiva respecto a su obra temprana, la inspiración en fuentes grabadas, la recreación de detalles naturalistas, el uso de un dibujo flexible y un colorido luminoso.³

No es nuestra intención abordar en estas líneas un estudio de la obra de Juan del Castillo –labor por otra parte realizada espléndidamente en estudios previos–, sino revisar algunos aspectos de su formación artística y sus inicios como pintor, así como aportar nuevos datos sobre su producción, con especial atención a su obra final, de la que se conocían pocas noticias hasta el momento.

FORMACIÓN ARTÍSTICA

Su formación artística debió tener lugar entre los años 1600-1610, probablemente en el obrador de su suegro Antonio Pérez. Fue éste un pintor secundario en el panorama artístico sevillano, que realizó fundamentalmente labores de policromía y dorado de retablos, haciendo valer en numerosas ocasiones la compañía laboral que entabló con su suegro Vasco Pereira.⁴ En sus años de formación y posterior perfeccionamiento, Juan del Castillo hubo de tener acceso al material artístico que poseyó Antonio Pérez, quien en gran medida lo heredó de Pereira en 1609. Se sabe que Pereira legó a su yerno un conjunto de doce volúmenes con un número indeterminado de grabados, así como dos mil cuarenta y siete estampas sueltas; junto a los doscientos cincuenta y dos libros que conformaron su magnífica biblioteca, que comprendía, entre otros, libros de carácter religioso, histórico y literario, así como tratados de arquitectura, perspectiva y anatomía.⁵ Este material osciló a lo largo de la carrera artística de Antonio Pérez; según consta en el inventario de sus bienes realizado en 1631, sabemos que poseía entonces tres mil setecientos cincuenta estampas «de santos y payses», setenta y nueve libros «de doctrina espiritual, arquitectura y prespectiva», doce «libros grandes de pintura» y doscientos dibujos «tocantes a el arte».⁶ Debido a la labor pictórica que practicó, es probable que Antonio Pérez no compartiera las mismas inquietudes intelectuales de Pereira y optara por vender aquellos libros de los que no iba a obtener utilidad práctica. Respecto al conjunto de grabados, debió mantener íntegra la colección

³ Sobre Juan del Castillo, Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *La época de Murillo, antecedentes y consecuentes de su pintura*, cat. exp., Sevilla, 1982, pp. 14 y 90; VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 303-369; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, ed. 1986, pp. 148-151; VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «Nuevas aportaciones al catálogo de la obra de los pintores Juan de Roelas y Juan del Castillo», *Archivo Español de Arte*, nº 294, 2001, pp. 113-125; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, pp. 204-211; MALO LARA, L., «Nuevos datos documentales sobre el pintor Juan del Castillo», *Laboratorio de Arte*, nº 17, Sevilla, 2004, pp. 449-458.

⁴ Sobre esta cuestión, Cfr. SERRERA CONTRERAS, J. M., «Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del siglo XVI», *Archivo Hispalense*, nº 213, Sevilla, 1987, pp. 197-242.

⁵ Sobre la biblioteca de Vasco Pereira, Cfr. BREVA ÁVILA, J. Mª, *Vasco Pereira (1535-1609)*, Memoria de licenciatura inédita defendida en la Universidad de

heredada, e incluso la aumentaría, pues poseyó una elevadísima cifra. Teniendo en cuenta el tipo de trabajo que desarrolló, fue probablemente Juan del Castillo quien más se benefició de esta importante colección de grabados.⁷ En su obra, se ha advertido la frecuencia con la que Castillo recurrió a fuentes grabadas como base para sus composiciones, identificándose estampas italianas, holandesas y flamencas, pertenecientes a autores como Marco Antonio Raimondi, Cornelis Cort, Jan Saenredam, Lucas Vosterman o Boetius a Bolswert.⁸

Algunos datos más sobre la formación artística de Juan del Castillo, pueden extraerse del inventario de los bienes del pintor, que aparece recogido en su testamento. Éste fue otorgado el 23 de junio de 1657 por sus albaceas testamentarios, entre los que se encontró Bartolomé Esteban Murillo.⁹ En relación con su oficio, el inventario contiene ciertas referencias, bien es cierto que escasas. Así, en el momento de su fallecimiento, Castillo poseía una losa para moler pigmentos, seis libras de carmín de granada y catorce cabezas de yeso «*que son modelos*». Respecto al número de libros y estampas que conservaba, resulta interesante comprobar cómo, con el paso de los años, la magnífica colección de Vasco Pereira que heredó Antonio Pérez, se fue disgregando hasta llegar, probablemente en una pequeña parte, a manos de Castillo. Así, frente a las casi cuatro mil estampas que atesoró Antonio Pérez, Juan del Castillo contó sólo con doscientas. Sobre éstas no se realiza en el inventario ninguna alusión respecto a su temática o autoría; con todo, ratifican la importancia que tuvieron las fuentes grabadas en la obra del artista. Respecto al número de libros, se inventaría un número muy reducido; tan sólo doce ejemplares, de los que desconocemos sus autores o las materias sobre las que versaban. Desconocemos si de este conjunto de grabados y libros pudo percibir algunos Murillo. En este sentido, según consta en el testamento de Castillo, fue su voluntad que se realizara una almoneda pública de sus bienes, con el probable objetivo de saldar cuentas pendientes; sin embargo, no hemos podido localizar en los protocolos sevillanos referencias sobre esta posible venta.

En definitiva, el tipo de formación recibida junto a un pintor como Antonio Pérez, los trabajos realizados a lo largo de su carrera y los datos que arroja el inventario de sus bienes, nos revelan a un artista sin grandes ambiciones creativas. Cultivó una pintura de carácter exclusivamente religioso basada, fundamentalmente, en la recreación de fuentes grabadas, así como orientada a satisfacer la importante demanda de retablos y pinturas para la devoción privada en la Sevilla de la primera mitad del siglo XVII. No obstante, Juan del Castillo alcanzó indudables

Sevilla en 1975; SERRERA CONTRERAS, J. M., «Vasco Pereira...»; FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 1991, pp. 33-42, 2ª edición, Sevilla, 2002, pp. 43-53.

⁶ A.H.P.S. S.P.N. Oficio 1. Escribanía de Luis Álvarez. Libro 5º de 1631. Legajo 470, fs. 457r.-459r.; lo dimos a conocer en MALO LARA, L., «Nuevos datos documentales...», pp. 449-458.

⁷ Esta cuestión, en relación a los bienes de Vasco Pereira, fue apuntada ya por SERRERA CONTRERAS, J. M., «Vasco Pereira...», p. 239.

⁸ Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, p. 305; NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, pp. 124, 145, 187 y 278; VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «Nuevas aportaciones al catálogo...», p. 120.

⁹ A.H.P.S. S.P.N. Oficio 1. Escribanía de Juan Antonio Matienzo. Libro 1º de 1657. Legajo 563, fs. 1029r.-1030v.

niveles de calidad en su obra madura y la influencia de su arte en la pintura barroca sevillana fue importante; su estilo, caracterizado por la expresividad amable y popular de sus figuras, se difundió a través de sus numerosos discípulos, culminando en la obra de Murillo.

EL MAESTRO PINTOR Y SU OBRADOR

Juan del Castillo alcanzó el grado de maestro pintor en noviembre de 1624, cuando Francisco Varela y Juan de Uceda Castroverde le examinaron «de pintor de ymagineria a el olio y todas las demas cosas tocantes e pertenesientes a ello».¹⁰ La tardía fecha en la que alcanzó la maestría no le impidió, sin embargo, realizar trabajos con anterioridad; al igual que otros pintores coetáneos, ejerció libremente su oficio, sin someterse a las ordenanzas gremiales, hasta que la corporación de maestros pintores puso un mayor celo en el cumplimiento de esta normativa. A partir de 1624 se advierten los primeros síntomas de que el pintor se ha establecido en la ciudad de forma independiente, pues es a partir de esta fecha cuando comienza a recibir jóvenes aprendices en su obrador, que fue «la escuela más frecuente de cuantos deseaban aprovechar en el arte de la pintura» a decir de Palomino.¹¹ Esta afirmación podría haber sido fruto de una supervaloración por parte de Palomino, al referirse a quien se consideraba ya entonces maestro de Murillo.¹² Sin embargo, hemos aportado documentación que corrobora que el obrador del pintor acogió de forma continuada a un buen número de aprendices.¹³ Estos datos nos permiten hacernos una idea de la intensa actividad desplegada en su obrador por estas fechas, cuando el maestro realizó numerosas labores de pintura, policromía y dorado de retablos. Aunque con el paso de los años menguaron los encargos, sabemos que no dejó de concertar obras hasta el final de sus días, gracias al descubrimiento de nuevos trabajos y a la información contenida en su testamento. En éste se dice que sus dos hijos varones, Juan Antonio y Andrés José del Castillo, pintores al igual que su padre, debieron concluir «obras de pintura dorado y estofado así de algunos particulares como en iglesias y monasterios dentro y fuera desta ciudad» que el pintor dejó inconclusas debido a su fallecimiento. Estas palabras resumen, a la perfección, cuál fue la labor artística fundamental de Juan del Castillo: la pintura, dorado y estofado de retablos; y el destino de sus obras: particulares, iglesias y conventos. También realizó en abundancia pinturas para la devoción privada, mientras la pintura mural la cultivó de forma muy puntual.

¹⁰ A.H.P.S. S.P.N. Oficio 1. Legajo 429, fs. 295r.-296r.; publicamos este documento en MALO LARA, L., «Nuevos datos documentales...», p. 457.

¹¹ PALOMINO Y VELASCO, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, Madrid, 1715-1724, ed. Madrid, 1947, p. 861.

¹² Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, p. 309.

¹³ Sobre éstos, Cfr. MALO LARA, L., «Nuevos datos documentales...». Entre estos discípulos de Castillo, solamente Juan de Luzón adquirió cierta relevancia. Su intensa actividad comercial exportando cuadros a Hispanoamérica fue analizada por KINKEAD, D. T., «Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century», *The Art Bulletin*, v. 141, 1984, pp. 303-310.

¹⁴ VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 305 y 320-322; FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. y VALDIVIESO, E., «Pinturas y programas iconográficos

REVISIÓN Y APORTACIONES A LA OBRA DE JUAN DEL CASTILLO

Los inicios de la actividad artística de Juan del Castillo aún no son bien conocidos, pues no poseemos documentación sobre sus primeras obras. No obstante, del análisis estilístico de sus pinturas, los profesores Valdivieso y Serrera establecieron una primera etapa en su producción, que abarcaría aproximadamente desde el año 1610 hasta 1620. Entre sus primeras pinturas, destacan las tablas del retablo de la Encarnación de la Iglesia de Santa María de Carmona (Sevilla), que responden al estilo inicial de Juan del Castillo, caracterizado por la afectación manierista y la copia de grabados como base de sus composiciones.¹⁴ A pesar de la inexpresividad de estas imágenes tempranas, Castillo demostró poseer ya en ellas un buen dominio del dibujo, aunque éste resulte algo seco y rígido. Otra obra interesante de esta etapa, que muestra su orientación hacia un mayor naturalismo, es la *Alegoría de la Eucaristía con San Juan y San Ignacio* que conserva la Universidad de Sevilla.

A partir de 1620, se advierte un cambio en el lenguaje artístico del pintor hacia una mayor amabilidad expresiva y elegancia. Así se aprecia en las pinturas del retablo mayor del Convento sevillano del Espíritu Santo, que preside actualmente la parroquia de la localidad sevillana de Brenes.¹⁵ Este retablo fue concertado de forma conjunta por el arquitecto Luis de Figueroa y Antonio Pérez, quien debió traspasar los lienzos del conjunto a su yerno. En este trabajo puede entreverse cómo se iban tejiendo lazos profesionales que, posteriormente, repercutirían de forma beneficiosa en Juan del Castillo. En este sentido, Luis de Figueroa se relacionó con Miguel Cano y su hijo Alonso,¹⁶ artistas que mantendrían estrechos vínculos laborales y personales con Juan del Castillo.

A pesar de que la pintura de retablos constituyó, ya desde sus primeros años de carrera, su principal fuente de ingresos, sabemos que también desarrolló puntualmente otro tipo de actividades. Así, aportamos la primera noticia de archivo que relaciona al pintor con su actividad profesional. Se trata del inventario y tasación que realizó de los bienes de don Gaspar Juan Arias de Saavedra, V Conde de Castellar, caballero de la Orden de Santiago y señor de la localidad sevillana de El Viso del Alcor.¹⁷ Con fecha 19 de agosto de 1622, don Pedro Girón de Ribera, Marqués de Alcalá, como albacea testamentario del ya difunto Conde de Castellar, «mandó que se prosiguiese a Juan del

en Carmona durante los Siglos del Barroco», *Actas del III Congreso de Historia de Carmona «Carmona en la Edad Moderna»*, Carmona, 2003, p. 202.

¹⁵ Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 316-317. PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 486-487.

¹⁶ Alonso Cano se casó en 1625 en primeras nupcias con María de Figueroa, probable hija del arquitecto Luis de Figueroa. Cfr. WETHEY, H. E., *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 25.

¹⁷ Fallecido el 27 de julio de 1622, fue hijo de los condes don Fernando de Saavedra y doña Beatriz Ramírez de Mendoza; sus restos reposan en el Convento del Corpus Christi de El Viso del Alcor. Cfr. CAMPILLO DE LOS SANTOS, J. A., «Religiosidad y vida cotidiana en el convento del Corpus Christi», *Revista de Fiestas de la Santa Cruz*, El Viso del Alcor, 2004.

Castillo pintor para apreciar la pintura».¹⁸ Castillo, aunque contaba entonces con unos treinta y dos años y había realizado diversos trabajos, no había alcanzado aún la maestría; gracias a encargos como éste, podría gozar de ingresos adicionales a los percibidos por su todavía incipiente carrera como pintor.

Juan del Castillo obtuvo la maestría en una fecha tardía, a finales de 1624. Fue a partir de entonces cuando estableció su propio obrador, comenzó a recibir jóvenes aprendices y a desarrollar una intensa actividad laboral. El espíritu sencillo y amable que transmiten sus pinturas resultó especialmente del agrado de las órdenes religiosas, sobre todo de las congregaciones femeninas, de las que pronto comenzó a recibir sucesivos encargos. Así, para el Convento sevillano de monjas sanjuanistas de Santa Isabel, realizó las pinturas de su retablo mayor, conservadas sólo en parte y datables hacia 1625.¹⁹ En fechas próximas, las religiosas del Convento del Espíritu Santo, satisfechas con el trabajo anterior de Castillo en su retablo mayor, le encargarían las pinturas de dos retablos destinados a la nave de su templo, que muestran interesantes avances hacia un mayor naturalismo y calidez cromática, aspectos que deben relacionarse con la influencia que sobre él ejerció la obra del clérigo Roelas.²⁰

Entre las órdenes religiosas, es conocida la singular vinculación de Castillo con la dominica, de la que llegó a ser su pintor predilecto durante la primera mitad del siglo XVII.²¹ A pesar de que resulta difícil conocer en toda su extensión los motivos de esta estrecha vinculación, los contactos que pudo facilitarle su suegro Antonio Pérez debieron jugar un papel importante.²² De hecho, sabemos que éste actuó como su fiador en el primer concierto que conocemos firmado por Castillo: la pintura y dorado de un retablo para la capilla de Santo Domingo que existió en el claustro del Convento sevillano de Madre de Dios.²³ Dicha obligación se encuentra fechada el 20 de septiembre de 1626 y, aunque no recoge ni el número ni los asuntos de las pinturas de este conjunto –hoy día desaparecido en su estructura arquitectónica–, es más que probable que el gran lienzo de *Santo Domingo en Soriano* –actualmente en el presbiterio de la iglesia– y los dos pequeños óleos sobre tabla con santos

dominicos de su refectorio, formaran parte del mismo.²⁴ El lienzo de *Santo Domingo en Soriano* había sido fechado con anterioridad en unos años ligeramente posteriores respecto a la fecha que ahora sabemos; concretamente, entre 1630-1640, años en los que Castillo alcanzó las más altas cotas de calidad en su arte.²⁵ Es entonces cuando su obra se encuentra mejor documentada, mientras sus pinturas más tempranas carecen, en general, de apoyatura documental. En este sentido, resulta interesante que un lienzo tan destacado como el *Santo Domingo en Soriano* de Madre de Dios pueda ser adelantado en su datación hasta 1626. En comparación con obras posteriores, se aprecia en este lienzo un dibujo más rígido y un colorido menos claro y luminoso. La expresión solemne y la volumetría de sus figuras son aspectos que habían sido relacionados con la influencia del arte de Francisco de Zurbarán.²⁶ En este sentido, Castillo contrató su obra cuando Zurbarán debía haber entregado ya sus lienzos para el Convento dominico de San Pablo; entre estas pinturas, se encontraba el *Santo Domingo en Soriano* que se conserva en la parroquia sevillana de la Magdalena. Castillo, quien pudo haber contemplado estas primeras pinturas de Zurbarán, se dejó influenciar por la simplificación de volúmenes y la solemnidad expresiva introducidas por el pintor extremeño en ellas.

Juan del Castillo fue un pintor que trabajó fundamentalmente para conventos; por contra, sus obras destinadas a templos parroquiales son más escasas. En este sentido, debe tenerse en cuenta que su actividad coincidió con la desarrollada por el luxemburgués Pablo Legot, quien desempeñó el cargo de pintor de fábricas del arzobispado hispalense. Legot, emparentado familiarmente con Castillo,²⁷ colaboró con éste en ciertos trabajos, al igual que lo hicieron dos artistas que, procedentes de Granada, llegaron a Sevilla en 1614: el retablista Miguel Cano y su hijo Alonso. La relación entablada entre estos artistas fue de beneficio mutuo, pues les permitió concertar de forma mancomunada diversos retablos. La vinculación de Castillo con Miguel Cano se documenta, por primera vez, en sendos retablos de patronato particular, ubicados en el presbiterio de la parroquia de Santa Ana de Triana, centrados por grandes lienzos de altar dedicados a la *Virgen del Rosario* y al *Descendimiento*.²⁸

¹⁸ A.H.P.S. S.P.N. Oficio 19. Libro 7º de 1622, leg. 12.764, f. 1.351r. Juan del Castillo tasó un total de setenta y cinco pinturas, entre las que dominaba la temática religiosa. Por desgracia, no se hace referencia a sus autores. También aparecen registradas pinturas de asuntos habituales en las colecciones de la nobleza sevillana de los siglos XVI-XVII, como paisajes y retratos de personajes ilustres.

¹⁹ Cfr. VALDIVIESO, E. y MORALES, A. J., *Sevilla Oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980, p. 154; VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 333-335; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca...*, p. 203.

²⁰ Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, p. 305; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca...*, p. 204.

²¹ Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 349-350.

²² En este sentido, se sabe que Antonio Pérez participó en 1619 en la realización de un retablo para el Convento dominico de San Pablo. Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 1932, pp. 48-49.

²³ Este concierto se encuentra en el A.H.P.S. S.P.N. Oficio 19. Legajo 12.789, fs. 1.354r.-1.356v; lo damos a conocer en MALO LARA, L., «Pinturas de Juan del Castillo para la orden dominica», *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, (en prensa).

²⁴ Estas pinturas fueron adscritas por primera vez a Juan del Castillo por VALDIVIESO, E. y MORALES, A. J., *Sevilla Oculta...*, pp. 105 y 107.

²⁵ Cfr. VALDIVIESO, E. y MORALES, A. J., *Sevilla Oculta...*, p. 105; VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *La época de Murillo...*, nº 29; VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 308 y 355; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca...*, p. 206.

²⁶ Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, p. 308.

²⁷ Legot se casó en 1619 con una tía de Juan del Castillo, llamada Catalina de Alarcón.

²⁸ Las pinturas de estos retablos, fechables hacia 1625, fueron vinculadas al quehacer de Juan del Castillo por VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 327-330; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca...*, p. 206. Por nuestra parte, aportamos una carta de pago que viene a reafirmar la autoría de Castillo, concretamente de las pinturas del retablo del *Descendimiento*. Así, el dos de noviembre de 1630, el pintor otorgó un pago por valor de mil ochocientos setenta y un reales, cantidad total por la que concertó –en una fecha que no determina– tanto las pinturas como el dorado y estofado del conjunto. El documento se encuentra en el A.H.P.S. S.P.N. Oficio 20. Escribanía de Andrés Mexía. Libro 5º de 1630. Legajo 13.906, f. 718r.



Juan del Castillo, *Santo Domingo en Soriano*. Convento de Madre de Dios, Sevilla.

Poco después, Juan del Castillo recibiría su primer encargo de parte del arzobispado hispalense: la realización de siete lienzos que se añadieron en una reforma proyectada para el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Paterna del Campo (Huelva), que fue confiada en 1627 a su asiduo colaborador, Miguel Cano.²⁹ Éste, por aquel entonces, era un maestro reputado que gozaba del aprecio del arzobispado hispalense³⁰ y actuó como fiador de un pintor poco conocido aún en estos círculos. Aunque no fuera un encargo de importancia, sí sirvió para que Castillo estrechara sus lazos profesionales con la familia Cano.

Durante los primeros años de la década de 1630, se documenta a Juan del Castillo realizando labores pictóricas de carácter secundario, en retablos que le fueron demandados por particulares, congregaciones religiosas y del arzobispado hispalense. Es a partir aproximadamente de 1634 cuando se advierte un importante cambio en la obra del pintor. No sólo porque la calidad de su pintura mejoró notablemente, sino también porque es entonces cuando recibió los más importantes encargos de su carrera artística. Así, entre 1634 y 1636, se fecha su intervención en la que fue su más destacada obra: el primitivo retablo mayor del Colegio dominico de Santa María de Montesión (Sevilla), hoy día desaparecido y cuyos lienzos, dedicados a la vida de la Virgen, pasaron casi en su totalidad al Museo de Bellas Artes de la ciudad tras el expolio napoleónico y la Desamortización de 1835. Los lienzos de este conjunto muestran la notable evolución experimentada por Juan del Castillo, quien creó composiciones más ambiciosas, inspiradas en fuentes grabadas, y desplegó un dibujo mucho más flexible y un cromatismo luminoso, configurando figuras de un mayor refinamiento expresivo.³¹

Al tiempo que Juan del Castillo trabajaba en Montesión, colaboró nuevamente con Miguel Cano y su hijo Alonso en otro conjunto destacado, en este caso demandado por el arzobispado hispalense. Nos referimos al retablo mayor de la parroquia sevillana de San Juan de la Palma, que fue trasladado a principios del siglo XVIII al altar mayor de la Iglesia de los Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache (Sevilla). En octubre de 1634 Miguel Cano y Juan del Castillo se comprometieron a realizar su obra de talla, ensamblaje, escultura y pintura. Centrado originariamente por una escultura de bulto del titular de la parroquia, *San Juan Bautista*, obra de Alonso Cano, se completaba con cinco lienzos dedicados a San Juan Bautista y al Evangelista Juan.³² Se trata de obras de calidad dentro de su producción, cuyas figuras y los hermosos paisajes que las respaldan muestran un interesante naturalismo. Éste mismo interés por la representación detallista de dilatados fondos paisajísticos, que van

adquiriendo en estos años una mayor relevancia en su obra, se advierte en las pinturas del retablo de la *Adoración de los Reyes Magos* que le fue encomendado por las religiosas sanjuanistas del Convento Santa Isabel de Sevilla, hacia 1635.³³

Los años que van de 1634 a 1638 marcaron la cima artística alcanzada por Juan del Castillo. Durante estos años, se le documenta también realizando labores complementarias a su oficio de pintor: examinando a jóvenes pintores, tasando obras o realizando cobros en nombre de su colega Pablo Legot. Juan del Castillo diversificaba su actividad y, en este sentido, resulta interesante recordar que, en agosto de 1636, contrató la realización de un tipo de pintura novedosa para él, a tenor de su obra conocida y la documentación publicada. Nos referimos a las pinturas murales que concertó con un vecino de Sevilla llamado Miguel Cid para decorar la capilla que éste poseía en el Convento de San Francisco de Paula de la ciudad, obras no conservadas.³⁴

En 1638 se fechaba, hasta el momento, la última participación de Juan del Castillo en las labores pictóricas de un retablo. Nos referimos al conjunto dedicado a San Juan Evangelista en el Convento sevillano de Santa Paula, obra en la que intervino gracias a un traspaso realizado en su favor por su buen amigo Alonso Cano. Antes de partir a la Corte, en la que proseguiría su exitosa carrera, Cano traspasó a Juan del Castillo la conclusión de este retablo, cuyos lienzos se encuentran hoy día repartidos por diversos museos. Aunque Cano declaró que le faltaban *algunos* de ellos por concluir, todas las pinturas de este conjunto que actualmente se conocen son de su mano, por lo que la intervención de Castillo se limitaría a labores de dorado y policromía.³⁵

De la producción artística de Juan del Castillo en los últimos años de su vida se conocían escasas pinturas, de secundario interés, y no se tenía constancia de que hubiera intervenido en retablos. Ahora, podemos ampliar la última etapa de su producción gracias al descubrimiento de nuevos contratos de obras. Al iniciarse la década de 1640 Castillo rondaba los cincuenta años. Su pintura, desfasada en comparación con el arte de pintores como Herrera «el Viejo» o Zurbarán, siguió encontrando, sin embargo, ciertos clientes. Su estrecha vinculación con la Orden de Santo Domingo continuó durante estos años. Así, el 8 de agosto de 1641, Juan del Castillo se comprometió con el padre maestro fray Domingo de Molina, prior del Convento dominico de San Jacinto de Triana (Sevilla), a realizar un cuadro de altar con la representación de un asunto muy querido a la Orden –y al propio pintor–,

²⁹ Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 322-323.

³⁰ Sobre su figura, remitimos al reciente estudio de HERRERA GARCÍA, F. J., «Miguel Cano y su protagonismo en la retabística sevillana de la primera mitad del siglo XVII», *A.H.*, n.º 256-257, Sevilla, 2001, pp. 171-196.

³¹ Sobre este conjunto, Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 336-341; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca...*, p. 208.

³² Sobre este conjunto, Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 323-325; HERRERA GARCÍA, F. J., «Miguel Cano...», pp. 185-187; PALOMERO PÁRAMO, J. M., «Retablo de San Juan Bautista», ficha catalográfica en *Alonso Cano. Arte e iconografía*, Granada, 2002, p. 278; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca...*, pp. 210-211.

³³ Sobre este conjunto, Cfr. VALDIVIESO, E. y MORALES, A. J., *Sevilla Oculta...*,

p. 154; VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 335-336; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca...*, p. 208.

³⁴ Dicho trabajo consistió en el dorado de los frisos y cornisas de esta capilla, además de la realización de tarjas en las que incluiría una serie de jeroglíficos, alusivos a la Eucaristía. Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, p. 369.

³⁵ Sobre este retablo, se pueden consultar BATICLE, J., «Deux tableaux d'Alonso Cano aux Musée du Louvre», *Revue du Louvre*, n.º 29, 1979, pp. 130-131; VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana...*, pp. 362-363; WETHEY, H. E., *Alonso Cano...*, p. 114; PALOMERO PÁRAMO, J. M., «Retablo de San Juan...», pp. 288-289.

un *Santo Domingo en Soriano*.³⁶ Se trataba de un cuadro destinado a un altar particular de la iglesia, del que no se especifica su ubicación exacta así como tampoco su patronato. El lienzo, que iría ceñido por una guarnición de madera de pino, dorada de oro bruñido, tendría unas dimensiones totales, incluido el marco, de cuatro varas y media de altura por tres y media de anchura.³⁷ A tenor de las condiciones de esta pintura y sus medidas, no podemos identificarla entre las obras del catálogo de Juan del Castillo. Lo más probable, teniendo en cuenta la accidentada historia del Convento de San Jacinto, es que desapareciera en algún traslado o que sucumbiera en el terremoto que asoló la iglesia conventual en el siglo XVIII.³⁸ No obstante, cabe la posibilidad de que el lienzo de *Santo Domingo en Soriano* de la Iglesia de Santo Domingo de Osuna (Sevilla) guarde relación con la obra que tratamos. En este sentido, por su cronología y grandes dimensiones –que conocemos por referencias–, puede tratarse de la misma obra. El hecho de que la iglesia se encontrara cerrada por obras en el momento de la realización de este trabajo, nos hizo imposible estudiar y medir el lienzo, por lo que planteamos aquí esta opción a la espera de poder ratificar nuestra hipótesis.

Además de este trabajo, hemos documentado la participación de Juan del Castillo en las labores de otro retablo. Se trata del concierto que firmó el 14 de abril de 1646 con un particular llamado Juan Zerbino, caballero de la orden de Calatrava, para realizar el dorado, estofado y encarnado del retablo de su capilla funeraria, fundada bajo la advocación de Nuestra Señora de la Salud y ubicada en el claustro del Convento de San Agustín de Sevilla. Desgraciadamente, esta obra debió desaparecer, bien durante la invasión francesa, bien cuando el convento fue arrasado tras la Desamortización de 1835. Juan del Castillo se comprometió a dorar y estofar su arquitectura; también debía estofar diversos elementos decorativos, como cogollos y festones. La policromía se extendería a «seis niños de escultura que reciben las columnas o pedestales». Se ocuparía también del dorado de las cornisas del techo de yesería de la capilla. Por otra parte, se comprometió a pintar «unos apóstoles en unos oballos que estan encima de la cornisa a el olio de medio cuerpo o otros santos que me ha de mandar el señor Ju^o zerbino». Por lo que puede deducirse, probablemente éstas serían unas pinturas de carácter mural, que debieron ocupar unos tondos u óvalos, dispuestos quizás en las pechinas de la cubierta de la capilla.³⁹ Aunque no conocemos más detalles sobre la configuración arquitectónica de este retablo, el trabajo de Juan del Castillo resulta, a nuestro entender, ilustrativo del avance de

la talla ornamental en la retabística barroca sevillana, a cuyo dorado y estofado debían afanarse, cada vez con mayor ahínco, los pintores de retablos. Éstos, en ocasiones, tuvieron que diversificar su actividad, orientándola también hacia la práctica de otras modalidades pictóricas, caso de la pintura mural, según deducimos de este concierto de Castillo.

A pesar de que el ritmo en la contratación de obras debió decaer en los últimos años de su vida, sabemos que este trabajo no fue el último realizado por nuestro artista, según se desprende de la información contenida en su testamento. El 24 de mayo de 1657, Juan del Castillo «estando enfermo pero en todo mi cuerdo juicio y entendimiento (...) por estar agravado de mi enfermedad», otorgó un poder para testar a su segunda esposa, doña Catalina Suárez de Figueroa.⁴⁰ Dicho poder contiene casi todas las cláusulas que fueron escrituradas en el testamento definitivo del pintor, otorgado por su viuda poco tiempo después, concretamente el 23 de junio del citado año.⁴¹ En dicha escritura se añadió el inventario de los bienes que dejó Castillo tras su fallecimiento. Éste nos muestra a un pintor que vivió discretamente en los últimos años de vida; no consta que poseyera bienes destacados, como casas, dinero o joyas. El inventario, aparte de los útiles de su oficio que ya referimos anteriormente, se limita a recoger unos muebles sencillos, utensilios de cocina y ropa vieja y usada; sobresalen una capa y una espada, prendas con las que el pintor buscaría mostrar cierta posición social. Se hace referencia a las pinturas que poseyó Juan del Castillo en el momento de su fallecimiento, treinta y dos lienzos, de los que no se explicita su autoría y que fueron recogidos del siguiente modo: «yten onçe cuadros de bara y media de diferentes devociones; yten otros dos de a dos baras cada uno de diferentes devociones; yten dies y nuebe cuadros pequeños de diferentes pinturas». El testamento contiene otros datos de carácter familiar; entre éstos, destaca el nombramiento de «Bartolomé Murillo, maestro pintor», como uno de sus albaceas testamentarios, dato que viene a reafirmar, una vez más, la estrecha relación que unió a ambos pintores. Por otra parte, Juan del Castillo nombró por sus herederos universales a los cinco hijos habidos de sus dos matrimonios.⁴² Fue su última voluntad que le enterraran en la parroquia de la collación en la que residió prácticamente toda su vida, la de San Juan de la Palma; concretamente, en la bóveda de la Hermandad del Santísimo Sacramento, de la que era cofrade. Allí descansan los restos de este maestro pintor, que durante un tiempo reposó cerca de los lienzos que un día realizara para el retablo mayor de su parroquia.

³⁶ A.H.P.S. S.P.N. Oficio 1. Escribanía de Luis Álvarez. Legajo 511, fs. 850r.-v.

³⁷ Es decir, unos 3,75 x 2,90 m. Por las medidas del marco recogidas en el contrato, el lienzo debió medir unos 3,15 x 2,30 m. El pintor se comprometió a concluirlo para el día de la Natividad de la Virgen –el 8 de septiembre– de 1641, por un precio de mil reales.

³⁸ Cfr. SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura Barroca Sevillana*, Madrid, 1952.

³⁹ El pintor se comprometió a realizar su obra en el plazo de cuatro meses y a recibir por ella ocho mil reales en moneda de vellón. A.H.P.S. S.P.N. Legajo 1.789, fs., 756r.-757v.

⁴⁰ A.H.P.S. S.P.N. Oficio 1. Escribanía de Juan Antonio Matienzo. Libro 1^o de 1657. Legajo 563, fs. 776r.-777v.

⁴¹ APÉNDICE DOCUMENTAL.

⁴² Éstos se llamaron Juan Antonio del Castillo, Andrés José y doña María, que fueron hijos de su primera esposa, doña María de San Francisco. Doña Josefa María y doña Francisca Luisa fueron las hijas habidas de su segundo matrimonio con doña Catalina Suárez de Figueroa. Según se desprende del testamento, Juan del Castillo no estuvo casado por tercera vez con una tal Mariana de Morales, según recogió Gómez Acebes, quien señaló que en 1646 el pintor Pablo Legot apadrinó en la parroquia sevillana de San Pedro a Andrés, hijo de Juan del Castillo y de Mariana de Morales. Cfr. GÓMEZ ACEBES, A., «Antigüedades, bellezas artísticas y sepulcros de las iglesias parroquiales de Sevilla. San Pedro el Real», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, Sevilla, 1860, p. 276. Aunque sea una hipótesis, quizás el «Juan del Castillo» al que se refiere la documentación se trate del hijo del pintor, llamado también Juan. Por las fechas en que se produjo este bautizo, resulta más probable esta opción; aparte del hecho de que no se mencionen en el testamento del pintor un tercer matrimonio ni más hijos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1657-VI-23.- Testamento de Juan del Castillo.

«En el nombre de dios amen Sepan quan/tos esta carta Bieren como yo doña cathalina Suares Biuda / de Juan del castillo difunto Bez^a desta ciu^d de S^a en al collasion / de san Juan de la palma en nombre y en boz del dho mi marido / y en virtud del poder que para testar me otorgo el dho mi marido / que paso ante el press^{te} scr^o pu^{co} en veinte y quatro dias del mes / de mayo deste presente año de mill y seiscientos y cinquenta y siete / En virtud del qual dho poder y deel usando otorgo que hago y orde/no el testamento del dho Juan del castillo mi marido en la forma sig^{te}

– Primeramente encomiendo su alma a dios nro señor que la / (ilegible) Con el presio De su sangre y quan/do dios fue serbido de llebar-sele su cuerpo fue sepultado en la / yglesia de san Juan de la palma su parrochia en la bobeda de la / cofradía del santísimo sacramento della donde era ermano / y el dia de su entierro se le dijo una misa de rrequiem cantada / como es costumbre y la forma de el entierro fue (ilegible) Que dho mi marido me deyo comunicado

– Yten mando a las cofradías del santísimo sacram^{to} y benditas / del purgatorio de la dha yglesia de san Juan de la palma parrochia de el / dho mi marido quatro Reales a cada parte

– Yten en su nombre mando a las mandas acostumbradas a cada parte ocho mrs

– Yten declaro que sean dicho por el anima del dho mi marido sesenta / missas así en la parrochia de san Juan de la palma como / en otras partes de que tengo Resibos

– Yten declaro en nombre del dho mi marido que el susodho fue casa/do de primero matrimonio con doña maria de san fran^{co} la qual trujo / de dote la cantidad que paresera por la escritura de tal que devo a / el dho mi marido = y asimismo declaro que quando / caso conmigo llebe de dote por bienes mios la cantidad que paresera / por la escritura de dote según lo declara el dho mi marido / por el dho poder

– Yten declaro en su nombre que cuando casso conmigo tuvo / Por capital suyo los bienes que constara por el ynventario que /dellos hizo e respeto de que los presios de los bienes en el / contenidos fueron algo subidos declaro Que de todo lo que / se (ilegible) El dho ynventario sean de bajar mill reales ques / lo que montan las demasias de los dhos presios según me / lo deyo comunicado el dho mi marido

– Yten en su nombre nombro por sus albaceas a **bar** / **murillo** vez^o desta ciud m^o pintor y a Juan antonio / del castillo hijo del dho mi marido y de la dha / doña maria de san fran^{co} su primera muger / y a mi la dha doña Catalina Suares de figueroa a los quales / y a cada uno yn solidum les doy y me doy poder cumplido / y bastante para que bendan y rrematen qualesquier / bienes del dho mi marido en almoneda (...)

– Y pagado y cumplido todo lo susodho en el Remanente que / quedare de todos los bienes y haciendas del dho mi marido / nombro por sus herederos unibersales en todos dchos a el / dho Juan antonio del castillo y a andres jose del castillo / y a doña maria del castillo muger lex^{ma} de Juan de / figueroa y cordoba hijos lex^{mos} del dho mi marido y de la / dha doña maria de san fran^{co} su primera muger = y a/simesmo a doña Juana maria del castillo = y a doña francisca luisa del castillo mis hijas y del dho mi marido / para que todos hereden sus bienes igualmente tanto los unos / como los otros

– Yten declaro quel dho Juan antonio del castillo y andres / jose del castillo son mayores de hedad de veinte y sinco años y de mas dello En nombre de dho mi / marido les doy poder y facultad para que puedan regir y go/bernar sus bienes haciendo libremente (...)

– Yten en nombre del dho mi marido y usando de la facultad / que por el dho poder me da me nombro por tutora y curadora de las / personas y bienes de las dhas doña juana maria del castillo / y doña franca luisa del castillo nras hijas lex^{mas}

– Yten a manera de ynventario declaro que los bienes / que Quedaron por fallesim^{to} del dho mi marido son los sig^{tes}

– primeramente seis paños de corte biejos – yten un escriptorio de nogal con su piel de paño – yten ocho sillas de baqueta negras biejas– yten un bufete grande de cedro– yten otro pequeño de caoba– yten dos cofres uno grande y otro pequeño biejos – yten un arca de nogal vieja– yten tres colchones pqños biejos – yten un papelerero Y un bufetillo de cedro – yten dos tarimas de pino– yten onze cuadros de bara y media de diferentes debosiones – yten otros dos de a dos baras cada uno de diferentes devosiones – yten dies y nueve cuadros pequeños de diferentes pinturas– yten una losa para moler colores del ofisio de pintor– yten una lámina de nra señora– yten un acetre y una olla de cobre y un belon de açofar– yten tres tinajas la una grande y las dos pequeñas –yten un lebrillo grande de labar – yten doce libros de diferentes historias – yten Catorce cavesas de yesso que son modelos– yten un arca y en ella dusientas estampas– yten seis libras de carmín de granada – yten una copa con su sarbeneja de cobre vieja– yten un bestido de bayeta a medio traer con su capa– yten otro de tafetan doble ya traydo– yten una capa de paño negra– yten tres baras y media de rraxa (¿) de color aceytre – yten una capa de lo mesmo a medio traer– yten una espada– yten tres camisas y tres pares de calcones a medio traer –Y Reboco y anulo y doy por ningunos otros qualerquier testamentos / mandas y cobdisilios e otras ultimas discusiones que pare/siere aver fecho y otorgado desde todos los tiempos pasados hasta el dia / de oy (fórmulas).

– Yten declaro que por qto el dho mi marido abia tomado a / su cargo el hacer algunas obras de pintura dorado y estofado / así de algunos particulares / como en iglesias y monasterios / dentro y fuera desta ciu^d Las an de poder proseguir el dho Juan antonio del castillo o andres del castillo / sus hijos debajo de las condisiones y presios en que / mi marido lo hubiere conçertado (...)

– En promesa de lo qual otorgue la presente carta de tes/tamento a nombre del dho mi marido ante el presente scr^o pu^{co} ques / fha en Sv^a en veinte y tres dias del mes de Junio de mill / y seiscientos y cinquenta y siete años estando en las casas / de la dha otorgante a la qual yo el presste scr^o pu^{co} doy fee / que conosco y o firmo de su nombre en este rreg^o testigos / ber^{do} garsia y xtobal lopez y don ignacio alvares scr^{os} de Sv^a.

Doña catalina de figerova y suares (rúbrica) Joan ant^o Matienzo (Rúbrica)

Ygnasio alvares (Rúbrica) Ber^{do} garsia (Rúbrica) Xtobal lopes (Rúbrica)»

A.H.P.S. S.P.N. Oficio 1. Escribanía de Juan Antonio Matienzo. Libro 1^o de 1657. Legajo 563, fs. 1029r.-1030v.



EL CULTO A LOS SANTOS ÁNGELES EN EL CONVENTO DE LOS CAPUCHINOS DE SEVILLA: SU PLASMACIÓN EN DOS OBRAS MAESTRAS DE MURILLO

Gonzalo J. Martínez del Valle

El origen de la presencia de los ángeles dentro de la fe y el culto cristiano se encuentra en el Antiguo y en el Nuevo Testamento donde aparecen con relativa frecuencia. Es en las páginas de la Biblia, por lo tanto, donde se narran los hechos que estos personajes protagonizaron como enviados de Dios, actuando siempre como defensores y protectores de los hombres. Posteriormente, en época cristiana, se organizó el culto a los ángeles, que fue en aumento con el paso de los siglos, limitando el Concilio de Letrán de 756 su veneración individual a los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael. Muy intensas fueron las discusiones en la Iglesia occidental y especialmente en la oriental, sobre la materialidad y la jerarquía angélica. Finalmente acaba convirtiéndose en canónica una jerarquía de nueve coros de seres celestes divididos en tres grupos siendo los de los más bajos, que se corresponden con los arcángeles y los ángeles, los que con más frecuencia interactúan con los hombres.¹ A fines de la Edad Media tiene lugar la aparición de una devoción relacionada con el último escalafón de la jerarquía, el Santo Ángel de la Guarda o Ángel Custodio.²

¹ SÁNCHEZ ESTEBAN, N., *Alonso de Covarrubias y el Toledo renacentista*, Madrid, 1991, pp. 91-101; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, 1992, pp. 442-453; FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002, pp.189-195.

² SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981, pp. 315-317.

Una de las obras que más repercusión tuvo en la mentalidad española y en obras posteriores es el *Llibre del Angels* del franciscano catalán Francesc Eiximenis. Obra compuesta en 1392 que fue impresa más tarde y posteriormente traducida y publicada en castellano en 1490 con el título *La Natura Angelica*, conociendo varias reediciones posteriores. La última de las partes del tratado está dedicada exclusivamente al arcángel San Miguel y, algunos de sus capítulos, también a los ángeles que guardan a las personas.³ Su influencia se hará notar incluso en el siglo XVII como en el tratado de la monja Hipólita de Jesús Rocaberti titulado *Tratado de los Santos Angeles*.

De todos estos coros celestes, sólo los arcángeles tuvieron nombres individualizados aunque, como hemos señalado arriba, sólo tres serán aceptados oficialmente por la Iglesia. El principal de todos ellos y el que más culto ha recibido ha sido Miguel (*Quien como Dios*), príncipe de los celestes ejércitos que encabezó la lucha contra las huestes infernales y que protegía al fiel contra todo peligro. En los primeros siglos del cristianismo fue venerado especialmente como sanador. En época medieval adquirió un nuevo valor escatológico al asociarse con el juicio particular del fiel tras la muerte, representándole con una balanza en la que pesa las almas, sus vicios y sus virtudes, pero también será el conductor de las mismas ante la presencia divina.⁴

El Santo Ángel de la Guarda o Ángel Custodio, es el único de su jerarquía que recibió culto específico. Será, sin embargo, en los siglos XVI y sobretodo en el XVII cuando alcance un mayor auge, instituyendo el Papa Clemente X su fiesta en 1670. Este ángel es enviado a las personas desde su nacimiento y le acompaña durante su vida, aconsejándola y guardándola de los peligros físicos y espirituales.⁵ Desde los primeros momentos, su figura se unió con San Miguel ya sea como «comisarios» del arcángel o por cierta asimilación de sus oficios. Y así encontramos como San Miguel es llamado «custodio» y el Ángel de la Guarda se muestra armado con coraza como en una de las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia.⁶

En la Edad Moderna los dos se asociaron al momento de la agonía y se invocaron como abogados para tener una buena muerte. En estas circunstancias los ángeles jugaban un papel crucial, el de impedir que el demonio se apoderara del alma en el momento en que esta se separa del cuerpo, además de servirles de guía a su destino final y no se perdieran en el camino.⁷ Así aparecen representadas en una pintura anónima de la escuela madrileña que describe una *Alegoría de la Buena Muerte*.



Anónimo, escuela madrileña, *Alegoría de la Buena Muerte*.

Buena Muerte. En su parte inferior, la composición está centrada por el lecho de un moribundo que es atendido por un sacerdote y al que acechan la Muerte y el Demonio; este último intenta llevarse su alma pero San Miguel desciende desde lo alto, blandiendo su espada, para frustrar sus intenciones.⁸

³ Se ha relacionado a este fraile con la creación de las fiestas dedicadas al Ángel Custodio en varias ciudades del Reino de Aragón e incluso con la decisión de poner bajo su protección a la ciudad de Valencia. SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma...*, pp. 317.

⁴ EIXIMENIS, F., *La natura angelica / nuevame[n]te impressa, emendada [et] corregida*, Alcalá de Henares, 1527, fs. 83-107; MARTÍNEZ GIL. F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, 2000, pp. 274-275.

⁵ EIXIMENIS, F., *La natura angelica...*, fs. 57-63; MALE, E., *El barroco: arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, 1985, pp. 263-281.

⁶ Hipólita de Rocaberti, comentando una de las *Revelaciones* de Santa Brígida sobre el juicio de un alma señala que «...ea aquí el Angel Custodio del que moria, en forma de un Soldado armado, hermoso, y muy discreto, que estava delante de la silla del Juez...». ROCCABERTI, H. J., *Tratado de los santos angeles: en que se explican y ponderan las calidades, excelencias y ministerios que para con los*

hombres exercitan aquellos celestiales espiritus, Valencia, 1683, p. 189.

«... por esso [San Miguel] es llamado de los Doctores, Custodio de los fieles, porque los mira como tal, y como Angel de la Guarda de cada uno de ellos...». SERRANO, A., *Los siete principes de los Angeles: validos del Rey del cielo, misioneros, y protectores de la Tierra, con la practica de su devocion*, Bruselas, 1707, p. 643.

Con coraza, una bandeja y un corazón ardiente en una de sus manos, se aparece el Ángel de la Guarda a un jesuita en una estampa de Anton Wierix. MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas, 1978, p. 108, pl. 81, n° 607.

⁷ EIXIMENIS, F., *La natura angelica...*, f. 93; MARTÍNEZ GIL. F., *Muerte y sociedad...*, pp. 194-195, 275-276.

⁸ VALDIVIESO, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 2002, p. 124.



Bartolomé Esteban Murillo, *Ángel de la Guarda*. Catedral, procedente del Convento de Capuchinos, Sevilla.

La presencia del *Ángel de la Guarda* y de *San Miguel* en el Convento de los Capuchinos de Sevilla se debe a la primera de las fases de reforma de la iglesia entre 1665 y 1666. En este primer período se decoró el presbiterio con el retablo mayor, presidido por *La Concesión del Jubileo de la Porciúncula*, otros laterales dedicados a *La Anunciación* y a *La Piedad* mientras que en los lunetos se colocaron las dos pinturas de los santos ángeles.⁹

La devoción a los ángeles, y en especial a San Miguel, es una de las más genuinamente franciscanas, y por extensión de los capuchinos. Esta devoción tiene su origen en el propio fundador de la orden, San Francisco de Asís. San Miguel es el único santo, además de la Virgen y de Cristo, que se menciona en el *Oficio de la Pasión del Señor*

⁹ Para el desarrollo del conjunto pictórico y de los avatares históricos de las obras ver ANGULO, D. *Murillo*, Madrid, 1981, t. I, pp. 351-375, t. II, pp. 59-69.

¹⁰ W.A.A., *San Francisco de Asís: sus escritos, las Florecillas, biografías del*



Bartolomé Esteban Murillo, *La Concesión del Jubileo de la Porciúncula*. Wallraf-Richartz Museum und Musuem Ludwig, Colonia; procedente del retablo mayor de la Iglesia del Convento de Capuchinos, Sevilla.

compuesto por San Francisco; la estigmatización tuvo lugar cuando se encontraba ayunando por la Cuaresma de San Miguel; visitó el santuario del Monte Gargano dedicado al arcángel aunque, por el tremendo respeto que le profesaba, no se atrevió a pasar a contemplar la roca en la que estaban marcadas sus huellas e incluso en el momento de su agonía, San Francisco se apareció al obispo de Asís que se encontraba en peregrinación en ese mismo lugar.¹⁰ Hay que añadir además que desde fechas muy tempranas la orden capuchina tiene convento en San Giovanni Rotondo, una de las poblaciones de la ladera de este monte. La razón por la que le profesaba tal devoción la explica Tomás Celano en el capítulo CXLIX de la segunda parte de su vida de San Francisco y que titula «Su devoción a los ángeles. Lo que hacía por amor a San Miguel»:

santo por Celano, San Buenaventura y los tres compañeros, Espejo de perfección, Madrid, 1945, pp. 74, 503, 516 y 614.

«Veneraba con el más grande afecto a los ángeles, que están con nosotros en el campo de batalla y con nosotros caminan en medio de la sobra de la muerte. Debemos venerar, decía, estos compañeros que nos siguen a todos lados y del mismo modo invocarlos como custodios. Enseñaba que no se debe ofender su vista, ni atreverse a hacer en su presencia lo que no se haría delante de los hombres [...]»

Repetía frecuentemente que se debe honrar de la forma más solemne a San Miguel, porque tiene la tarea de presentar las almas a Dios. Por eso, en honor a San Miguel, entre la fiesta de la Asunción y la suya, ayunaba con la máxima devoción cuarenta días. Y decía: quien quiera honrar a tan glorioso príncipe tendría que ofrecer a Dios un regalo de alabanza o cualquier otro obsequio especial».

Aunque todavía no está totalmente definida la figura del Ángel de la Guarda, se puede observar como desde un principio se entrelaza con San Miguel en la devoción franciscana. Como hemos señalado más arriba, fue la Contrarreforma la que difundirá con mayor fervor la devoción a los ángeles y fue también en este período cuando el Ángel Custodio tuvo una progresiva concreción y desarrollo de sus funciones, siendo el encargado de consolar y cuidar en el Purgatorio del alma que le ha sido encomendada, hasta llevarla definitivamente a la presencia divina.¹¹

La presencia en el arte del Ángel de la Guarda es sin embargo tardía, en el último cuarto del siglo XVI, y junto a San Miguel ya a comienzo del XVII. De 1619 es un pequeño tríptico realizado por Annibale Carracci para el Cardenal Odoardo Farnese, en cuyas puertas exteriores aparecen representados ambos. Pero más interesante es un grabado que se incluye en la obra «*Nueva arte de escreuir inventada con el favor de Dios*» del calígrafo Pedro Díaz de Morante. Flanqueando a una inscripción central, aparecen San Miguel y el Ángel Custodio rodeados por una aureola de nubes y bajo las mismas las llamas envuelven a sendos grupos de ánimas, uno de ellos increpados por un demonio mientras que en el otro, unas alzan sus miradas a lo alto y otros rezan pidiendo perdón. San Miguel se muestra aquí con la balanza y no como el ángel guerrero, conectándolo con las ánimas del grabado al igual que a su compañero angélico.¹²

Pero la devoción de los capuchinos a estos santos ángeles protectores de las ánimas proviene de una de las grandes inquietudes de San Francisco de Asís, la salvación de las almas. Resultado de esta preocupación es la concesión del Jubileo de la Porciúncula que tuvo lugar en octubre de 1221, tema asimismo que presidía el retablo mayor del Convento de los Capuchinos de Sevilla.

¹¹ PALAFOX, J., *Luz a los vivos, y escarmiento en los muertos*, Madrid, 1661, pp. 30, 107 y 344. ROCCABERTI, H. J., *Tratado de los santos angeles...*, p.12: «[El Ángel Custodio]...nos guían por el camino de esta peregrinación, y nos guarda de muvhisimos males, hasta que salga la Alma del cuerpo y la lleva al Cielo o al Purgatorio».

¹² DIAZ MORANTE, P., *Nueva arte de escreuir inventada con el favor de Dios*, Madrid, 1615-1631, p. 10. Hay que señalar que la vara de azucenas que porta, identifica su iconografía con la de San Gabriel, aunque es reutilizado aquí con Ángel Custodio, tal como señala la inscripción que aparece sobre él.



Annibale Carracci, puertas exteriores del tríptico realizado para el cardenal Odoardo.



San Miguel y el Ángel Custodio, grabado inserto en *Nueva arte de escribir inventada con el favor de Dios*.

Tras fundar la Tercera Orden «quedó con mayor ambición, y deseo, solicitando à costa de lagrimas, y Oraciones acabar, no solo con las culpas, sino con las penas debidas para su compesacion, y justo castigo». Como relata fray Damián Cornejo:

«el ardiente zelo de la salvacion de las almas, [...] tenian una noche muy afligido, y congojado el coraçon de San Francisco, estando en Oracion en su retiro de la Porciuncula; clamaba al Señor de lo intimo de su alma, pidiendo para todos misericordia, y ofreciendose por la universal salud a ser victima de la caridad. Quisiera, si fuera posible, comprarla con el precio de su sangra, y de su vida. Estos deseos [...] fueron a su Magenta de mucho agrado. Despachó un Angel embaxador suyo, que en forma visible le apareciò, y dixo, que basase de el Monte à la Iglesia, [...] entró en la Iglesia [...] y atonito, y reverente se postró en tierra, no pudiendo atener al golpe de luzes tan soberanas. Hablòle la Majestad de Christo diciendo: Francisco, puesto que son tan ardientes los deseos de la salvacion de las almas, y a mi tan agradables, te doy permiso para que pidas por ellas para consuelo de los Fieles, y exaltacion de mi nombre. (San Francisco) le dixo: [...] os pido con humildad, y rendimiento un favor, muy del genio de vuestra piedad para los hijos de vuestra Iglesia, que con fè rendida adoran, y confiesan la gloria de vuestro Santo nombre. Concededme dulcísimo Señor mio, que todos los Fieles, que entren en vuestra casa, verdaderamente contritos, y confessado, gane Indulgencia plenaria, y total remision de todas sus culpas, y queden libres de las penas debidas para la satisfacion, y reducidos al estado feliz en que los puso la primera gracia, que recibieron el Bautismo. [...] Respondiò el Señor: Francisco, mucho has pedido, pero con medio tan eficaz [...]; yo te concedo la Indulgencia plenaria que me pides».¹³

Más adelante, en esta misma obra Cornejo trata de cómo la indulgencia de la Porciúncula pueden ganarla incluso las ánimas, exponiendo ejemplos de apariciones de algunas de ellas que solicitan a sus parientes que acudan para conseguirla y poder librarse así de las penas del Purgatorio.¹⁴

La colocación de los ángeles murillescos en un lugar tan simbólico como el presbiterio tampoco está realizada al azar. La razón la ofrece el propio San Miguel en una revelación a San Dídimo. Este santo le preguntó al arcángel cuanta reverencia le hacían los ángeles al «precioso cuerpo de Cristo». San Miguel le respondió:

«Quando el preste es venido al altar a la missa de mañana los que estamos con los hombres en la tierra por su guarda somos et estamos alli et adoramos a Jesu Christo como a verdaderos dios criador et señor nuestro: et fazemos de nos cerco al derredor del altar humillándonos alli a contemplar aquel tan alto et tan gran amor que el bienaventurado señor mostro a los hombres denles assi mesmo fasta la fin del mundo por tal manera tan alta et presentandose a ellos assi. E después quando el preste lo alça adoramosle con toda aque-

lla honra et reverencia que le fazemos quando estamos en el cielo et recomendamosle al pueblo de aquella ciudad villa o parrochia ofrendiendole aquí los meritos de los buenos que estan et viven en gracia. E los loores devidos al señor por aquellos que son malos suplennos los otros angeles».¹⁵

Por tanto, su situación en el presbiterio le confiere además un carácter de adoradores eucarísticos y sí aparecen representados en una pintura que se conserva en el Convento de las Concepcionistas del Puerto de Santa María, donde un manifestador aparece flanqueado por San Miguel y por el Ángel de la Guarda.¹⁶



Anónimo, *Alegoría Eucarística con San Miguel y el Ángel de la Guarda*. Convento de las Concepcionistas, Puerto de Santa María (Cádiz).

¹³ CORNEJO, D., *Chronica seraphica: vida del glorioso Patriarca San Francisco, y de sus primeros discípulos*, Madrid, 1682, pp. 361-362.

¹⁴ CORNEJO, D., *Chronica seraphica...*, pp. 379-381; VV.AA., *San Francisco de Asís...*, pp. 275-276 y 849-850.

¹⁵ EIXIMENIS, F., *La natura angelica...*, f. C.

¹⁶ VALDIVIESO, E., *El patrimonio pictórico de las iglesias y conventos del Puerto de Santa María*, (en prensa).

Esta devoción eucarística no es extraña tampoco a la religiosa capuchina y franciscana en general, teniendo en las primeras biografías y leyendas de San Francisco y sus primeros seguidores. En una de estas leyendas, Fray Juan de Alvernia, en una visión mientras celebraba misa, contempló como en el momento de alzar la sagrada forma, miles de almas salían del Purgatorio para subir al cielo.¹⁷

Vemos por tanto, que en el presbiterio del Convento de los Capuchinos de Sevilla, se plasma la base de la devoción franciscana y una de las grandes obsesiones de San Francisco, la preocupación por las almas de los fieles y su salvación.

El hecho de ser unas obras que son un elemento más dentro del programa más amplio del presbiterio, determinará sus características formales puesto que no serán obras con un valor plenamente devocional, alejándose de las maneras más ampulosas con las que son representados estos ángeles en el barroco italiano, e incluso de las formas más movidas del propio Murillo. Únicamente se intenta mostrar con sus elementos propios que permitan identificarlos.

Sin embargo, el artista consigue plasmar de forma magistral los aspectos puramente teológicos logrando un trasunto perfecto de las intenciones de los franciscanos. En la plasmación de sus aspectos físicos Murillo debió de seguir las orientaciones de fray Francisco de Jerez, guardián del convento en esa época, quien probablemente había leído el *Sermón del Glorioso Arcángel San Miguel* de fray Francisco Freire donde se le describe «como un mancebo hermoso como un sol, en la mano un estoque o espada y en la otra un escudo muy resplandeciente; en el ser mancebo detonaron su naturaleza que nunca se envejece: en su bellaza y hermosura como un sol claro, la grandeza de su santidad y gracia, tan parecido al mismo Dios que es una de las criaturas más asemejadas y parecidas a él». Igualmente el texto citado le define como «un ser tan superior en santidad y meritos y como la criatura más perfecta, por esta razon, mas unida, mas parecida, y mas llegada a Dios».¹⁸

De esta manera creo que queda evidenciada la importancia del culto a estos dos santos ángeles por parte de los franciscanos, y como consecuencia de los capuchinos, motivo que justificó su presencia en el altar mayor del templo.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO, D. *Murillo*, 3 tomos, Madrid, 1981.

CORNEJO, D., *Chronica seraphica: vida del glorioso Patriarca San Francisco, y de sus primeros discipulos*, Madrid, 1682.

DIAZ MORANTE, P., *Nueua arte de escreuir inventada con el favor de Dios*, Madrid, 1615-1631.

EIXIMENIS, F., *La natura angelica / nuevame[n]te impressa, emendada [et] corregida*, Alcalá de Henares, 1527.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002.

FREIRE, F., *Sermón del glorioso Arcángel S. Miguel y de los Ángeles, en la definición o capítulo intermedio, que esta Provincia de Sevilla de la Orden los Mínimos celebró en el Colegio de nuestro Padre de San Francisco de Paula*, Sevilla, 1629.

MARTÍNEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, 2000.

MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas, 1978.

PALAFX, J., *Luz a los vivos, y escarmiento en los muertos*, Madrid, 1661.

ROCCABERTI, H. J., *Tratado de los santos angeles: en que se explican y ponderan las calidades, excelencias y ministerios que para con los hombres exercitan aquellos celestiales espiritus*, Valencia, 1683.

SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981.

SERRANO, A., *Los siete principes de los Angeles: validos del Rey del cielo, misioneros, y protectores de la Tierra, con la practica de su devocion*, Bruselas, 1707.

VV.AA., *San Francisco de Asís: sus escritos, las Florecillas, biografías del santo por Celano, San Buenaventura y los tres compañeros, Espejo de perfección*, Madrid, 1945

VALDIVIESO, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 2002.

VALDIVIESO, E., *El patrimonio pictórico de las iglesias y conventos del Puerto de Santa María*, (En prensa).

¹⁷ VV.AA., *San Francisco de Asís...*, pp. 186-187.

¹⁸ FREIRE, F., *Sermón del glorioso Arcángel S. Miguel y de los Ángeles, en la definición o capítulo intermedio, que esta Provincia de Sevilla de la Orden los Mínimos celebró en el Colegio de nuestro Padre de San Francisco de Paula*, Sevilla, 1629, f. 13.



INTRODUCCIÓN A LA VIDA Y OBRA DEL ARQUITECTO SEVILLANO ANTONIO DE FIGUEROA

Carlos Francisco Nogales Márquez

La comunicación que aquí presentamos, no es más que la introducción a mi tesis doctoral que esperamos leer en el próximo curso en la Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

Hablar de arquitectura barroca en Andalucía Occidental, y más concretamente en Sevilla, es hablar sin lugar a dudas de un apellido, Figueroa. Para algunos investigadores, lo que los Churriguera son para Castilla, los Figueroa son para Sevilla. Estamos hablando de una saga de cuatro arquitectos,¹ que empezando por el gran Leonardo de Figueroa, constructor del increíble templo de San Luis de los Franceses entre otros, continuando por los hijos de este, Matías de Figueroa y Ambrosio de Figueroa y terminando con el hijo de este último, Antonio, van a cubrir todo el siglo XVIII sevillano.

EL NOMBRE DE ANTONIO DE FIGUEROA

El primer investigador que nos habla de una forma seria sobre el personaje que aquí tratamos, sería don Antonio Sancho Corbacho, que en su obra *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo XVIII* nos habla de Antonio Matías de Figueroa. Posteriormente, todos los

¹ Hemos localizado en la Biblioteca Colombina de Sevilla un tal «Luis Figueroa» como albañil, no sabiendo si tuviese alguna relación familiar (A.C.S. Sección VI Contaduría, Libro 77 B (Directores y Maestros de Obras) p. 55).

investigadores que siguieron a este insigne historiador, continuaron llamándolo Antonio Matías, estando hasta las publicaciones más recientes con este patronímico. No sabemos de donde, Sancho Corbacho sacó este nombre, puesto que Antonio de Figueroa en toda la documentación consultada, nunca firmó como Antonio Matías. Suponemos que la documentación a través de la cual don Antonio Sancho Corbacho llegó a esta forma de nombrarlo, sería una relativa al ayuntamiento sevillano, durante un momento en que Matías de Figueroa intentó que su sobrino cubriese su puesto antes de retirarse, produciéndose quizás una mezcla en los nombres.

Antonio de Figueroa era el cuarto hijo del matrimonio formado por Ambrosio de Figueroa y María Ruiz, nacido en 1733 posiblemente en la calle Espíritu Santo de Sevilla, debido a que era el lugar de residencia de la familia en esa época según los padrones parroquiales.

Desde pequeño trabajó con su padre, del cual aprendió el oficio de albañil, siendo el heredero natural de las obras de su abuelo Leonardo, de su tío Matías y de su padre Ambrosio.

Se casó con Francisca Pineda, con la cual tenemos constancia que tuvo tres hijos, Nicolás Eusebio, Nicolás Pedro Nolasco y Joaquín. A la muerte de su padre consiguió el puesto de este como Maestro Mayor de Obras del arzobispado hispalense, cargo que mantuvo hasta el día de su muerte el 30 de Julio de 1793, siendo enterrado en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla.

Por causa de su trabajo como Maestro Alarife primero y como Maestro Mayor de Obras del arzobispado después, viajó y vivió por diferentes puntos de las actuales provincias de Sevilla, Huelva, Cádiz y Málaga, destacando su trabajo en tres zonas importantes, primero la Sierra de Cádiz-Málaga, segundo la Sierra de Aracena y en tercer lugar el Condado de Huelva.

ARQUITECTO BARROCO O NEOCLÁSICO

Otra de las discusiones que se pueden plantear sobre este arquitecto, versa si se trata de un autor propiamente barroco o neoclásico. Sus obras, podemos tomar como ejemplo la Iglesia de San Pedro de Peñaflores en la Provincia de Sevilla, en planta suelen ser muy tradicionales, en este caso tres naves inscritas en un rectángulo con la sacristía en la cabecera del edificio, siguiendo el modelo que creara Diego Antonio Díaz para la iglesia de Umbrete, sin ningún tipo de movimiento, interiores muy sobrios, en estilo toscano principalmente, cuya decoración se va a centrar en algunas molduras en los capiteles y claves de arcos, siempre muy sobrias, y quizás una mayor decoración en las cúpulas de los templos. En los exteriores, algo más voluptuosos, pero centrados en puertas y ventanas, y sobre todo en los

cuerpos de campanas de las torres que construye, abandonando cualquier tipo de decoración en el resto del edificio.

Visto de este modo, podríamos llegar a la conclusión que estamos tratando con un arquitecto del principio del clasicismo, pero debemos intentar comprender el momento, y la situación que llega a vivir, para darnos cuenta que es un maestro que continúa con el Barroco, aunque muy coaccionado por diversos factores.

Tras el terrible terremoto y su maremoto posterior, que asoló buena parte de la Península Ibérica, el 1 de noviembre de 1755, se produce un momento muy importante de reconstrucción. La mayor parte de los edificios del arzobispado están dañados, muy dañados o en ruinas. Urge la necesidad de restaurar rápidamente y al menor coste posible todos los edificios y ponerlos en funcionamiento. Esta rapidez en las restauraciones y las medidas de excepción que se tomaron, como fue la de examinar a gran número de maestros de albañilería para así cubrir las necesidades del momento.² Este hecho nos lleva a que casi 20 años después, muchos de los edificios restaurados vuelvan a estar en ruinas, ya sean por los deterioros del tiempo, los terremotos que se sucedieron esos años, o sobre todo por el mucho uso de arena en las mezclas, con lo que perdía mucha resistencia el edificio. Junto a esto, el crecimiento de población que sufre Andalucía en la segunda mitad del siglo XVIII, y la emancipación de muchas localidades, como puede ser las producidas en la Sierra de Aracena, hacen que el arzobispado reciba gran cantidad de solicitudes para la reparación o construcción de nuevos templos.

Ante tal avalancha de cartas, y viendo que los recursos son finitos para tan magnas construcciones, el arzobispado durante el último cuarto del siglo XVIII, por un lado aumenta el número de maestros mayores puntualmente, pasando de 2 a 3 o incluso a 4, utilizando incluso al Maestro Mayor de Obras de la Catedral para las visitas, inspecciones y reformas. Se intenta por todos los medios estirar el dinero lo más posible y sacar nuevos donativos que costeen las fábricas, y por otro lado, se utiliza a los ya nombrados maestros mayores del arzobispado o del Cabildo Catedral para inspeccionar todo lo que se hace en estos templos, con la idea, por un lado, de confirmar que el dinero destinado a la obra se esté gastando en ella, y no en otras cosas, y por otro garantizar la calidad de lo construido. El resultado de todos estos movimientos, los podemos ver en los legajos de fábrica, apareciendo reflejado toda la vida y crecimiento del edificio, pudiéndose apreciar que normalmente, ha sido proyectado por un maestro, que rara vez será el único inspector del edificio, visitado por otros varios que van realizando cambios sobre el plano original, según los problemas que han ido surgiendo en la construcción o en el caudal a gastar, buscando soluciones más económicas, o más rápidas de ejecutar, llegando en algunos templos a lo que podríamos considerar auténticas discusiones en los papeles entre los diferentes maestros mayores.

² Antonio de Figueroa fue examinado el día 28 de diciembre de 1755 junto con Pedro de Silva.

Con todo este movimiento, nos vamos a encontrar con edificios por los cuales han pasado 3 o 4 maestros de obras, y que nos es prácticamente imposible determinar quien es el autor de la obra, pudiendo ver características de uno y otro, así como las propias de los maestros albañiles, que en algunos casos utilizan su iniciativa, como hiciera Lucas Cintora en la Iglesia de las Cabezas de San Juan (Sevilla). En definitiva, podríamos decir que nos vamos a encontrar con edificios que tienen unas plantas parecidas, interiores bícromos, en definitiva con edificios muy similares, producto de esta mezcolanza.

Consideramos que Antonio de Figueroa es uno de los últimos maestros de obras barrocos por otra característica, por su formación, la cual se inició según aparece publicado en su examen para maestro albañil, a los siete años de la mano de su padre Ambrosio, el cual también fue uno de los examinadores cuando en 1755 consigue el título de maestro, y en 1756 firma carta de aprendizaje con el maestro Rafael Rodríguez, formándose con él durante 4 años.³ Tendrá una activa presencia en las reuniones que celebran los maestros del gremio de albañiles, apareciendo en las actas desde 1757, presentándose en 1763 y 1791 a las elecciones para el cargo de veedor del gremio, quedando tercero ambos años, y siendo examinador en 1781.⁴ Desde los años 80 y hasta su muerte a principios de los 90, va a sufrir el acoso por parte de las academias. A pesar de las órdenes reales por las que todos los arquitectos tenían que tener formación académica, la iglesia sevillana había ido desoyendo cada uno de estos intentos de control por parte del poder real, pero ya a finales de los 80, las presiones hacen que algunas obras de cierta envergadura, que realiza el proyecto Antonio de Figueroa tengan que ser firmadas por otros arquitectos académicos, o por lo menos supervisados los planos por estos.

Además Antonio de Figueroa siempre firmará sus escritos como maestro, ya sea mayor de fábricas del arzobispado, o mayor de obras, o lo más como Maestro de Obras de Arquitectura, mientras que otros como Echamorro, llegados un momento firmarán como arquitecto. Esta concepción tradicional de Antonio, de considerarse por un lado un individuo gremial, y por otro seguidor de una larga tradición familiar de constructores, se ve presente en el concurso para la obtención de la plaza de Arquitecto Mayor del Cabildo hispalense, en el cual se titula «Maestro de obras de Arquitectura / examinador, y Alcalde Alarife», solicitando la plaza «siendo el suplicante / uno de los más acreedores, aunque no por sus meritos para con Vuestra Señoría Yllustrísima y solo si por los de sus antepasados / dos pues es notorio, que Matias de Figueroa tío del Suplicante / sirvió muchos años a Vuestra Señoría Yllustrísima en ausencias y enfermedades».⁵

Además, hemos de tener en cuenta que Antonio fue durante muchos años la sombra de su padre, Ambrosio de Figueroa, y que en las enfermedades que asolaron los últimos años de vida del hijo de Leonardo, Antonio fue el encargado de cumplir los compromisos de su progenitor, no distinguiéndose la obra de uno y otro, terminando y diseñando piezas que todavía hoy se duda a quien darle la autoría.

³ PALOMERO PÁRAMO, J. (dir.), *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz: Noticias de Arquitectura 1761-1780*, tomo XIV, Sevilla, 1994, pp. 520-521.



Iglesia de San Juan Bautista, Las Cabezas de San Juan (Sevilla).

Recapitulando este punto, consideramos que Antonio de Figueroa sería uno de los últimos maestros barrocos por un lado por su formación gremial, por otro consideramos que la mala coyuntura económica – social le impedía poder haber construido de otra forma, habiéndose tenido que adaptar a unos presupuestos escasos, y que sus obras quedan la mayor parte del tiempo tamizadas o reducidas por la gran cantidad de manos que deciden sobre ella, lo cual no se hubiese dado en otras artes, pero en la arquitectura el paso del tiempo en la realización de la obra, deja su huella.

Sin embargo, vamos a ver su maestría en algunas fachadas, que se le pueden atribuir donde el lenguaje barroco la recorre en su máximo esplendor.

LA OBRA DE ANTONIO DE FIGUEROA

Dos son las fechas importantes que podemos destacar en su vida profesional, por un lado el ya mencionado 28 de diciembre de 1755, día en el que aprueba el examen como maestro albañil, pero mucho más importante será otro día 28, en este caso de enero de 1775, día en que es nombrado para sustituir a su padre como Maestro Mayor de Fábricas de la ciudad y arzobispado de Sevilla.

Podríamos decir que el período que comprende entre ambas fechas, Antonio se dedica a trabajar y a continuar la tarea de su padre. Los últimos años de Ambrosio, este los pasa enfermo, y las labores de visita, inspección y trazado de arreglos y nuevas piezas correspondiente al cargo de maestro mayor las realizará Antonio, firmando él como sustituto de su padre, sobre todo en aquellos lugares más lejanos de la

⁴ A.H.M.S. Escribanía de Cabildo XVIII, Sec. V, v. 97.

⁵ A.H.M.S. Sección V, 2ª Escribanía de Cabildo siglo XVIII, tomo 25, doc. 18, p. 12.

capital hispalense. Pero no sólo este último período, la relación con su padre es muy grande, ya que hasta 1763 viven juntos, su madrastra y su esposa son hermanas, y está documentado el trabajo de ambos en distintas obras, como puede ser en la parroquia de Nuestra Señora del Reposo de Campillos (Málaga), y en la Iglesia de San Juan Bautista en Las Cabezas de San Juan (Sevilla).

De su período como trabajador independiente, la mayor parte de su producción va a ser religiosa, debido a sus labores como Maestro Mayor de Obras del arzobispado hispalense, aunque existe un reducido número de obras civiles que hemos podido catalogar, como casas particulares y un molino.⁶

Hemos podido documentar hasta el momento, más de 80 intervenciones en diferentes edificios, algunas de poca relevancia, otras de envergadura, relacionadas casi siempre con su trabajo de maestro mayor. Podríamos diferenciar estas intervenciones en tres tipos: por un lado las técnicas, por otro las reparaciones de distintos tipos, que irían desde pequeños arreglos a grandes reconstrucciones y en tercer lugar su trabajo como tracista, que también comprendería desde una ampliación de un edificio hasta una construcción de nueva planta.

De las técnicas, su intervención más importante es sin lugar a duda la realizada en la Iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz). El problema vino dado por la construcción de la impresionante torre

nueva, tras la caída de la anterior en el terremoto de Lisboa. Vicente Bengoechea construye una de las torres más hermosas de Andalucía occidental, pero no se llega a concluir por problemas de liquidez. En 1770 se empiezan a apreciar grietas sobre las bóvedas del lado del evangelio, asistiendo varios maestros mayores del arzobispado a revisarlas, y no dando con la solución. El problema consistía en que los muros de la iglesia habían sido realizados con arena comprimida, y no tenían la suficiente fuerza para poder soportar el gran peso del campanario. En 1780 Antonio de Figueroa inicia las obras consistentes en el apuntalamiento de la nave y levantar un nuevo muro esta vez de ladrillo, que de abajo a arriba en huecos pequeños se van llenando de dicho material, imitando luego a la piedra para no distorsionar la imagen del edificio, y gracias a esta obra, hoy podemos disfrutar de dicha torre, que estaba destinada a caer por su propio peso.

De los muchos arreglos, podemos hablar, por ejemplo, de los realizados en 1780 en la desaparecida iglesia de Alcantarilla, en el término de Utrera en Sevilla, la cual se reparó el campanario, las goteras del tejado y sobre todo rehizo la casa del ermitaño, perdurando hasta finales del siglo XIX, en el que se abandonó la iglesia y aldea que rodeaba.

De nueva construcción podemos destacar como su obra maestra según don Fernando Chueca Goitia la Iglesia de San Pedro de Peñaflores (Sevilla), ejecutada entre 1780 y 1788.



Iglesia de San Pedro, Peñaflores (Sevilla).

⁶ Algunos autores le han atribuido los palacios Bertermati y Domecq de Jerez de la Frontera (Cádiz) pero no hemos podido localizar ningún documento que lo relacione con dichas obras.



Iglesia de San Pedro (detalle), Peñaflores (Sevilla).



EVOLUCIÓN DE LAS PORTADAS DE ANTONIO DE FIGUEROA

Vamos a hacer un pequeño recorrido por la obra de Antonio de Figueroa, centrándonos en cuatro portadas, con las cuales vamos a ir apreciando la evolución de su estilo, pasando del barroquismo a un mayor clasicismo, producto de las demandas del momento. Dos de estas fachadas no cabe duda que han salido de sus manos, mientras que las otras dos no tenemos la certeza absoluta de que sean completamente suyas, aunque sí intervino en su construcción.

Siguiendo el orden cronológico, empezaremos por la fachada de la Iglesia de Santa María del Reposo de Campillos (Málaga). Esta obra fue proyectada en 1769 por Ambrosio de Figueroa: «la portada Principal / de la Yglesia con una Orden Dorica, la que será / del / tamaño que hoy tiene la antigua, siendo la re / ferida ejecutada de la misma Piedra, que así esta / la que hoy tiene dicha Yglesia, y por tener muchas Piedras / lastimadas, era de parecer del declarante que las dos pri / meras Varas de altura, fueran de piedra de Estepa / por ser mas sólida, y de las dos Varas para arriba de / la Calidad que hoy tiene, bien entendi- do, que de la / Portada antigua no se pueden aprovechar sus Piedras / sino es para sillares de trasdossen, por lo lastimadas // que estan, y en la forma referida se ira levantando / la dicha, Pared y Pilar que demues- tra el color encarnado, / hasta la altura de movimientos de Arcos de las Naves de la dicha / Yglesia».⁷

A pesar de la documentación, muchos investigadores consideran que es obra de Antonio de Figueroa, puesto que él fue el maestro alarife encargado de la obra y quien la ejecutó.

La portada se encuentra enmarcada por un delgado bocelón, que sigue la jamba y el dintel. Paralelo a esta moldura, hay un bocetón que contornea el dintel con curvas y contracurvas que enmarcan el nicho de la puerta, repitiéndose esta voluptuosidad en el remate y en los perfiles laterales del panel de la portada. Las columnas de orden toscano, sostienen un dintel que se rompe, se curva, dando todo un espectáculo de luz y color en las diferentes horas del día. Todo este movimiento de idas y venidas del diseño, ha sido descrito por Kubler como una obra de estilo rococó.

Prácticamente a la vez que se ha realizado la portada de Campillos, a pocos kilómetros se empieza la ejecución de la portada principal de la Iglesia parroquial de Santa Ana de la villa de Algodonales (Cádiz) en 1772. Realizada también en piedra, en orden dórico y con una estructura muy parecida, esta obra podemos confirmar que fue diseñada y ejecutada por Antonio de Figueroa, al no haber ninguna duda documental al respecto.

Iglesia de Santa María del Reposo, Campillos (Málaga).

⁷ A.G.A.S. Sección III Justicia, Fábrica. Legajo 2038, pp. 5-12.



Iglesia parroquial de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

La fachada es de mayor tamaño que la de Campillos, copiando muchos elementos como son las columnas y sus basamentos, la idea del bocelón en las jambas, el dintel con el bocetón y el recorte de los perfiles laterales del panel de la portada. En este caso, aunque el frontón también se curva, su fractura es menor, lo que le da una sensación de mayor estatismo, buscando quizás una mayor monumentalidad frente al movimiento.

Son sin lugar a dudas dos ejemplos interesantísimos del último Barroco andaluz.

El tercer ejemplo que mostramos serían las portadas de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación de la villa de Aznalcóllar. En esta obra sucede algo parecido a la de Campillos, documentalmente parece que fue José Álvarez el arquitecto que la diseña en 1783, pero no nos da muchas indicaciones de cómo debe ser, quizás dejando esta explicación para un documento posterior. Lo que sí dice es que la principal debe ser de dos cuerpos y sobre el último una claraboya, siendo todo realizado por pilastras en ladrillo limpio avitolado, estando las portadas laterales en correspondencia con la principal. Este uso del ladrillo avitolado, va a ser una de las diferencias con las dos portadas de piedra anteriores.

En la actual portada principal, no se encuentran pilastras, aunque su distribución en dos cuerpos y claraboya sí se respeta. El primer cuerpo se encuentra enmarcado por cuatro columnas, dos a cada lado, de orden toscano, colocadas sobre pedestales ochavados, adelantándose las de los extremos con una especie de abocinamiento de la portada, consiguiendo de esta forma introducirse en la calle. Estas columnas sostienen un dado de entablamento sobre el que aparece el friso decorado con triglifos y metopas, recorriendo este toda la fachada, y sobre él una cornisa. Dentro de las metopas aparece una inscripción que dice «*Domus dei et porta celi*». La puerta de ingreso es un arco de medio punto, encuadrado por un alfiz, estando todo el ingreso enmarcado por una cornisa.

El segundo cuerpo lo sostienen dos columnas de orden jónico, sobre pedestales cuadrados, que aparece un frontón triangular quebrado que tiene en el centro una claraboya, en la actualidad cegada. Sobre las columnas exteriores del cuerpo inferior se coloca, un jarrón sobre pedestal. Dentro de este segundo cuerpo hay una hornacina donde se sitúa una imagen de Nuestra Señora de Consolación. En este nicho, encontramos el foco de decoración más importante de toda la fachada. La cornisa y el frontón, se convierte en un juego de curvas y contracurvas, quebradas, entradas y salidas, que parecen incluso llegar a contagiar con su movimiento al frontón superior, que vibra en su proximidad.⁸ Todo este conjunto de la hornacina se encuentra enmarcado por un



Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación (detalle portada principal), Aznalcóllar (Sevilla).

⁸ Sancho Corbacho lo atribuye al influjo de la obra de fray Lorenzo de San Nicolás.

arco que lo rehunde en la fachada, siendo este friso ondulado heredero directo del bocetón que rodea la hornacina central de Campillos. Frente a la posible rigidez arquitectónica que pudiese presentar la fachada, esta se encuentra realizada en varios planos, que llevan al espectador hacia el interior del templo, llena de elemento barrocos, que llaman la atención.

Podríamos decir que esta fachada principal se ha vuelto mucho más estática y clásica, aunque la hornacina central nos retrae a pequeña escala a las dos portadas anteriormente comentadas, sin embargo en las portadas laterales de esta misma iglesia, sobre todo la del lado del Evangelio, el dintel de la puerta vibra, dando movimiento al conjunto, aunque sobrio.

La última portada y más clásica de todas con diferencia, es la realizada para la parroquia de Santa María la Blanca de La Campana (Sevilla). En este caso tampoco tenemos duda sobre la autoría de la misma, puesto que es proyectada por Antonio en el año 1792 y finalizada en 1794.



Iglesia parroquial de Santa María la Blanca, La Campana (Sevilla).



Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación (detalle portada lateral), Aznalcóllar (Sevilla).

Tiene en común con todas las ya mencionadas el estar ejecutada en orden toscano en el cuerpo inferior, siendo el superior jónico. Repite el mismo esquema que la de Aznalcóllar, pero eliminando cualquier tipo de movimiento. El primer cuerpo estará formado por dos columnas pareadas sobre pedestal rectangular (siendo esta la diferencia principal con Aznalcóllar) que franquean el arco de entrada que no posee la cornisa que la bordea, de la anterior portada comentada. El cuerpo superior lo compone un arco rehundido, sostenido por dos pilastras, entre las cuales vemos una balaustrada que da la idea de una tribuna hacia la calle. Se encuentra todo esto flanqueado por dos columnas que soportan en esta ocasión un frontón curvo, siendo la otra diferencia apreciable en la estructura con Aznalcóllar.

Hemos de decir que esta obra se finaliza poco después de la muerte de Antonio de Figueroa, teniendo que ser inspeccionada por Fernando Rosales, el cual confirmó que estaba todo correctamente realizado según planos originales.

Con todo esto podemos apreciar el recorrido vital de Antonio, desde el Barroco exuberante de las dos primeras obras, heredero de la tradición local y familiar, a un estilo mucho más sobrio, podríamos decir incluso soso de esta última, el cual se lo achacamos al ya mencionado problema con la Academia de San Fernando. Sin embargo, podemos apreciar en esa misma fachada, como las molduras de las ventanas de los pies de las naves, si se mueven con reminiscencias del estilo anterior.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, 1989.

AA.VV., *Inventario artístico de Málaga y su provincia Tomo II Partidos judiciales de Antequera, Marbella y Ronda*, Madrid, 1985.

AA.VV., *Inventario del Patrimonio Artístico de España: Sevilla y su Provincia, Tomo I*, Madrid, 1985.

ARENILLAS, J. A., *Ambrosio de Figueroa*, Sevilla, 1993.

BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1978.

CAMÓN AZNAR, J., *Summa Artis volumen XXVII*, Madrid, 1984.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca, Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII, Málaga*, 1981.

CHUECA GOITIA, F., *Historia de la Arquitectura Occidental vol VII Barroco en España*, Madrid, 1985.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t.II, 1943.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La ruta de Colon y las torres del condado de Niebla*, Madrid, 1946.

KUBLER, G., *Ars Hispaniae Tomo XIV, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957.

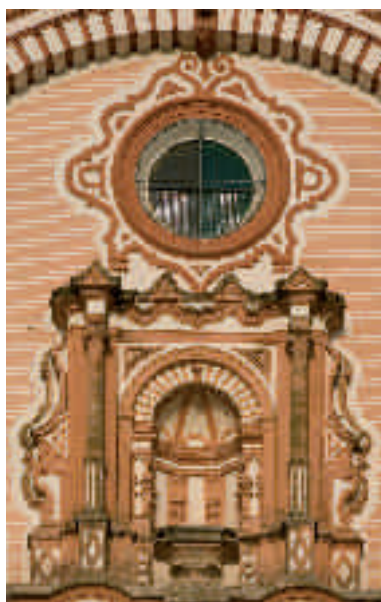
MARÍN SOLANO, V., *Basílica Menor de Santa María de la Asunción Arcos de la Frontera*, Jerez, 1993.

NOGALES MÁRQUEZ, C. F., *La parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la Villa de Aznalcóllar: Historia y Arte*, Tesina inédita, 2001.

PALOMERO PÁRAMO, J. (dir.), *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz: Noticias de Arquitectura 1761 - 1780*, t. XIV, Sevilla, 1994.

SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952.

VALDIVIESO, E., *Historia del Arte Hispánico. IV El Barroco y el Rococó*, Madrid, 1978.



Iglesia de San Juan Bautista (detalle).
Las Cabezas de San Juan (Sevilla).



SEBASTIÁN MARTÍNEZ Y EL APOSTOLADO DEL PALACIO EPISCOPAL DE CÓRDOBA

José María Palencia Cerezo
Museo de Bellas Artes de Córdoba

El jiennense Sebastián Martínez Domedel continua siendo todavía hoy un pintor prácticamente desconocido, aunque a tenor de las obras que nos han llegado y de cómo ha sido tratado por la historiografía, se conocen suficientes aspectos del mismo, como para poder considerarlo uno de los artistas más significativos del Barroco andaluz, de la categoría pictórica de, por ejemplo, un Antonio del Castillo, artista con el que ha sido recientemente comparado por Navarrete Prieto y Nancarrow Taggard.¹

Sin embargo, ningún tratadista histórico ni historiador del arte del siglo XX, parece acertó a trazar con nitidez su biografía, comenzando por su fecha de nacimiento, ya que, según las últimas aportaciones de Cañada Quesada, habría nacido en Jaén hacia 1615-17,² lo que adelantaría en unos quince años la data de 1602 proporcionada por Palomino, y varios más con respecto a la de Ceán, e incluso a la de Enrique Romero de Torres, que hacia 1912 creyó haber descubierto su partida de nacimiento en la Iglesia de San Ildefonso, situándola en 1599.³

¹ NANCARROW, M. y NAVARRETE, B., *Antonio del Castillo*, Madrid, 2004.

² CAÑADA, R., «Nuevas noticias sobre el jiennense Sebastián Martínez, Pintor de Cámara de Felipe IV», *Senda de los Huertos*, nº 21, 1991, pp. 27-32.

³ CAZABÁN, E. «La labor de Romero de Torres», *Don Lope de Sosa*, nº 12, 1913, pp. 370-376.

Hoy sabemos que Sebastián Martínez fue el mayor de la docena de hijos habidos en el matrimonio de Bartolomé Martínez Domedel –del que se conoce su testamento de 1655–, con María Domedel, por lo que, a tenor de la coincidencia de apellidos, ambos cónyuges debían tener algún parentesco tampoco todavía del todo claro.

Tras unos años de aprendizaje en su ciudad natal⁴, donde dejaría un buen ejemplo de su arte en distintos conventos, se considera que pasó a Sevilla y a Córdoba, aunque en ninguna de estas dos ciudades se ha podido documentar su presencia con anterioridad a la década de 1660, poco antes de establecerse en la Corte para ser nombrado Pintor del Rey por Felipe IV, falleciendo en la capital de España en 1667.⁵

El 31 de agosto de 1636, es decir, cuando debía rondar la veintena de años, se casaba en primeras nupcias con doña Catalina de Orozco, hija única del licenciado Pedro González de Orozco –entonces ya fallecido–, y de doña Inés de Chincoya, al parecer natural de Baeza. Sin embargo, esta primera esposa fallecía en Jaén el 16 de enero de 1655, en su domicilio de la calle Mesones de la colación de San Ildefonso, por lo que, cuando el artista rondaba los cuarenta, perdía al mismo tiempo a su esposa y a su padre.

A pesar de que el golpe debió ser muy duro, Martínez mantuvo pronto relaciones con Juana de la Peña, una joven prohijada que había sido llevada a su casa desde Bailén a los siete años de edad, no habiendo formado nunca parte de la servidumbre. Con ella tendría tres hijos –Juan (nacido en Jaén en 1660), Sebastián (en 1662) y Manuela (en 1663), casándose con ella por fin en segundas nupcias y por poderes el 10 de octubre de 1667, cuando se encontraba ya moribundo en Madrid.⁶

Respecto a su relación con Córdoba, más allá de su posible estancia de aprendizaje en la década de 1630, la única fecha que con mayor probabilidad debió de haberse acercado a ella fue en la década de 1660, como se puede deducir de la firma del lienzo que representa a *Santa Águeda* de la Colección Granados, que aparece firmado en Córdoba en un año desconocido entre los siete primeros de la misma, pues el último guarismo aparece borrado. Además, está dedicado al prócer cordobés Luis Bernardo Fernández de Córdoba y Figueroa,⁷ un notable mecenas de la época para el que también trabajó Antonio del Castillo y otros artistas.

⁴ Fue Ceán quien escribió que Martínez había aprendido su arte en Córdoba con un discípulo de Pablo de Céspedes, razón por la que Augusto L. Mayer, en su *Historia de la pintura española*, lo incluyera dentro de la escuela cordobesa de pintura. Valverde Madrid personalizó a su maestro en la figura de Juan Luis Zambrano (1597-1639), aunque dada la fecha de muerte de este importante artista y que sus últimos momentos estuvo muy vinculado a Sevilla, dicho aprendizaje no documentado continúa siendo dudoso. Aunque no conocemos su formación exacta, pues incluso Cañada afirma que tuvo un tío pintor, qué duda cabe que mantuvo un prestigio considerable en el triángulo geográfico Jaén-Córdoba-Granada.

⁵ En la Corte parece confirmarse la aseveración de Palomino de que pintó muy poco, cayendo en desgracia a raíz del fallecimiento del monarca en 1665.

⁶ Juana de la Peña continuó viviendo en la casa de la calle Mesones, sus dos hijos habrían pasado a la vida religiosa con los nombres de fray Juan Martínez



Sebastián Martínez, *Santa Águeda*. Colección Granados, Madrid.

y fray Sebastián Martínez, lo que justificaría la más que probable desaparición del obrador del artista. Su discípulo más fiable habría sido Matías de Zamora, que había nacido en 1641 y que actúa como albacea testamentario de Diego Martínez de Orozco y como testigo en el matrimonio de Ambrosio de Valois, un artista nacido en Madrid de formación granadina al que la historiografía ha venido considerando el único discípulo del artista, hasta que Ortega Sagrista publicara diversos documentos sobre su vida. ORTEGA, R., «Noticias del pintor Ambrosio de Valois», *Paisaje*, febrero-marzo-abril de 1956, pp. 1219-1220.

⁷ El cuadro está firmado como «Sebastianus / Corboba en 166(O)» y dedicado al «S^r D. Luis Gomez ft (Fernandez) / Figueroa», que entendemos sea Luis Bernardo Gómez de Figueroa y Córdoba, patrono de la capilla mayor del Convento de Santa Isabel de los Ángeles y gran mecenas de su tiempo, llamando a trabajar para su convento a artistas de la importancia de Cristóbal Vela Cobo, Bernabé Gómez del Río o Antonio del Castillo. Ha sido publicado por NANCARROW, M. y NAVARRETE, B., *Antonio del Castillo...*, p. 111.

Paradójicamente éstas son también las fechas en que se conoce la mayor actividad documentada de Martínez, que transcurrirá entre los encargos que le realiza el Cabildo de la Catedral de Jaén para el retablo mayor y su traslado a la Corte para trabajar al servicio del rey.

Pero, entrando de lleno en el tema del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, hay que señalar de entrada que la falta de un conocimiento exacto de su trayectoria evolutiva, ha supuesto el que hasta el momento se hayan propuesto varias fechas para la ejecución del mismo, sin que ninguna de las dataciones pueda resultar todavía definitiva. Vamos a realizar un breve repaso sobre sus distintas hipótesis de factura, pues todas contienen algo de lógica en cuanto a la relación Martínez-Córdoba.

LA DÉCADA DE 1630 Y EL OBISPO CRISTÓBAL LOVERA (1625-1630)

La fecha de ejecución del *Apostolado* en la década de 1630 fue establecida por nosotros en 1989 cuando, sin haber aparecido todavía las aportaciones cronológicas de Cañada Quesada y a tenor de la data de nacimiento proporcionada por Romero de Torres, lo atribuimos por primera vez al artista;⁸ pues ni Palomino, ni Ceán, ni ningún historiador, había dado cuenta del mismo. Entonces suponíamos a un Martínez entrado en la treintena de años y llegado a la ciudad atraído por el dominico fray Cristóbal Lovera, que había sido nombrado por Felipe IV en 1624 y gozaba de la especial protección del duque de Lerma cuando era prelado de Jaén Baltasar Moscoso y Sandoval, sobrino de dicho valido y duque.

Y ello, además, porque era éste un momento en que, debido a la muerte de Agustín del Castillo en 1631 y la relativa ausencia de Zambrano de la ciudad, a falta de figuras notables por la minoría de edad de Antonio del Castillo, el pintor se habría hecho con el relativamente importante mercado local del momento.⁹

⁸ PALENCIA, J. M., «En busca de *Sebastianus*. La autoría del misterioso apostolado del Museo Diocesano», *Córdoba*, 26 de febrero de 1989, pp. 36-37.

⁹ Dicha suposición vendría avalada también por las buenas relaciones existentes entonces entre los obispados de Córdoba y Jaén, ya que, entre otras cuestiones, se estaba dilucidando la de la aparición de las reliquias de los Santos Mártires de Arjona, respecto a lo cual había habido un incesante intercambio de correspondencia entre ambos cabildos, proporcionando el de Córdoba al de Jaén todos los conciliábulos que suscitó, a partir de 1575, las de los Santos Mártires cordobeses en la Iglesia de San Pedro, con objeto de que el obispado de Jaén pudiera responder a los requerimientos que sobre el particular el Cardenal Sandoval y Rojas había hecho desde Roma. Con este motivo, el erudito canónigo cordobés José Bernardo de Alderete escribió una famosa *Epístola de la invención de los Mártires de Arjona* que, según Gómez Bravo, fue impresa en Córdoba. Véase GÓMEZ, J., *Catálogo de los Obispos de Córdoba*. t. II,

LA DÉCADA DE 1640 Y FRAY DOMINGO PIMENTEL (1633-1649)

Su factura en esta década fue propuesta por Pérez Lozano al estudiar los conocidos cuadros de Martínez del Convento del Corpus Christi de Córdoba, basándose fundamentalmente en la similitud de la firma «*Sebastianus*» que aparece en *San Francisco* del Corpus y el *San Pedro* del Palacio Episcopal, así como en la conjetura de que fue Pimentel quien favoreció la llegada de los cuatro lienzos a la iglesia de ese convento.¹⁰

De haber sido así, habría que pensar que debieron ser encargados al artista con motivo del Sínodo Diocesano de 1648, que se celebró, aunque sus acuerdos no llegaron a imprimirse. Es el momento en que también hace su aparición en Córdoba Juan Valdés Leal, aunque la fecha parece demasiado cercana a la de realización del *Apostolado* del Palacio Arzobispal de Sevilla por Pablo Legot, del que luego hablaremos, datado tan sólo un año atrás.

LA HIPÓTESIS DE 1653 Y EL OBISPO JUAN FRANCISCO PACHECO

Una tercera hipótesis de factura se basaría en la circunstancia de las buenas relaciones que, en los primeros años de la década de 1650, vuelven a tener los obispados de Jaén y Córdoba, que se hacen especialmente tácitas en 1653 con motivo del nombramiento del canónigo Juan Francisco de Pacheco como obispo de Córdoba, el cual sucederá a fray Pedro de Tapia (1649-53) cuando éste pasa a Sevilla. El hasta entonces deán jiennense era hijo del marqués de Villena, –sumiller de corp del rey y caballero de San Juan–, y tío del fundador de la Real Academia Española.¹¹

No obstante, Pacheco no llegaría a poner pie en su nuevo obispado, ya que, si era nombrado el 14 de enero y consagrado con gran

Córdoba, 1778, p. 618.

¹⁰ PÉREZ, M., «La pintura en el antiguo Convento», en VILLAR, A. (dir.), *El Convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba (1609-1992)*, Córdoba, 1997, pp. 236-265.

¹¹ Dichas buenas relaciones se manifiestan también en el número de ocasiones que el Cabildo de Jaén muestra la oculta reliquia del Santo Rostro a personajes vinculados a Córdoba. Así en 1648 y 1655 al conde de Cabra, o el 26 de mayo de 1652 al propio Tapia cuando se encontraba electo como arzobispo de Sevilla, constando en el acta capitular catedralicia que «se acuerda hacerle presente, en prueba de la estimación que le profesa el cabildo, que antes de ahora a nadie se ha mostrado la Santa Verónica, sin pedirlo, aunque haya sido algún Príncipe». PALMA, F. de., *Noticias del Santo Rostro de Nuestro Señor Jesucristo que se venera en la Santa Iglesia Catedral de Jaén*, Jaén, 1887, pp. 184-185.

solemnidad el 23 de marzo, en julio era señalado como nuevo prelado de Cuenca. Por ello, y hasta el 29 de diciembre, gobernó la diócesis en sede vacante otro canónigo jiennense, don Gabriel de Ledesma y Aguilar,¹² que empezó como racionero de la Catedral de Jaén en 1636, llegando a ser prior de la misma, y teniendo mucha influencia en su gobierno, ya que dirigió la diócesis durante algunos meses de 1648 sustituyendo al obispo Andrade, por lo que el futuro obispo Pacheco pudo haber apreciado su valía.¹³

De esta suerte, si Martínez era ya importante en Jaén, tanto Pacheco como Ledesma pudieron haber hecho posible el encargo del *Apostolado* de Córdoba, pues resulta extraño que, existiendo entonces en la ciudad artistas significativos, como el propio Antonio del Castillo, no se le efectuase el encargo a ningún artista local.

LA FECHA DE 1662 Y EL OBISPO ALARCÓN Y COVARRUBIAS (1657-1675)

La cuarta de las hipótesis se basa en la suposición de que pudo haber sido encargado por el obispo Alarcón y Covarrubias (1589-1675) con motivo de la celebración del Sínodo Diocesano entre el 18 y el 22 de junio de 1662, dentro del conjunto de encargos efectuados para Palacio con este motivo, del que se conoce el de la *Galería de retratos de Obispos* al pintor Juan de Alfaro (Córdoba, 1643- Madrid, 1680), que no fue situada en el corredor del piso alto hasta abril de 1667.

De haber sido así, también resulta difícil precisar el lugar exacto al que los cuadros iban a ser destinados, pues según Rafael Ramírez de Arellano, el *Apostolado* –del que nunca llegó a citar autor– fue copiado a mediados del siglo XVIII por el pintor cordobés fray Jerónimo Espinosa con objeto de decorar la galería baja que daba al jardín del palacio.¹⁴ A tenor de ello surgen dos posibilidades: que ese fuese el lugar originario del de Martínez, que habría sido cambiado de ubicación a raíz del terrible incendio que sufre la casa el 22 de julio de 1745 con el obispo Agustín y Cebrán; o que fuese otro, como por ejemplo el salón de sesiones sinodales, y por tanto, la galería baja todavía no poseyese decoración alguna.

Sobre Espinosa señalaremos que nació en Doña Mencía (Córdoba) en 1709, aprendiendo el oficio de pintar con su padre –artista de identidad desconocida– y con Leonardo Antonio de Castro en Lucena, pasando pronto a cursar estudios en el Colegio de Santo Tomás del Convento de San Pablo de Córdoba, donde toma hábito de lego, al que más tarde rehusaría, intentando cambiarlo por un sacerdocio que finalmente no consigue.

¹² GÓMEZ, J., *Catálogo de los Obispos...*, p. 681.

¹³ Sabemos de la existencia de otro racionero nombrado Lucas de Ledesma, chantre en la Catedral de Jaén, que en 1689 hizo una significativa donación para que se ampliara la residencia de los jesuitas en lo que antes habían sido Escuelas de San Eufrasio, concretamente una casa aneja que era de su propiedad, mandando incluso abrir una puerta que comunicara directamente con él, aunque no existe constancia del grado de parentesco entre uno y otro. Véase LÓPEZ, M. A., «Apuntes artísticos sobre el Colegio

de San Eufrasio, de la Compañía de Jesús», *Foro de papel*, 2004, pp. 66-82 (p. 78).

Las principales noticias y anecdotario sobre su trayectoria vital han llegado a nuestros días a través de los Ramírez de Arellano, Teodomiro y Rafael, quienes sitúan su muerte en el año 1791, lo cual es completamente verosímil. Ambos coinciden en que, a pesar de su fama de feo y malhumorado, fue uno de los artistas que más pintaron en la Córdoba de la época, siendo un buen imitador de Antonio del Castillo. Residió mucho tiempo en el Palacio Episcopal protegido por el obispo Martín de Barcia, del que consiguió favores para ese cambio de hábito que no fue aprobado nunca por el General de los dominicos.

En todo caso, se trata de un discreto pintor de ámbito local que con su copia contribuyó también a difundir la fama del *Apostolado* de Martínez, que sentó precedente en la ciudad, pues fue copiado en diferentes momentos y tamaños, como lo demuestran los *Apóstoles* a tamaño menor que se han conservado en la Iglesia de San Rafael del Juramento.

Se relata con este obispo fue tal que, a partir de 1765 le encargaría la restauración y continuación de la *Galería de retratos de Obispos* que había dejado incompleta Alfaro, a la par que realizaba la copia del *Apostolado* de Martínez, lo que posiblemente efectuó por los motivos antedichos o con el simple objeto de seguir adquiriendo destreza y poder matar el tiempo cuando ya rondaba los cincuenta y cinco años de edad, pues al parecer se pasaba el día pintando sin salir de su estudio.

EL APOSTOLADO DE MARTÍNEZ Y EL QUE TUVIERON LOS JESUITAS EN JAÉN

Quedaría todavía una última cuestión por dilucidar. Si pudiera tratarse del completo *Apostolado* de Martínez que citan Palomino, Ponz y Ceán como existente en el patio de los jesuitas de Jaén, aunque durante la década de 1790, cuando escriben Ponz y Ceán, no debía encontrarse ya en su lugar originario. Y ello en base a la similitud de medidas –dos varas y media de alto por siete cuartas de ancho en el caso de Jaén y 203 x 136 centímetros para el de Córdoba–, y a la circunstancia de que, al no ser propiedad de los jesuitas, sino del caballero calatravo Diego Fernández de Moya Chapiprieto, debía ser retirado e incorporado a su herencia para pagar deudas según su testamento de 1668, tal y como documentó Soledad Lázaro Damas.¹⁵

Sin embargo, era el de Jaén un *Apostolado* en catorce lienzos con *Cristo* y la *Virgen*, todos ellos de cuerpo entero y hechos del natural, aunque no se sabe el destino final que le cupo. De tratarse del mismo, ni la representación del Salvador ni la de la Virgen han sido localizadas en Córdoba. Además, cabe aún la posibilidad de que hubiese podido ser comprado por algún coleccionista cordobés de la segunda

¹⁴ RAMÍREZ, R., *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. Colección de documentos inéditos para la Historia de España por el Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, 1893, p. 137.

¹⁵ LÁZARO, M. S., «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, CLIII, 1994, pp. 299-314.

mitad del siglo XVIII, ya que el propio Ponz dijo haber visto cuadros de Martínez en la colección de Cayetano Carrascal, canónigo tesorero de la catedral, e incluso un *Apostolado* en la del canónigo Francisco José Villodres, cuya identidad y paradero se ignoran.¹⁶

EL APOSTOLADO DE MARTÍNEZ: ANTECEDENTES Y DESCRIPCIÓN

Como es conocido, los apostolados no van a tener una presencia significativa en el arte español hasta el siglo XVII, en que, en el horizonte de Trento, se generaliza su uso en palacios y templos con objeto de adoctrinar a los fieles en el rezo del Credo, por lo que los diversos artistas hubieron de acudir a estampas para concretizar la imagen de los primeros seguidores de Cristo.

El realizado por Martínez para Córdoba tiene su antecedente directo en el pintado por Pablo Legot en 1647 para el Palacio Arzobispal de Sevilla, como escribió Ceán, según encargo realizado por el Cardenal Agustín Spínola. El conjunto estuvo in situ hasta que, en 1930, el Cardenal Ilundain lo envió a San Juan de Aznarfarache, donde se encuentra repartido entre la Iglesia de los Sagrados Corazones y la Casa de Ejercicios,¹⁷ siendo considerado la primera manifestación conocida de un *Apostolado* con destino a un Palacio Episcopal en Andalucía. Esta circunstancia nos acota una primera fecha para el de Martínez –por ello posterior–, que habríamos de considerar entonces realizado, cuando menos en la década de 1650.

Legot representó a los doce apóstoles y también a Cristo y a María, de cuerpo entero y con sus distintos atributos, colocando en algunos de ellos su nombre en la parte inferior izquierda o derecha para hacer la imagen fácilmente comprensible al espectador y basándose en estampas de Marco Antonio Raimondi, autor preferido por los pintores andaluces del momento. Sus apóstoles tienen en común el dirigir su cabeza hacia abajo en disposición de interrogar al espectador con la mirada, por lo que sus figuras resultaron finalmente bastante estáticas.¹⁸

En el caso del *Apostolado* de Córdoba, su autor también sabría de la existencia de las estampas de Raimondi, –cuyo influjo se aprecia especialmente en los casos de Santiago el Mayor, Santo Tomás, San Judas Tadeo y San Andrés¹⁹–, aunque en él resulta mucho más

evidente la influencia de las imágenes proporcionadas por el *Tesaurus de Historias Sagradas del Antiguo Testamento* que editara Gerad de Jode en 1585 con la participación de varios grabadores, entre ellos Antón Wierix, según modelos dibujados por Martín de Vos, del que se conocen reediciones de 1639 y 1643 con leves transformaciones.²⁰

De estos apóstoles tomó Martínez ademanes, movimiento y disposición, aunque, en todos los casos optó por suprimir las escenas de fondo alusivas a sus martirios, haciendo así a sus personajes más reales, no renunciando en muchos casos a situarlos en un determinado ambiente, ya fuera en el interior de una estancia, ya en una atmósfera exterior, para lo que utilizó varios recursos, como el de poner junto a la figura una columna o un paisaje abierto a la naturaleza en lontananza.²¹

Del *Apostolado* de Martínez para el Palacio Episcopal sólo hemos podido localizar diez obras repartidas en distintas dependencias relacionadas con el Obispado y el Cabildo, aunque, por la copia realizada por fray Jerónimo Espinosa en 1767, puede suponerse que pudieron haber sido hasta trece, no conociéndose en ningún caso los relativos al Salvador o a María.²²

Siguiendo la lógica de colocación de los apóstoles en distintos casos de repertorios conocidos que sirven para acompañar el rezo del Credo, puede establecerse la siguiente secuencia de características técnicas, ubicación y correspondencia con otras obras conocidas.

1.– Martínez. *San Pedro*. Firmado en ángulo inferior izquierdo: «*Sebas+tianus.*» (rubricado). (Museo Diocesano de Córdoba. Expuesto en Sala III). Existe copia por Espinosa, con inscripción en ángulo superior derecho: «*S.Pedro.*» (Museo Diocesano. Expuesto en Sala VI).

Se trata del primer cuadro de la serie, toda vez que está firmado con un nítido garabato hacia abajo para rubricar su nombre latino, lo que sólo va a suceder también en el caso de *Santiago el Mayor*, en éste con menor rotundidad de trazo. Martínez representó a este pilar de la iglesia con gesto de mostrar al espectador las dos típicas llaves de oro y plata con la mano derecha, mientras con la izquierda sujeta un gran libro abierto que estrecha contra la cadera de esa parte del cuerpo. San Pedro aparece descalzo y con ese rostro de hombre maduro con barba no cana que le caracteriza. La oscuridad en que está envuelto el fondo no deja apreciar estancia alguna, convirtiendo así la imagen en un rotundo icono que no distrae al que lo contempla.

¹⁶ Véase PONZ, 1791, p. 149. Carrascal y Villodres fueron dos de los canónigos más significativos de esta época en Córdoba. A tenor de los apellidos, el segundo debió tener un estrecho parentesco con el que llegaría a ser obispo de Concepción en Chile entre 1806 y 1818, Diego Antonio Navarro Martín de Villodres, aunque no tomó posesión hasta 1810, dejando publicada una *Carta pastoral de Illmo. Señor D. Diego Antonio Navarro Martín de Villodres, obispo de la Concepción de Chile & C. a todos los fieles habitantes de Valdivia y Osorno*, publicada en Lima, en 1814.

¹⁷ VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Catálogo de las pinturas del Palacio arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979; y FALCÓN MÁRQUEZ, T., *El Palacio Arzobispal de Sevilla*, Córdoba, 1997, p. 200.

¹⁸ Ello especialmente para los casos de Cristo, San Juan, San Andrés, Santiago el Mayor, San Mateo, San Judas y San Bartolomé; véase NAVARRETE, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, p. 268.

¹⁹ Véase las estampas del *Apostolado* de Raimondi en GONZÁLEZ, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo del Escorial*. t. VIII, Vitoria, 1995.

²⁰ Se trata del álbum titulado *Thesaurus sacrarum historiarum Veteris Testamenti*; cit GONZÁLEZ, J. M., *Real Colección de Estampas...*

²¹ No vamos a entrar ahora en la arbitraria utilización de atributos identificativos de cada seguidor de Cristo utilizado por cada uno de estos artistas, que, salvo en el caso de los más conocidos e importantes, resulta bastante arbitraria.

²² Respecto a estos dos últimos hay que apuntar que, a los pies de la capilla del Seminario Diocesano de San Pelagio de Córdoba, existen un *Salvador* y una *Virgen* tratados de pie y de cuerpo entero que forman pareja. Su estudio detenido nos permite afirmar que no pertenecen al pincel de ninguno de los dos artistas, sino a otro pintor hasta el momento desconocido que trabaja en la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII y del que también existe alguna obra más en las dependencias del Seminario.



Sebastián Martínez, *San Pedro*. Museo Diocesano, Córdoba.

La túnica de color azulado deja ver unas calzas o pantalones de color rojizo que hace juego con un manto de tonos similares, el cual queda trezado a la altura del hombro izquierdo. La inspiración en la estampa homónima de Gerard de Jode es evidente, aunque Martínez ha suavizado la postura del apóstol y simplificado los paños respecto al modelo flamenco. La copia de Espinosa no introduce ninguna variante significativa, pudiendo considerarse *ad litteram*.

2.- Martínez. *San Andrés*. Ángulo superior derecho: «S.Andreas». (Palacio Episcopal. Pasillo frente a Salón Social). Existe copia por Espinosa, con inscripción en ángulo superior izquierdo: «S.Andres.». (Palacio Episcopal. Salón Social).

En este caso el apóstol dirige su mirada hacia lo alto con rostro entristecido, alcanzando una profundidad psicológica inigualable. Sujeta con su brazo derecho la cruz en aspa atributo de su martirio, mientras que con la mano opuesta sostiene un gran pescado. La luz pene-



Sebastián Martínez, *San Andrés*. Palacio Episcopal, Córdoba.

tra de abajo hacia arriba buscando la diagonal que forma uno de los brazos de la cruz, produciéndose el primer ejemplo respecto al conjunto de situar una figura en medio de una naturaleza controlada, apenas perceptible mediante unas piedras planas tratadas a manera de pequeñas mesetillas, como fue habitual en Martínez a la hora de abordar el paisaje.

Destaca también en él el color blanco rosáceo de su túnica, asida con un cíngulo de tela, y el perfecto contrarresto que realiza con un manto ocre que plegará a la altura de las rodillas, dejándolo reposar en el suelo. Su inspiración en Gerardo de Jode también es obvia, aunque el artista ha sustituido el libro que porta el modelo flamenco por el pez, variando también la disposición de cuerpo y cabeza.

Respecto al de Martínez, el de Espinosa sólo va a ser lejana réplica, pues parece que debió traspasarlo a su lienzo invertidamente, variando así la disposición del cuerpo, la cabeza y la mirada – que ahora será



Fray Jerónimo Espinosa, *San Andrés*. Palacio Episcopal, Córdoba.

hacia el espectador –, exornándolo con un ampuloso manto rojizo que cubre hasta la parte inferior del cuerpo. Además optó por colocarle un libro cerrado asido con su mano derecha, reservando el pez para colgarlo de la misma mano, cuyo brazo se apoya en uno de los brazos aspidos del patíbulo. No existe evidencia alguna de pretensión de paisaje, por lo que queda a años luz respecto a la rotundidad y realismo naturalista que presenta el de Martínez.

3.– Espinosa. *San Juan Evangelista*. 206 x 131 cm. Ángulo superior izquierdo: «S. Juan.». (Museo Diocesano. Expuesto en Sala V).

Desconocemos en esta ocasión el original del jiennense, aunque la obra de Espinosa evidencia la copia o réplica de otro Martínez. Así lo denota la flexión del cuerpo en forzado contraposto, derivada de la apertura de las piernas que se van hacia atrás dejando caer el tórax hacia adelante, movimiento que traspassa a la cabeza, haciéndole girar los ojos en dirección contraria para elevarlos hacia el cielo.

La figura queda situada en un paisaje ficticio de derivación flamenca en que una noble arquitectura se abre por la parte superior derecha para formar un arco que, a manera de ventana en cuya parte baja se yergue el cáliz – dirige la vista hacia un paisaje urbano en el que destaca un edificio blanco entre árboles y vegetación que recuerdan a Córdoba, siendo el paisaje más claro y rotundo de toda la serie.

El modelo parece seguir proviniendo de Wierix o Jode, aunque los colores verde y rojo que ha dado el artista a túnica y manto del joven discípulo de Cristo, creemos deben ser fruto del copista.

4.– Martínez. *Santiago el Mayor*. Firmado en ángulo inferior izquierdo: «Sebas+tianus.». Ángulo superior derecho: «S. Jacobus maior». (Catedral. Escalera del Archivo). Existe copia por Espinosa, con la inscripción en ángulo superior derecho: «S. Tiago el Mayor». Situado en el mismo lugar que el anterior.

Retoma en éste Martínez el modelo de Jode, aunque introducirá variantes significativas, como lo son el situar el cayado en posición diagonal y cambiar el libro de la mano derecha por una espada, atributo más acorde con la versión española de este apóstol. Por lo demás, le otorga un rotundo rostro barbado de cabeza redonda y pelo largo de hombre fuerte y maduro, contrarrestando el tono grisáceo de la túnica con un espléndido manto blanco que muestra sobre su brazo izquierdo la cruz de la Orden de Santiago, alzándose en imposible movimiento hacia arriba para dejar ver parte del bordón.

Además, pone sobre éste último una capa corta o esclavina con un botón en el centro, bajo la que aparece el cordón del sombrero de peregrino, que se hace perceptible por la espalda del santo. Su copia por Espinosa resulta bastante fidedigna, manteniendo la misma disposición de figura, atributos y tonalidades de los paños.

5.– Martínez. *Santo Tomás*. Ángulo superior derecho: «Santothomas.». (Seminario Diocesano. Pasillo de la Secretaría del Obispo). Existe copia por Espinosa, con inscripción en ángulo superior derecho: «S.Thomas.» (Catedral. Escalera del Archivo).

Hace Martínez en esta ocasión a su apóstol más estático que el de Jode, que se encuentra en disposición de caminar, situando su pie derecho sobre una meseta pétrea que da a entender que se encuentra al aire libre. Pero lo que más destaca en él es su cabeza, que dirige hacia el espectador presentando una profunda e inquietante mirada de gran personalidad psicológica. Por lo demás, lo mantiene portando la lanza –atributo de su martirio– en vertical con su mano derecha, mientras sujeta un libro cerrado en plano con la izquierda, el cual sujeta contra la cadera.

La copia de Espinosa es también fidedigna, aunque su personaje pierde la rotundidad expresiva que presenta el de Martínez, así como el destello y majestuosidad del manto anaranjado y pleno de luz, que Espinosa hace muy plano y de color rojo.

La existencia de una versión con tratamiento de tres cuartos en la colección Granados, pone de manifiesto la utilización por parte de

Martínez de los modelos de Córdoba para otras ocasiones y con distintos fines, o también la existencia de modelos anteriores creados por él mismo que le ayudarían a concretar modelos finales a mayor tamaño, lo que acrecienta aún más el valor de este *Apostolado*.

6.- Martínez. *Santiago el Menor*. Ángulo superior derecho: «*S. jacobus minor*». (Museo Diocesano. Expuesto en Sala III). Existe copia por Espinosa, con inscripción en ángulo superior derecho: «*S. Tiago Menor*.» (Museo Diocesano. Expuesto en Sala VI).

Vuelve aquí Martínez a concretar una figura de especial expresividad, que por la frontalidad del personaje, se aleja bastante del modelo flamenco para acercarse al italiano, ya que abre significativamente las piernas, presentando una magnífica cabeza iluminada por la entrada de la luz desde arriba. Dicha frontalidad sugiere que quizá haya hecho de obra final de la serie en una determinada parte del espacio claustral al que estaría destinado en origen, ya que su siguiente apóstol, a

diferencia de los anteriores, será tratado con el cuerpo y la cabeza hacia la derecha en vez de hacia la izquierda.

El santo, de manos colosales, sujeta con la derecha la maza o basto en vertical que le hace de bastón de apoyo, mientras abre el derecho para acoger al espectador. En cuanto a las vestimentas destaca especialmente el pañuelo blanco tocado con adornos rojos de ascendencia judía que lleva asido a la cintura por encima del cinturón. Su copia por Espinosa será fidedigna, manteniendo el colorido de Martínez sin llegar a alcanzar la rotundidad y calidades de los paños del antecedente.

7.- Martínez. *San Felipe*. Ángulo superior derecho: «*S. Philipus*». (Museo Diocesano. Escalera Blanca). Existe copia por Espinosa, con inscripción en ángulo inferior izquierdo: «*S. Philipus*». (Museo Diocesano. Expuesto en Sala V).



Sebastián Martínez, *Santiago el Menor*. Museo Diocesano, Córdoba.



Sebastián Martínez, *San Felipe*. Museo Diocesano, Córdoba.

La figura es tratada mirando hacia la derecha y queda situada junto a un monolito a manera de altar sobre el que va a descansar su amplio manto anaranjado. Hacia la derecha caminará también el modelo de Wierix publicado por de Jode, que Martínez hará más expresivo al separarle del cuerpo el brazo derecho, mientras que le dejará el izquierdo para sostener la cruz de largo árbol que lo caracteriza.

La copia de Espinosa también es fidedigna, variando sólo en cuanto a las tonalidades del manto, que en su caso será más rojiza.

8.- Martínez. *San Bartolomé*. Ángulo superior derecho: «S. Bartholom(e)». (Museo Diocesano. Expuesto en Sala V). Existe copia por Espinosa, con inscripción en ángulo superior derecho: «S. Bartholom(e)». (Museo Diocesano. Expuesto en Sala V).

El Santo está situado en un paisaje clásico en ruinas apoyando una de sus piernas sobre el escalón de lo que simula ser un ara vista de perfil,



Fray Jerónimo Espinosa, *San Bartolomé*. Museo Diocesano, Córdoba.

mientras por la izquierda un derruido arco envuelto en tenue vegetación, abre un reducido paisaje en más de tres cuartas partes del lienzo.

El personaje porta un cuchillo corto en su mano derecha, lleva pelo corto oscuro y poblada barba que, iluminada por un halo de luz, deja entrever su fuerza psicológica. Es sin duda un retrato del natural, y conocemos su utilización en otro cuadro convertido en *San Judas Tadeo* con tratamiento en dos cuartos, el cual pertenece a la colección madrileña citada. La semejanza con el de *Santo Tomás* de esa misma colección es evidente, lo que nos lleva a plantear si no estamos ante el autorretrato del propio artista, utilizado en diferentes posiciones para dar vida a otros tantos personajes sagrados.

9.- Martínez. *San Mateo*. Ángulo superior derecho: «S. Matheus». (Museo Diocesano. Escalera Blanca). Existe copia por Espinosa, con inscripción en ángulo superior izquierdo: «S. Matheo». (Seminario Diocesano. Pasillo de la Secretaría del Obispo).



Sebastián Martínez, *San Mateo*. Museo Diocesano, Córdoba.

Martínez coloca ahora a su apóstol con el cuerpo hacia la izquierda, haciéndole girar la cabeza hacia esa parte, mientras mantiene la pierna de ese lado flexionada y apoyada sobre una plataforma pétreo rectangular en la que aparecen un libro de Evangelios sobre un paño blanco, y sobre él una escuadra. La flexión del miembro sirve para sujetar otro libro de sus Evangelios que mantiene vertical en disposición de escribir en él con una pluma que sostiene en la otra mano.

Por la parte superior derecha penetrará la luz en la estancia, dejando entrever los planos y alargados sillares de una construcción arquitectónica apenas sugerida. El modelo se aleja del de Jode para acercarse al *San Tadeo* de Raimondi, mientras que la copia realizada por Espinosa va a resultar, con la pérdida de expresividad que de común las caracteriza, bastante fidedigna.

10.– Martínez. *San Simón*. Ángulo superior derecho: «*S. Simon*». (Palacio Episcopal. Ante Salón Social). Existe copia por Espinosa, con la inscripción en ángulo superior derecho: «*S. Simon*», (Catedral. Escalera del Archivo).

Retoma aquí Martínez de nuevo el modelo de Wierix, variando la disposición de las manos, con una de las cuales se apoya en una gran sierra de carpintero, mientras desaparece el gran libro que aquel sostiene en la otra, para ponerle la mano sujetando un espléndido manto rojo que deja ver una certera túnica violácea, sobre cuya abertura superior aparece la expresiva cabeza de un anciano con pequeña barba blanca.

La sensación de estar situado en el interior de una estancia es conseguida mediante la introducción por la izquierda de una especie de mesa de altar situada en la diagonal contraria. Lo demás todo es oscuridad de fondo, siendo la penumbra el elemento dominante en su atmósfera. Fray Jerónimo Espinosa también lo copió con verosimilitud, alcanzando grandes dotes de acierto al no variar ninguno de los tonos dominantes.

11.– Martínez. *San Judas Tadeo*. Ángulo superior derecho: «*S. Judas*». (Seminario Diocesano. Pasillo de la Secretaría del Obispo). Existe copia por Espinosa con la inscripción en ángulo superior izquierdo en el Museo Diocesano.

Vuelve aquí Martínez a renunciar a la virulencia manierista de las figuras de Wierix para acercarse a las de Raimondi, presentándonos a un delgado hombre maduro de barba blanca que se concentra en la lectura de un grueso libro abierto sujeto con su mano izquierda, mientras muestra una escuadra de carpintero con la derecha, variando el atributo de pequeña maza que el flamenco había dado al suyo.

El apóstol queda situado en el interior de una estancia en la que destaca por la izquierda media columna, cuya basa descansa sobre un grueso pilar cuadrado, frente al cual cobra el protagonismo el color de las vestiduras, iluminadas por una fuerte luz que transforma la túnica en azul cielo y el manto en un amarillo cálido y dorado.

Espinosa actuó también aquí con heterodoxia, variando la disposición general de la figura, adelantando el elemento arquitectónico hasta el primer plano, transmutando el azul de la túnica en blanco y el amarillento del manto por un claro azul que deja ver en su apertura un cíngulo que aprieta a la cintura cerrándose en lazo. En la mano derecha le puso un hacha pequeña en vez de una regla, mientras que por la izquierda le cerró el gran libro para mostrar uno pequeño sujeto desde el lomo y presentado desde un lateral. Desconocemos las razones últimas de estos cambios.

12.– Martínez. *San Matías*. Ángulo superior derecho: «*S. Matias*». (Palacio Episcopal. Ante Salón Social). Existe copia por Espinosa, con inscripción en ángulo superior izquierdo: «*S. Matias*». Inscripción sobre la base del altar situado a la izquierda de la figura: «*fr. Hieronimus de Espinosa pingebat. / Ano Domini 1767*». (Palacio Episcopal. Salón Social).

En esta ocasión el artista también se inspiró en los modelos deambulantes de Jode, haciendo caminar a su apóstol hacia el espectador con las manos unidas sobre el pecho y la cabeza girando hacia lo alto, empuñando con la mano izquierda una gran hacha curva de mango corto. El tono rosáceo azulado de la túnica contrasta con un largo manto de color marrón, que reposa sobre un basamento a manera de altar situado por su derecha. A su izquierda, vuelve a abrirse la estancia hacia un paisaje con arquitectura en ruinas cubiertas de vegetación tenue.

La copia presenta variantes respecto a Martínez, fundamentalmente en el paisaje y la columna clásica por la izquierda, en cuya basa el artista dejó su firma y la fecha de 1767, lo que debe interpretarse sin duda como la de finalización de la serie, aunque quizá le restara todavía uno de los principales seguidores de Cristo.

13.– Espinosa. *San Pablo*. 207 x 142 cm. Inscripción sobre el lomo del libro que porta el apóstol: «*NON DOCTAS FABULAS / SECUTI*». (Museo Diocesano. Escalera Blanca).

No hemos llegado a localizar el original de Martínez, que debió haberlo, ya que la copia sigue los parámetros generales de los anteriores en cuanto a concepto de la figura e inserción de ésta en el espacio y el paisaje. El rostro y la espada están tomados de Wierix, aunque la manera de plantear la figura es más próxima a Raimondi.

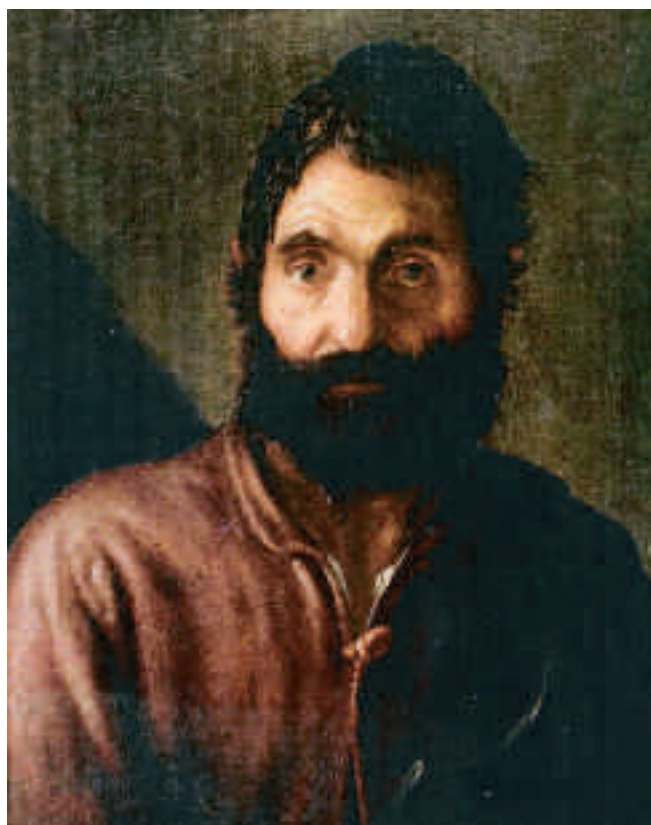
Fray Jerónimo Espinosa, *San Pablo*. Museo Diocesano, Córdoba.



En todo caso, lo más significativo de esta obra es la inscripción que presenta el lomo del libro sobre el que el apóstol apoya su pie: «*non doctas fabulas secuti*». Se trata de un mote o lema tomado de San Beda «el Venerable» (672-735), sacerdote benedictino inglés considerado fundador de la cultura cristiana anglosajona y Doctor de la Iglesia, concretamente de su libro *De tabernaculo et vasis eius, ac vestibus sacerdotum* (1,12), en el que aparece la expresión «*Qui quoniam non sua praedicant, sed ea quae sunt Jesu Christi, non doctas fabulas secuti, sed cognitam coelesti oraculo virtutem Domini nostri mundo*

notam faciunt», que habría que entender referida a las vestimentas del altar. La inscripción podría traducirse aproximadamente como «esto no son doctas fabulas», y con ella habría hecho alusión a la doctrina cristiana o a las *Epístolas* de San Pablo, que sería el libro sobre el que descansa el personaje.²³

No sabemos si se debe a Martínez o a Espinosa, aunque es muy probable que sea del primero, que por lo general se mostró libertino y heterodoxo a la hora de plasmar muchas de sus composiciones.



Sebastián Martínez, *San Judas Tadeo*. Colección Granados. Madrid.

²³ Agradecemos al profesor Joaquín Mellado Rodríguez, Catedrático de Latín de la Universidad de Córdoba, la traducción de este texto latino y la indicación de su procedencia.



LA INFLUENCIA ITALIANA EN LA JOYERÍA ANDALUZA DEL SIGLO XVIII

Notas comparativas entre una colección de dibujos italianos y el *Segundo Libro de Joyas de Sevilla*

María Isabel Pérez Rufí

Desde la filosofía de la Antigua Grecia hasta los neoplatónicos florentinos el dibujo o *disegno*, más que un simple instrumento del procedimiento artístico, es considerado el fundamento de las demás artes visuales. Será definido como una imagen inmaterial que habita en la mente, es innata y precede mentalmente al encuentro con el mundo exterior. Tiempo después la Academia aspiraba a la perfección artística mediante la imposición de preceptos y reglas infalibles en torno al dominio del dibujo, la composición y el color que debían asumir los artistas de forma homogénea. El dibujo se entiende como un trabajo práctico para el aprendizaje del dominio de las formas, incluidas las de las artes decorativas. Dichas artes tendrán una gran importancia en la enseñanza del dibujo, prueba de ello es la escuela de dibujo que se fundó en Cádiz en 1777 bajo los auspicios de la cofradía de plateros de esta ciudad. Se refunda en 1789 como *Escuela de Nobles Artes*, bajo el patrocinio de la Corona.

Estas consideraciones debieron formar un sustrato común a todos los plateros, por el cual no se cuestionaba la importancia del dibujo. Es más, se consideraba imprescindible dentro del proceso creativo de la obra de plata u oro y, por ello, todos los aspirantes al grado de maestro debían dominar la técnica del dibujo.

Es interesante observar que, mientras que en algunas cofradías de plateros se exigía un dibujo más bien esquemático, un sencillo boceto de lo que será la obra de platería o de joyería, en otras hermandades el dibujo alcanza un nivel altísimo de perfección y calidad artística. En los exámenes de dibujo de Barcelona o en los libros de exámenes de Sevilla y Pamplona se percibe un deseo de perfección técnica de la obra final, sin duda, pero también el interés de mostrar en una hoja de papel un compendio del saber que se ha ido acumulando durante los años de aprendizaje y la demostración de que un platero no es un artesano sino un auténtico artista. El platero-artista era una persona con destacada formación cultural, ya que para entrar a formar parte de la hermandad de plateros se le exigía saber leer, escribir y calcular, además debía ser capaz de formar sus propios diseños es decir, era una persona que realizaba un trabajo fundamentalmente intelectual, no manual. Esta será la piedra de toque de las cofradías de plateros: el reconocimiento social de la liberalidad de su arte, que alcanzaron con un ilustrado como Felipe V.

ESTÉTICA DEL BARROCO Y ROCOCÓ

Para comprender en toda su dimensión la importancia de los dibujos que trataremos, es necesario explicar brevemente el momento artístico en que aparecen, de cambio entre la estética barroca y la rococó.

Tradicionalmente se concibe el Barroco como un arte cortesano, tendente a lo monumental y solemne, para expresar la grandeza y el poder. Es el arte del lujo y la pretensión, al que se le aplican adjetivos como complicado, irracional, oscuro. Hay que hacer notar el matiz peyorativo del término barroco, que empezó a emplearse desde mediados del siglo XVIII para un estilo supuestamente opuesto a lo clásico, exuberante –idea que siguió desarrollándose en el pensamiento de Wölfflin o de D'Ors–. Autores contemporáneos¹ siguen destacando el carácter opuesto de lo clásico y lo barroco, pero ya muy alejado de ese maniqueísmo que parece dominar a pensadores del XIX y primera mitad del XX.

Sin embargo, para muchos autores, como Maravall,² cada vez es más clara la presencia de rasgos estilísticos del Barroco en tanto modos de acción psicológica, que evidencian, a través de ejemplos, la existencia también de un Barroco moderado, lleno de expresión contenida y sobria.

Para Minguet³ «el barroco, en lo que alega de positivo para justificarse, se apodera de caracteres que no son esencialmente extraños a lo clásico. Se le roba a las obras clásicas los valores de *vida*, de *movimiento*, de *decoración*, de *fantasía*, etc., para ponerlas en la cuenta del

barroco. Forzosamente se ofrece entonces a la contemplación un clasicismo mutilado arbitrariamente». En resumen, venimos a reflejar la dificultad en definir una realidad aceptada por todos que es el Barroco.

No menos complicado resulta llegar a una definición del Rococó, pues habitualmente se entiende como el fruto de una nueva consideración de la naturaleza humana donde lo que importa es la inmediatez del presente, la realidad más próxima, la existencia diaria y el deseo, así como el bienestar, la comodidad, la felicidad, y la armonía de las facultades y los sentidos, ideales que reflejaron algunos filósofos y poetas, y que en el fondo son la materialización de los principios ilustrados. Se expresa este nuevo pensamiento mediante un arte decorativo, con colores pálidos y marfileños, de formas blandas y sensuales, adecuados al placer de la vida privada.

Encontramos todo tipo de definiciones: desde «un juego de formas y de espíritu; ambas despliegan su fuerza en una gama que va desde la expresión llena de emoción hasta la coquetería superficial», como escribe Brinckmann,⁴ hasta un estilo en el que «el sentimiento crepuscular, agudo, desengañado, inteligente, domina algunas obras artísticas y literarias en este arte vinculado a una clase», según afirma Starobinski.⁵ Hauser,⁶ representante de la Historia social del arte, afirmaba que «el rococó no es un arte regio, como lo era el Barroco, sino un arte de la aristocracia y de la alta clase media»

Para Minguet,⁷ centrado en el estudio del estilo a través de la arquitectura alemana de la época, «el rococó arquitectónico (...) no es la culminación de un proceso estilístico iniciado en el barroco italiano». Puesto que el Rococó plantea un problema estético fundamental: el de «la evolución de los estilos». Para este autor es fundamental unir el arte a su medio social ya que es el único modo de reconocer la libertad, que le niega el evolucionismo estilístico al deducir cada momento del precedente

Quizá sea la superficialidad que en ocasiones muestra este estilo lo que ha llevado al Rococó a convertirse en un estilo vinculado a lo caprichoso, lo anticuado o extravagante, al que se ha despreciado, cuando no se ha ignorado. De hecho su nombre proviene de una deformación popular jocosa del término *rocaille*, que se difundió por toda Europa en torno a 1740 «con fuerza de la intención despreciativa», como demostró el lingüista Walter Binni.⁸

En el presente epígrafe, hemos querido trasladar la idea de la complejidad del siglo XVIII en cuanto a sus corrientes ideológicas y estilísticas, contrarias y complementarias, que influirán en gran manera en los protagonistas de este tiempo y, con ello, en la estética de la llamada platería de oro.

¹ TAPIÉ, V., *Clasicismo y Barroco*, Madrid, 1978.

² MARAVALL, J. A., *La Cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.

³ MINGUET, P., *Estética del Rococó*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 234.

⁴ BRINCKMANN, A. E., *Arte Rococó*, Barcelona, 1953, p. 13.

⁵ STARONBINSKI, J., (1789), *Los Emblemas de la Razón*, Madrid, 1988, pp. 14-16.

⁶ HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, v. 2, Madrid, 1998, p. 38.

⁷ MINGUET, P., *Estética del Rococó*, 1992, p. 147.

⁸ BINNI, W., «Il Rococó Letterario», *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno Intenazionale*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1962, pp. 217-218.

EL ARTE DE LA JOYERÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII COMO REFLEJO DE EUROPA

La aceptación de la influencia europea durante el siglo XVIII representa una importación gustosa de algunas formas y costumbres extrañas por parte de todos los niveles sociales, sin renunciar a lo autóctono y, aún más, recreando esas influencias foráneas y adaptándolas al gusto español.

Con la llegada de los Borbones y el espíritu centralista ilustrado se pretende, entre otras cosas, una mayor unificación del estilo artístico. En la segunda mitad del XVIII, durante el reinado de Carlos III se intentan establecer reformas en la industria y la agricultura, creando también las Academias y las manufacturas reales. Este espíritu ilustrado francés y la admiración que desde muy antiguo despertaban los artistas italianos se refleja en la fundación de la Real Fábrica de Platería de Madrid gracias a Antonio Martínez Barrios, en 1778. Este hecho supone el fin del gremio tradicional, pretendiendo una mayor unificación de los productos y el gusto.

La joyería española, y en particular la andaluza, se verán muy influenciadas por ideas y modelos que se difundieron gracias a los dibujos que circulaban por Europa. Por ejemplo, el tipo de pendiente *girandole* y los lazos con apariencia textil, con las lazadas caídas, se popularizan gracias a los dibujos del francés Gilles Legaré, publicados en París en 1663. En sus modelos se representa el frente de la joya de pedrería y el dorso esmaltado. El revés de las piezas se esmalta siempre, hasta la segunda década del siglo XVIII, de ahí que se representen las joyas con mitades distintas. Una reproducción fidelísima del lazo referido de Legaré la encontramos en un dibujo de finales del siglo XVII conservado en el Museo Episcopal de Vic. No es el único caso en España en el que se copia exactamente un dibujo extranjero, según veremos más adelante.

El modo de representación (sólo se dibuja la mitad de la pieza), el tipo y el estilo de las joyas aparecen de manera paralela en lugares tan dispares como Sevilla con el *Primer Libro de Platería de Oro*, en París con Legaré o en Londres con dibujos de Johann Heels (fines del siglo XVII). Todos ellos comparten el estilo barroco, de apariencia un tanto pesada, con formas simétricas, y piedras en disposición geométrica, animado por tallos vegetales carnosos y curvos. Por otra parte, están sobradamente documentados los diseños de *aigrettes* realizados para la hija de Carlos III en 1767 por Agustín Duflós, joyero de la corte francesa.⁹

ESTAMPAS ITALIANAS DE MODELOS Y SU REPERCUSIÓN EN SEVILLA

Cada congregación o colegio de plateros tenía sus propias ordenanzas, junto con disposiciones adicionales, hasta las Ordenanzas Generales de 1771. Dichas Ordenanzas fueron otorgadas por Carlos III para unificar las normas en todas las corporaciones de plateros españoles. En la mayoría de estas ordenanzas previas a 1771, el examen de maes-

tría contemplaba la realización de una prueba de dibujo. Las dos formas más habituales de elección de la pieza para dibujarla —y materializarlas posteriormente— eran o bien mediante un proyecto particular de cada aspirante, o bien mediante un libro de modelos abierto por una página al azar.

Entre las cofradías de plateros españolas estudiadas por diversos investigadores de las que no se guardan dibujos se encuentran las de Salamanca, Córdoba, Málaga, La Coruña, Segovia, Zaragoza y Murcia. Entre aquellas corporaciones que empleaban un libro de dibujos como modelo para el examen aparecen Pamplona, Sevilla y Madrid. Finalmente, aquellos en los que cada aspirante realizaba un proyecto personal, estos son los de Granada, Valencia y Barcelona.

Por su finalidad, distinguimos tres tipos de dibujos de joyas: los exámenes de maestría y libros de modelos de examen de las diversas cofradías de plateros españolas, los inventarios ilustrados de joyas, como el de la Reina María Amalia de Sajonia o el *Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe*, y por último las estampas de modelos, como las que nos disponemos a analizar. Se trata de una curiosa colección de estampas grabadas que recogen piezas que demuestran la gran capacidad creativa de su autor, sin que podamos determinar por el momento la procedencia de las estampas.

El rasgo distintivo de estos dibujos es la propia naturaleza del dibujo, pues no es ni un dibujo de examen ni un catálogo de joyas existentes. Se trata de una colección de dibujos de modelos, de ideas para los maestros plateros que libremente podían interpretar y recrear para convertirlos en piezas más naturales y asequibles. Si se observa el contenido de los dibujos, se descubre que en su mayoría son piezas elevadas a la categoría de fantásticas, dada su complicación técnica y la cantidad de gemas que se requeriría para la elaboración de cualquiera de estas joyas. Este rasgo es fundamental y el que lo distingue de las demás colecciones de dibujos de joyas: la idealización. Estas piezas no pretenden ser populares, sino que son majestuosas hasta el extremo, fantasiosas e irreales y, por ello, creemos que difícilmente se llevaron a la práctica tal como las diseñó el autor. En resumen, están destinadas a la libre interpretación que cada artista quisiera hacer de las joyas que se presentan.

Por otra parte, al ser un catálogo de modelos, ofrece una variación tras otra de la misma pieza, que puede resultar un tanto repetitiva. Pero tal circunstancia se da en cualquier colección de dibujos de esta naturaleza. En la joyería parece muy novedosa la idea de editar una colección de estampas, aunque no lo es tanto en otras áreas artísticas como la arquitectura. Poco después, en Inglaterra se hizo muy habitual desde finales del siglo XVIII, la publicación de tarjetas comerciales de talleres de platería en las que se exhibían las piezas que producían.

A pesar de la idealización y la abundancia de ligeras variaciones, estos diseños representan la evolución de la joyería barroca de la primera mitad del XVIII hacia formas más propias de la segunda mitad del siglo XVIII. Este periodo se caracteriza por maneras más ligeras y asimétricas, con gran profusión de pinjantes y plumas de pedrería que otorgan

⁹ OLIVEROS DE CASTRO, M. T., *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid, 1953.



Lazo con cruz de cuello, dos piochas y dos pendientes (lámina 1).

movimiento y brillo a las piezas, siendo a su vez más caladas, con menos presencia visual del metal, favorecido por los engastes al aire. En este sentido, hay que decir que el perfeccionamiento de la técnica tuvo su recompensa en una mejora cualitativa de la joyería de la segunda mitad del XVIII y del siglo XIX.

Algunas de las joyas que aparecen en esta colección las vemos reproducidas fielmente en el *Segundo Libro de Exámenes de Plateros del Oro de Sevilla*. Tal es el caso de un modelo de pendientes, dos piochas y un excepcional lazo. Tenemos noticias de la existencia de una colección de grabados similar en el Museo Victoria y Alberto de Londres, siendo ésta institución la que data los grabados hacia 1744 y los atribuye a un autor italiano. Si tenemos en cuenta que el segundo libro de joyas de Sevilla se realizó en 1754, sorprende la espectacular difusión de que gozaron estos diseños.

La amplia difusión que debieron tener estos diseños, a la vista de las diversas colecciones conservadas en Londres o su réplica, en el *Segundo Libro de Joyas de Sevilla*, es un rasgo que nos habla de la internacionalización del gusto en la joyería del XVIII. Este rasgo suele ser destacado en numerosos estudiosos, y estos grabados vienen a reforzar también esta hipótesis.

Nos referimos a los dibujos sevillanos como «replica» al ser ligeramente distintos de las colecciones de estampas citadas. En el *Segundo Libro de Joyas* estos modelos no aparecen impresos sino dibujados a plumilla, manifestando gran cuidado tanto en la técnica del dibujo como en la elección de las piezas. Este libro sevillano recoge un total de dieciséis láminas, contándose entre ellas dos piochas, dos lazos de pecho, tres lazos con cruz, tres diseños de pendientes, dos manillas y cuatro sortijas.

En el libro sevillano se encuentran dibujos independientes unos de otros, muy al contrario que las piezas de estos grabados italianos consistentes en aderezos, o juegos completos de joyas compuestos de piochas, pendientes, lazos –con cruz o sin ella–, grandes petos y cierres de manillas.

En cuanto al estilo de la colección italiana, podemos adelantar brevemente que se advierte una inflexión entre el estilo que triunfó entre la década de los veinte y los cuarenta –que fue introducido por la nueva dinastía reinante–, y la década de los sesenta, a partir de la que se manifiesta el nuevo estilo rococó. En otras palabras, junto con un lenguaje novedoso propio de la segunda mitad del XVIII, aparecen tipologías y elementos propios del pasado. Sin embargo, sólo tras hacer un análisis detenido de las piezas según su tipología, podremos llegar a alguna conclusión definitiva.

LAZOS

Las joyas en forma de lazo se empleaban para adornar el escote del vestido. En el siglo XVII las joyas se sostenían a la vestimenta o al cuerpo mediante lazos de tela. Después se empezaron a realizar estos lazos en metales preciosos, con gemas y esmaltes, con un aspecto pesado. En el XVIII se populariza la lazada doble que tenderá a ser cada vez más calada y de puntas más elevadas, para llegar a la reproducción naturalista del lazo en las últimas décadas del siglo.

Así, en la lámina nº 3 encontramos un lazo que centra toda la composición. Presenta lazada doble de puntas ascendentes y aspecto rígido. El nudo lo conforma una rosilla con penacho y colgante inferior en forma de lágrima con crestería. Se dibujan piedras muy facetadas y decoración geométrica. La lazada inferior, que es de menor extensión que la superior, junto con el pinjante inferior refuerzan el perfil triangular de la pieza. Este diseño también aparece en el *Segundo Libro de Joyas plateros de Sevilla*¹⁰ en el año 1754, siendo una de los dibujos más bellos de este libro.

El caso del lazo es ilustrativo: tal era la cantidad de pedrería necesaria para la elaboración de esta pieza que se eliminó del libro sevillano colocando encima otro dibujo. De este segundo dibujo sólo quedan las marcas del adhesivo como testigo, pues se perdió sin que haya quedado constancia escrita sobre el tipo de joya que sustituyó al espectacular lazo primitivo.

¹⁰ SANZ SERRANO, M^a J., *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986, lám. 84.

LAZOS CON CRUZ

El lazo con cruz es una joya para el cuello, que constaba de tres elementos: un lazo, un cuerpo intermedio o trecho y la cruz.

En la época que se realizaron estos dibujos se emplea el lazo doble de puntas elevadas, muy calado, con poca presencia de oro y gran protagonismo de las piedras preciosas. El trecho de estos diseños suele componerse de un elemento de perfil rómbico y una pequeña lazada, que se une a una cruz griega.

El lazo con cruz de la lámina 1 es doble, con la lazada superior mayor que la inferior, con puntas muy elevadas y cresterías de filigrana de pequeñas «ces». En la mitad izquierda se dibujan piedras muy facetadas y la mitad derecha se muestra el revés de la joya –que es liso, rasgo distintivo de la joyería española a partir de la década de los veinte–. Un gran rosetón con copete hace las veces de nudo del lazo.

El trecho se desarrolla especialmente en anchura y tiene forma romboidal. Sólo se dibuja una gran gema ovalada en el centro, sin detallar las demás gemas. Se une mediante una minúscula lazada a la cruz. Esta cruz es griega, y muestra un trabajo de filigrana muy elaborado, salpicado de pocas pero grandes gemas.

El lazo de la lámina 2 es doble, rígido y ancho, con los bordes de calado geométrico. Priman las gemas de talla cuadrada, que están presentes tanto en la cinta como en el nudo. El trecho se divide en dos, la primera parte es una cinta de pliegues geométricos con elementos abstractos anejos. La segunda mitad del trecho lo compone una pequeña lazada doble y rígida. Por último, remata la pieza una cruz griega que podría inscribirse en un cuadrado de crestería de «ces» y sigmas menudas. La cruz está formada por cuatro grandes gemas de talla cojín junto con otras ocho de talla rosa.

PIOCHAS

Las piochas, también llamadas *airones*, son joyas que servían para adornar el cabello. El término, que se utilizó ya en la época, proviene del italiano (*pioggia*, lluvia) al contar estas joyas con piedras preciosas colgantes como gotas.

Las piochas de la primera lámina presentan características similares entre sí, comunes en la mayoría de los diseños de esta colección para este tipo de joyas. Estas pequeñas piochas o *airones* se reconocen por una composición asimétrica, generalmente en forma de sigma, y una superposición de elementos abstractos, como cintas, aletas, gemas grandes y farolillos.

La piocha que aparece en el extremo inferior izquierdo de la lámina 1 se reprodujo con toda fidelidad en el *Segundo Libro sevillano de Joyas*. Ambas piezas, la de Sevilla y la italiana se describen de la misma manera: en el centro aparece una gema de talla circular con la que se cruza una flecha. Por encima un desorden de aletas o alas de murciélago, cintas curvas salpicadas de piedrecillas, que culminan en una gran lágrima en el lado izquierdo de la composición, aunque ésta tiende a inclinarse a la derecha. En el sentido ilógico de la distribución del peso de la composición está la clave para entender este juego de fantasía y capricho que caracterizan a estas obras.

El otro modelo de *airón* o piocha de la primera estampa es básicamente igual, cambiando ligeramente la composición pero manteniendo los mismos elementos e inclinando esta composición hacia la izquierda.

En la segunda lámina aparece otro muestrario de piochas que comparten la composición asimétrica. Es una superposición de elementos abstractos en cuyo centro aparece una gema de talla circular o cuadrada colocada como si fuera un rombo con la que se cruza una flecha o cintas entrelazadas. Por encima, hay tres aletas o alas de murciélago salpicadas de pequeñas piedras preciosas, que culminan en una lágrima en uno de los lados. La composición tiende a inclinarse a izquierda o derecha, según el modelo.

Las piezas de la tercera estampa son muy similares a las vistas anteriormente, comparten la composición abstracta y asimétrica. En dos piochas aparecen aletas, plumas y una lágrima en forma de pinjante, mientras que en otra de las piezas se toma el mascarón como base de la estructura de piedras alineadas, junto con otras cinco piedras mayores que parecen colocadas al azar. La aparición de sigmas, contrapuntas y el mascarón revela su apego a modelos arcaizantes, mientras que la ruptura de la simetría muestra la evolución de la joya de estos momentos.

En la misma lámina se presenta otra piocha con lazo doble, rígido, de puntas elevadas en las lazadas superiores que, además, son mayores que las inferiores. El nudo del lazo lo conforma una piedra de talla circular. Se completa la composición con un llamativo remate de plumas de pedrería, así como con una lágrima y un colgante por debajo del lazo.



Lazo con trecho y cruz, dos diseños para pendientes (para los dos tipos, *pendeloque* y *girandole*) y cuatro piochas (lámina 2).

En la cuarta lámina aparecen cuatro ejemplos de piochas que fueron numerados por los autores, pues formaban aderezo junto con un peto y unos cierres de manillas. La piocha nº 1 tiene una lazada doble de aspecto rígido, con un gran brillante en el centro a modo de nudo. Presenta una pelilla en la parte inferior y un conjunto de abstracto de plumas de pedrería. La mitad derecha del dibujo representa el revés que es liso. Debajo del diseño se indica 1, al formar aderezo con el peto nº 1 y la manilla nº 1.

La piocha nº 2 es la más espectacular y original de las piezas menores por su complejidad y fantasía. Se observa una cierta inspiración arabesca, pues la composición se muestra centrada por una especie de turbante del que surge un arco, un carcaj y una espada de hoja curva. Por encima del turbante aparecen una media luna, un lacito con pinjante y una especie de plumas de pavo real. El grabado indica con variaciones de los tonos grises cómo la pieza estaba cubierta de pedrería de varios colores, especialmente en las plumas.

La piocha nº 3 de esta cuarta lámina es similar a la primera, pues se compone de lazada doble, pinjante inferior y ramo de flores que asoma por la parte superior del lazo. Varía, esencialmente, respecto a la primera en que las puntas de las lazadas son bastante más elevadas, la cinta es más delgada y parece gozar de mayor ligereza. Por otra parte, la superficie de la cinta es similar a la del pectoral nº 2, con esmaltes, líneas geométricas y pocas gemas. Esto hace pensar que formaría parte de su aderezo, aunque debajo se indique 3. El dibujo para examen nº 13 del segundo libro de joyas de Sevilla¹¹ reprodujo esta piocha.

PENDIENTES

Uno de los diseños de pendientes de la primera lámina es del tipo *pendeloque*.¹² Este tipo se caracteriza por componerse de broquelillo o botón pegado al lóbulo de la oreja, un lazo intermedio y una sóla lágrima colgante o farolillo. El botón es una rosilla de ocho piedrecillas entorno a la central. El lazo está muy desarrollado, luciendo la lazada superior mayor que la inferior y de puntas elevadas. La superficie se cubre de pedrería. La lágrima continúa la misma idea que el botón, es decir, como si fuera una rosilla, con forma aperillada.

Este mismo tipo de pendiente aparece en la lámina nº 2, a la izquierda. Y es muy parecido al diseño anterior. El broquelillo es un rosetón de ocho piedrecillas ovaladas en torno a la central de talla rosa. Le sigue un lazo doble, rígido de puntas elevadas. Las lazadas superiores son de mayor tamaño que las inferiores. Remata el pendiente una almendrilla de diseño similar al broquelillo –con orla–, pero la gema central es aperillada.

El otro tipo de pendiente propio del siglo XVIII es el llamado *girandole*. Este tipo de pendiente se diferencia del anterior en que en vez de poseer un sólo farolillo incluye tres, por lo que tendrá un aspecto un poco más horizontal que el *pendeloque*. En el diseño de la lámina nº 1 el broquelillo tiene una disposición en forma de rosilla de diez diamantitos. El cuerpo intermedio no es un lazo, sino una estructura abstracta de cintas y pequeñas «ces», de perfil similar a un lazo. De este cuerpo penden tres gemas de talla aperillada.

En la segunda lámina se encuentra otro *girandole*, a la derecha. El broquelillo es un rosetón de ocho piedrecillas ovaladas en torno a la central de talla rosa. El cuerpo intermedio es bastante ancho y presenta dos aletas de gran desarrollo y una piedrecilla en el centro. Las tres lágrimas propias de este tipo de pendientes son sendas gemas piriformes, sin orlillas a su alrededor.

Este es otro de los modelos que se reproduce en el *Segundo Libro de Joyas de Sevilla*. Sin embargo, el dibujo sevillano introduce una ligerísima variación al completar los farolillos con una filigrana en la parte inferior. Salvo este minúsculo detalle, la pieza es exacta, por lo que hace pensar que o bien se hicieron los dibujos sevillanos de memoria o, más probablemente, se introdujeran estas variaciones para adaptarlo al gusto autóctono.



Lazo, cuatro piochas y adorno en forma de cesta (lámina 3).

¹¹ SANZ SERRANO, M^a J., *Antiguos dibujos...*, lám. 87.

¹² Empleamos la terminología francesa *pendeloque* y *girandole* para mayor claridad y economía en la explicación de los pendientes, pero advirtiendo que

estos términos jamás se introdujeron en nuestro idioma y son aceptados convencionalmente por casi todos los investigadores.

PECTORALES

En la cuarta lámina aparecen dos diseños para pectorales, y que formaban parte de aderezos. El aderezo es un conjunto de piezas variable compuesto por un pectoral, en los aderezos más suntuosos, o lazos con cruz, en los más sencillos. Se completa el aderezo con un par de cierres de pulseras o manillas y piochas.

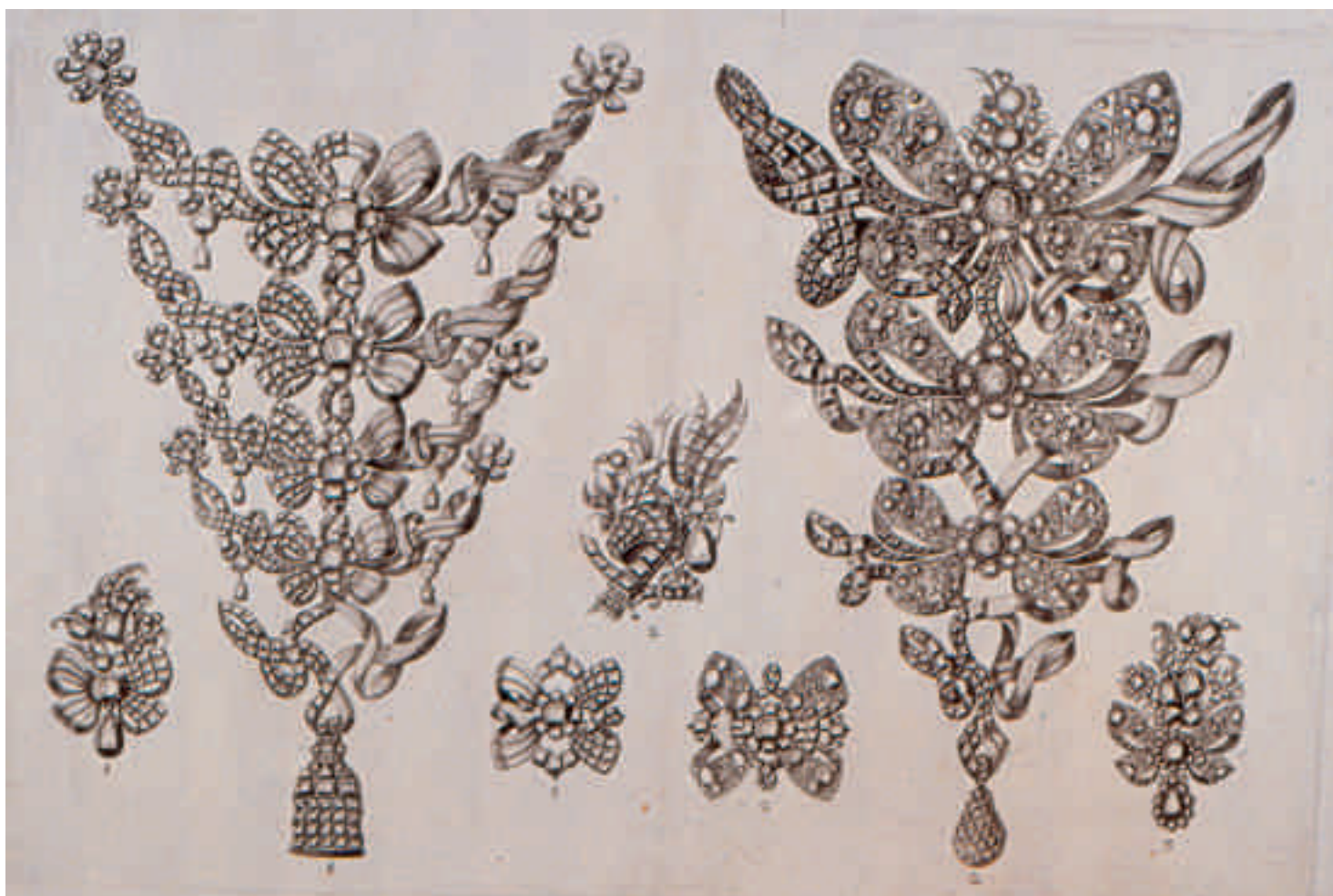
Los pectorales que muestra esta lámina fueron numerados por los propios autores del grabado como 1 y 2, por lo que mantendremos la misma numeración.

El pectoral nº 1, se compone de cuatro secciones horizontales de igual apariencia y decrecientes en tamaño, además de un remate inferior. Las cuatro secciones presentan forma de media luna, con un gran lazo doble en el centro. De este lazo parten a ambos lados unas cintas onduladas que se entrecruzan formando ochos, y cuelgan un par de farolillos o lágrimas. Los extremos se rematan con lazos múltiples que casi parecen flores. El remate inferior se divide en dos: una primera

parte de perfil triangular –a base de cintas entrelazadas– y un pinjante que simula una borla.

La joya está cuajada de diamantes (en torno a los 1.250) de diversas tallas pero priman las cuadradas. Los nudos de los lazos centrales son rosillas de ocho gemas en talla rosa entorno a un gran diamante central. La mitad derecha de la joya representa en revés de la misma, que es liso.

El pectoral nº 2 se caracteriza por poseer tres secciones de igual diseño, aunque decrecientes, a la que se añade el remate inferior. Las tres secciones a las que nos referimos presentan, cada una, un enorme lazo doble con rosilla que sirve de nudo. Las lazadas muestran una decoración geométrica posiblemente esmaltada con pequeñas gemas disgregadas. De estos grandes lazos surgen cintas zigzagueantes, distintas en cada sección, y cuajadas de diamantes cuadrados. El remate, al igual que el ejemplo anterior, se compone de una parte de forma triangular con cintas entrelazadas y una perilla.



Dos diseños de grandes pectorales, dos cierres de manilla y tres piochas (lámina 4).

CIERRES DE MANILLAS

Las pulseras o manillas se llevaban a pares, una en cada muñeca, y se componían de varios hilos de perlas con un cierre enjoyado.

Las piezas de la cuarta lámina formaban aderezos con la misma numeración, como ya se ha observado, de peto, piocha y manillas. Estos diseños para manillas son los que a continuación describimos.

La manilla 1 es una lazada doble rígida. El nudo es una rosilla de ocho diamantes circundando al central. Se adorna por arriba y por abajo por una cinta con aspecto de arco conopial. A izquierda y derecha, en el espacio que queda entre las lazadas, aparecen las mismas cintas pero plegándose en una especie de voluta.

La manilla 2 tiene forma de lazo doble, de lazadas rígidas, estrechas y bien separadas. La superficie de las cintas se decora igual que el pectoral con el que hace juego: con esmaltes, líneas geométricas y poca pedrería. El nudo es una gran rosilla de ocho diamantes entorno al central. Entre las lazadas se encuentra una profusa decoración de cintas concéntricas cubiertas de gemas cuadradas y, más al exterior, una gema ovalada flanqueada por dos chispas. Por arriba y por abajo vuelve a aparecer la cinta para plegarse en una especie de voluta.

ADORNO EN FORMA DE CESTA

En la tercera lámina se encuentra un adorno en forma de cesta que parece estar destinado a varios usos, pues puede servir de adorno para las mangas, el pecho o el cabello. No es extraño encontrar piezas sin una función determinada de antemano, utilizadas a gusto de su propietaria. El caso que analizamos representa un cestillo geométrico con asas que son sigmas con tornapuntas. Sobre él se desarrolla una decoración geométrica y simétrica de tres perillas unidas por una red de piedrecillas y sigmas. Es un diseño arcaizante por el aspecto

estático y simétrico, alejado del naturalismo que se buscará en décadas posteriores.

La descripción de los elementos formales de esta colección de joyas nos remite a un momento de indecisión o de transición entre la joyería predominante desde la década de los veinte y las nuevas tendencias rococó. Las ideas que renovaron el arte de los plateros fueron introducidas en la península no sólo a través del comercio de piezas de oro sino mediante los modelos de estampas, como las que hemos analizado, que tuvieron una importante repercusión en Sevilla, dado que este segundo libro de joyas se utilizó desde 1754 hasta la extinción del colegio de plateros de esta ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

BINNI, W., «Il Rococó Letterario», *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno Intenzionale*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1962.

BRINCKMANN, A. E., *Arte Rococó*, Barcelona, 1953.

HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2, Madrid, 1998.

MARAVALL, J. A., *La Cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.

MINGUET, P., *Estética del Rococó*, Cátedra, Madrid, 1992.

OLIVEROS DE CASTRO, M. T., *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid, 1953.

SANZ SERRANO, M^o J., *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986.

STARONBINSKI, J. (1789). *Los Emblemas de la Razón*, Madrid, 1988.

TAPIÉ, V. *Clasicismo y Barroco*, Madrid, 1978.



Juan de Ávila, *Segundo Libro de Exámenes de plateros de oro* (Sevilla, 1754). Archivo General del Arzobispado, Sevilla.



EL COLECCIONISMO EN LA ANDALUCÍA BARROCA

Eva María Ramos Frendo
Universidad de Málaga

El presente trabajo tiene el objetivo de analizar un fenómeno cultural, el coleccionismo artístico y de antigüedades, en el espacio y marco cronológico que se aborda en el presente encuentro, la Andalucía de los siglos XVII y XVIII. Con este fin hemos realizado una búsqueda de bibliografía y demás publicaciones (artículos y comunicaciones) que han abordado el citado asunto, buscando así una visión global del coleccionismo andaluz en la época barroca.

Tras este rastreo hemos hallado estudios que nos permiten analizar diversas colecciones fraguadas en la mayoría de las ciudades de nuestra región: Cádiz, Córdoba, Granada, Jaén, Málaga y Sevilla. Igualmente se puede apreciar diversidad de estratos sociales en la práctica de dicha actividad, pues aunque predominan los coleccionistas pertenecientes a la nobleza, también hemos podido hallar a miembros del mundo eclesiástico, de la burguesía comercial o de las profesiones liberales que por diversas motivaciones se sienten atraídos por la formación de colecciones artísticas, siendo esa apertura a otros grupos sociales que no sean los aristocráticos algo que se va a hacer más habitual a medida que avancemos en el Antiguo Régimen, sobre todo a lo largo del siglo XVIII. Se verá así que, tal y como otros estudios han expuesto, el Barroco será el momento en que el coleccionismo de obras de arte se vaya abriendo a la mayor parte de la sociedad y, no sólo a las élites.¹

¹ UREÑA UCEDA, A., «La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 7 (13), Madrid, 1998, p. 100.

En algunos casos nos encontraremos con colecciones locales que tienen escasa relevancia fuera de nuestras fronteras, siendo, tan sólo, modestos ejemplos gestados a imagen de las colecciones cortesanas, pero en otros hallamos conjuntos notables, fraguados por personajes cuyas actividades diplomáticas los ponen en contacto con colecciones que les inspiran, convirtiéndolos en pioneros a nivel nacional.

LOS ANTECEDENTES DEL SIGLO XVI

El inicio de nuestro discurso debería comenzar en el siglo XVII, pero nos resistimos a abordarlo sin primeramente realizar una mención a dos destacadas figuras de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI que se adentran en la centuria siguiente, sirviéndonos como puente entre las dos épocas (Renacimiento y Barroco). Sus actividades se desarrollaron dentro de un ambiente humanista y erudito en el que Italia siempre estaba presente² y allí fraguaron sendas colecciones arqueológicas, siendo, además, una de ellas acrecentada en el siglo posterior.

Se trata de una época en la que Sevilla ejercía un gran protagonismo, superior incluso a la recién instaurada capital. Era una ciudad fuertemente cosmopolita, eje del tráfico mundial, con la Casa de Contratación desde 1503 y el monopolio del comercio indiano, y con una numerosa población, fruto de la gran atracción que ejercía, que la convertía, a finales del siglo XVI, en la mayor ciudad de España y la cuarta de Europa, tras París, Londres y Nápoles.³

En este ambiente se desarrolla la vida y actividades de don Rodrigo Caro⁴ (1573-1647), nacido en Utrera en 1573, quien sintió durante toda su vida una gran pasión por las antigüedades. Fue sacerdote y abogado, desempeñando en Sevilla diversos cargos: Consultor del Santo Oficio y Juez de Testamentos de la Ciudad y de su Arzobispado.⁵ Su acercamiento a los restos clásicos fue no sólo en busca de instrumentos para el estudio de la historia, sino también, a diferencia de otros humanistas, por el disfrute estético y espiritual que dichas piezas le provocaban. Dicho amor a los restos clásicos le llevarán no sólo a su estudio, sino también a constituir una colección, en ocasiones utilizada como instrumentos para sus investigaciones, compuesta de abundantes monedas, sobre todo romanas, aunque también griegas y púnicas, cerámicas pintadas, vidrios, figuras en bronce, numerosas inscripciones, lápidas y esculturas, destacando de estas últimas un cabeza de Baco, otra de una Ménade, ambas en mármol y coronadas



Retrato de Rodrigo Caro, inserto en **Francisco Pacheco**, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, (c. 1599).

de yedra y el busto de una emperatriz. Las diversas piezas de su colección se repartieron entre su residencia sevillana y una finca que poseía en su localidad natal, Utrera, llamada La Maya,⁶ donde creó un jardín arqueológico, siguiendo la moda desarrollada en las villas aristocráticas de Italia que, a su vez, habían tenido como principal inspiración los jardines del Belvedere.⁷

² Ambiente que podemos conocer con gran detalle en la obra ya clásica LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1971.

³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «Sevilla en la época de Velásquez», en MORALES, A. J. (dir.), *Velásquez y Sevilla. Estudios*, Sevilla, 1999, pp. 20 y 24-25.

⁴ GÓMEZ CANSECO, L., *Rodrigo Caro: un humanista en la Sevilla del seiscientos*, Sevilla, 1986.

⁵ Sobre su vida cfr. GARCÍA BELLIDO, A., «Rodrigo Caro. Semblanza de un arqueólogo renacentista», *Archivo Español de Arqueología*, XXIV, 1951, pp. 1-22;

acerca de sus estudios sobre Itálica cfr. LEÓN, P., «Las ruinas de Itálica. Una estampa arqueológica de prestigio», en BELTRÁN, J., y GASCÓ, F. (eds.), *La Antigüedad como argumento: Historiografía de arqueología e historia antigua de Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 31-37; también citado en CHECA, F. y MORÁN, J. M., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, pp. 140, 142 y 146-147.

⁶ LLEÓ CAÑAL, V., «Los usos de la Antigüedad: colecciones arqueológicas en la España del Renacimiento», *Reales Sitios*, nº 156, 2003, pp. 31-44.

⁷ CHECA, F. y MORÁN, J. M., *El coleccionismo...*, p. 143.

El otro destacado coleccionista del Renacimiento sevillano será don Perafán de Ribera, primer Duque de Alcalá, miembro de una ilustre familia sevillana, que se vio favorecido económicamente con la herencia del mayorazgo⁸ de su tío don Fadrique Enríquez de Ribera, primer Marqués de Tarifa, recibido en 1539, cuando este último falleció sin descendencia directa.

Su estancia en Italia como virrey de Nápoles, entre 1558 y 1571, será decisiva para generar su interés por las antigüedades (hasta el momento había sentido interés por las armas y tapices, pero no por las pinturas y esculturas, como se deduce por las piezas que adquirió en la subasta de los bienes libres de su tío), fruto del contacto con aristócratas, intelectuales, poetas y humanistas, destacando, de manera especial, el coleccionista anticuario y erudito Adrián Spadafora. En el país italiano gestará una colección con piezas de diversas procedencias (Nápoles, Roma y otras ciudades), fruto de una fuerte competencia con otros famosos coleccionistas de antigüedades europeos, y las enviará a España en 1568 en compañía del escultor Giuliano Menichini y el arquitecto Benvenuto Tortello. Ambos fueron los encargados de la adecuada instalación de las piezas, siguiendo la moda italiana de los jardines arqueológicos ya citada. Dos serían las residencias andaluzas elegidas para albergar tan preciadas antigüedades. Por un lado el palacio mudéjar conocido como Casa de Pilatos, considerado *uno de los más hermosos palacios de Sevilla*, que había recibido de su tío, el Marqués de Tarifa, y por otro lado, el Castillo de Bornos en Cádiz.⁹

La primera residencia, la Casa de Pilatos,¹⁰ resultaba inadecuada para una correcta exhibición de las esculturas clásicas, por lo que encargó al arquitecto italiano Benvenuto Tortello, intervenir en la misma. Las obras realizadas consistieron en el aprovechamiento de una antigua huerta existente al oeste del palacio para crear en ella unas nuevas construcciones consistentes en un bloque doméstico, el jardín arqueológico, compuesto de *loggias* superpuestas y el gabinete-biblioteca, este último un antiguo espacio, guardarropa del marqués de Tarifa, que fue remodelado para la nueva función. Con estas actuaciones logró dotar al palacio de un espacio de exhibición moderno, en la línea de las tendencias que se habían puesto de moda en la Italia del momento, alejándose de los gabinetes de curiosidades o cámaras de maravillas cerradas y eclécticas que era lo que aún imperaba en nuestro país. Los nuevos espacios se dotaron de nichos, hornacinas y tondos, donde las grandes esculturas encontrarían adecuado marco para su presentación. Igualmente, se dispusieron en el patio principal del antiguo palacio mudéjar cuatro grandes esculturas en las esquinas y en tondos dispuestos en las galerías veinticuatro bustos de emperadores romanos. Se genera así un *auténtico jardín arqueológico «a la romana»*¹¹ cuyo promotor no llegaría a disfrutar, dado que falleció en Nápoles, el 2 de abril de 1571, en espera de la licencia real que le permitiera regresar a su ciudad natal.

⁸ LLEÓ CAÑAL, V., «El jardín arqueológico del primer duque de Alcalá», *Fragmentos*, nº 11, Madrid, 1987, p. 21.

⁹ LLEÓ CAÑAL, V., «Los usos de la Antigüedad...», p. 40.

¹⁰ Sobre la Casa de Pilatos y esta colección arqueológica cfr. LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998, pp. 43-57; la colección del primer duque de Alcalá también es citada en CHECA, F. y MORÁN, J. M., *El coleccionismo...*, pp. 146-147.

¹¹ LLEÓ CAÑAL, V., «El jardín arqueológico...», pp. 25-28.



Patio principal de la Casa de Pilatos, Sevilla.

Junto a los mencionados, citar otros coleccionistas de antigüedades de la Andalucía del siglo XVI como el pintor sevillano Pedro de Villegas, el arqueólogo y erudito Arias Montano,¹² el marqués de Priego, quien en su palacio de Córdoba reuniría una importante colección escultórica y epigráfica con restos de Porcuna o la colección de inscripciones cordobesas de Agustín de Oliva, hermanastro del erudito Ambrosio de Morales.¹³ En estos y otros casos los objetos coleccionados formaban parte, junto con otros muchos objetos, de las cámaras de maravillas de la época.

Nuevos estudios realizados nos presentan la existencia en Andalucía de colecciones locales, no tan novedosas ni destacadas, que se caracterizan por intentar emular las colecciones que se estaban creando en la corte y entre la nobleza más destacada, pero adaptadas a sus circunstancias y posibilidades. Sirve como ejemplo las colecciones de los condes de Santisteban del Puerto en Jaén,¹⁴ que nos muestran, a lo largo del siglo XVI, un incremento del deseo de poseer objetos suntuosos y decorativos que aumentan el patrimonio familiar, a la vez que un progresivo protagonismo de las pinturas, pero de temas fundamentalmente religiosos (una de las características de la mayoría de las colecciones pictóricas gestadas a comienzos del siglo XVII,¹⁵ que como vemos aquí ya se va manifestando), destinadas especialmente a un uso devocional.

¹² LLEÓ CAÑAL, V., «Los usos de la Antigüedad...», p. 39.

¹³ BELTRÁN FORTES, J., «Entre la erudición y el coleccionismo: anticuarios andaluces en los siglos XVI al XVII», en BELTRAN FORTES, J. y GASCÓ, F. (eds.), *La Antigüedad como argumento...*, p. 116.

¹⁴ URQUIZAR HERRERA, A., «El coleccionismo artístico de los condes de Santisteban del Puerto (Jaén) en el siglo XVI, a través de sus inventarios de bienes», *Boletín del Inst. de estudios Giennenses*, nº 179, Jaén, 2001, pp. 29-56.

¹⁵ CHECA, F. y MORÁN, J. M., *El coleccionismo...*, p. 231.

EL COLECCIONISMO DEL SIGLO XVII

Aunque aún persisten en España las cámaras de maravillas del Manierismo, con el comienzo de esta centuria se va iniciando, a su vez, un nuevo tipo de coleccionista que Checa y Morán definen como coleccionista barroco.¹⁶ Estos coleccionistas abandonan el eclecticismo de los camarines y se decantan por colecciones estrictamente artísticas, predominando especialmente los conjuntos pictóricos que se exponen en galerías. La galería de pintura, cuando dichas obras sean de artistas de reconocida valía y demandados y buscados por todos, se convertirá en un instrumento que garantiza el prestigio intelectual, político y social y el poder de su poseedor. Por ello, dichas obras se ubican en espacios más públicos, accesibles a todos los visitantes. Se abandonan los espacios íntimos y apartados del camarín para pasar a espacios de exhibición. Este afán de ostentación de las posesiones artísticas se convertirá en una de las principales características del Barroco y el principal modelo en que se mirarán todos será el monarca, quien dictará la moda y gustos a seguir.¹⁷



En el siglo XVII el esplendor que Sevilla había disfrutado en la centuria anterior comienza a declinar, pasando el protagonismo a la capital de la nación donde se concentra la mayoría de los nobles entorno a la figura del monarca, lo que atraerá también a un destacado número de artistas que tienen la corte como su principal objetivo (caso de Velásquez que a la mínima oportunidad abandono su tierra natal), no obstante podemos seguir citando algunas colecciones destacadas, en algunos casos continuación y ampliación de las del siglo anterior.

En Sevilla, este gusto por las colecciones de pintura iniciado en el Barroco se manifestará a comienzos de siglo en la figura de don Fernando Enríquez Afán de Ribera y Girón, tercer duque de Alcalá (1583-1637), considerado, junto al conde de Benavente, como uno de los «grandes coleccionistas de principios del siglo XVII»¹⁸ y el «máximo representante del coleccionismo de arte dentro de la alta nobleza de esa misma centuria».¹⁹ Este destacado intelectual, quien formó parte activa de la academia de estudiosos, artistas y poetas que se reunían en su residencia, la anteriormente citada Casa de Pilatos, además de continuar con la tradición de su antecesor, el primer duque de Alcalá, acumulando algunas antigüedades (bronces, bustos clásicos, urnas, etc.)²⁰ y conservando las heredadas, parece, no obstante, que sintió más interés por las obras pictóricas, demostrando un gusto más moderno que el resto de sus coetáneos sevillanos.²¹

El tercer duque de Alcalá, al igual que su predecesor, también ocupó el puesto de virrey de Nápoles (desde julio de 1629 a mayo de 1631), pero su residencia habitual estaría en la ciudad de Sevilla. Entre las obras que adquirió, uniéndolas a las ya heredadas, destacan algunas realizadas por el pintor Ribera, con el que entabla contacto durante su estancia en Italia. Estas piezas fueron, según palabras de Francisco Pacheco (uno de los asiduos en las tertulias de la Casa de Pilatos), colocadas en su residencia sevillana. Hasta hace algunos años sólo se tenía identificada una de las obras de Ribera que poseyó el duque, la *Mujer barbuda*, obra en la que junto a la fecha aparecían los nombres de Ribera y de Alcalá.²² Estudios más recientes también consideran que fue propiedad del duque, por regalo del duque de Alba en el año 1626, la obra *Cristo preparado para la Cruz*, actualmente en la Iglesia de Santa María de Cogolludo, en Guadalajara, que en su momento, tal y como sabemos por las palabras de Pacheco, impactó al duque por el gran naturalismo de la misma.²³

Loggia en el Jardín Arqueológico del duque de Alcalá, Casa de Pilatos, Sevilla.

¹⁶ CHECA, F. y MORÁN, J. M., *El coleccionismo...*, p. 231.

¹⁷ Sobre el coleccionismo en el siglo XVII cfr. CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L., *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Universidad, 2001, pp. 119-161.

¹⁸ CHECA, F. y MORÁN, J. M., *El coleccionismo...*, p. 234.

¹⁹ UREÑA UCEDA, A., «La pintura andaluza...», p. 115.

²⁰ UREÑA UCEDA, A., «La pintura andaluza...», p. 115.

²¹ Sobre la figura del tercer Duque de Alcalá y su residencia cfr. LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos...*, pp. 59-77, y para profundizar en sus colecciones artísticas, pp. 79-87, y BROWN, J. y KAGAN, R., «The duke of Alcalá: his collection and its evolution», *Art bulletin*, nº 69-2, 1987, pp. 231-255; también es citado en MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velásquez*, Madrid, 1997, pp. 37, 39 y 41.

²² BROWN, J., «Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera», *Goya. Revista de Arte*, nº 183, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1984, pp. 142-143.

²³ LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos...*, p. 82.



José Ribera. *La mujer barbuda* (1631). Fundación Casa Ducal de Medinacelli, Hospital Tavera, Toledo.

Igualmente, durante esta estancia en Italia el duque obtuvo varias pinturas de Artemisa Gentileschi. Su interés por la pintura italiana también quedó demostrado en sus inventarios de bienes donde aparecían piezas de Tiziano, Bassano, Tintoretto, Guido Reni, Guerchino, Andrea del Sarto, Correggio y Caravaggio, entre otros. Las adquisiciones de obras italianas proseguirían tras su regreso a Sevilla, teniéndose conocimiento de obras que el duque indicaba eran de Miguel Ángel y Rafael.²⁴ Igualmente, como el resto de la nobleza de la época, sintió atracción por pintores de la escuela flamenca, entre ellos Van Dyck²⁵ o Rubens, aunque el número de piezas de origen nórdico es bastante pobre en comparación con las italianas.²⁶ Por tanto, escuelas italiana y flamenca se encuentran entre sus preferencias, siguiendo la tónica que también se daba en la corte.

Pero, indudablemente, gran parte de sus fondos fueron de artistas de la escuela sevillana del momento, los cercanos al núcleo de Pacheco: Velázquez, Antonio Mohedano, Pablo de Céspedes, Juan de Roelas, Alonso Vázquez y el citado Pacheco. Este último sería el encargado de la decoración de los techos de las estancias de recepción y representación del palacio (tomando como modelo la decoración de la casa del poeta Juan de Arguijo, realizada por Alonso Vázquez) y, además,

actuaría de asesor artístico de don Fernando en sus primeros años como coleccionista²⁷ orientándole en aquellos momentos hacia un gusto «tardomanierista».²⁸ Más tarde, no obstante, tras el contacto con Italia, iniciará una inclinación hacia una pintura más realista. En las colecciones del tercer duque de Alcalá ya podemos observar como la preeminencia de temáticas religiosas que vemos en otras muchas colecciones coetáneas va siendo sustituida por un aumento, cada vez mayor, de pinturas profanas, entre ellas mitológicas, bodegones, paisajes, etc. Pacheco sería uno de los testigos del creciente interés del duque por la pintura y así lo dejaría recogido, al igual que Palomino también nos expone otros encargos de bodegones al pintor Alonso Vázquez por parte del duque.

Dentro de la nobleza sevillana, en la segunda mitad del siglo XVII y comienzos ya del XVIII, también contamos con la figura de don Luís de la Cerda Fernández de Córdoba, IX duque de Medinacelli, cuyas colecciones se fraguarían durante sus estancias en Italia, como embajador de Roma y, más tarde, virrey de Nápoles. El resultado sería un importante patrimonio pictórico en el que destacarían obras flamencas e italianas de los siglos XVI y XVII, con artistas de los más destacados del momento (Brueghel, Rubens, Tintoretto, El Verones, Tiziano, Rafael, Zuccaro, Parmigianino, Baroci, Sebastiano del Piombo, Guido Reni, Carlo Maratta, Lucas Giordano, Pietro da Cortona y Carraci), frente a una escasa presencia de artistas españoles (sólo 15 obras de las 195 que componen su inventario de bienes). De estas obras desconocemos cuáles se ubicarían en Andalucía. Tan sólo sabemos que seis lienzos del pintor andaluz Matías de Torres fueron destinados al palacio que don Nicolás María Fernández de Córdoba y Figueroa de la Cerda, marqués de Priego y duque de Feria, además de décimo duque de Medinacelli, poseía en su palacio de Priego de Córdoba. En dicho palacio, a su vez existían 130 pinturas, a las que, tras el fallecimiento de noveno duque de Medinacelli, se unieron otras 251 que le llegaron por herencia y 7 procedentes del palacio sevillano del duque de Alcalá. Este décimo duque de Medinacelli poseyó, entre otras, la obra de *Las Hilanderas* de Velázquez, que tras su fallecimiento donaría a las colecciones reales.²⁹

Junto a la nobleza, miembros de la alta burguesía también se apuntaron a la práctica del coleccionismo pictórico, aunque de manera mucho más modesta que la alta nobleza. Dos personajes destacan dentro de la Sevilla que se mueve a caballo entre los siglos XVII y XVIII, don Miguel de Mañara, gran mecenas, que recibió de su padre unas 30 obras donde predominarían las de temática religiosa, pero donde también hallamos obras mitológicas, paisajes, retratos y bodegones y Domingo de Urbizu, miembro del Real Consejo de Hacienda y Alguacil de la Real Casa de Contratación, quien igualmente sintió predilección por la temática religiosa como se puede observar en su colección de pintura y escultura, donde entre otros autores estarían los andaluces Murillo y Valdés Leal.³⁰

²⁴ LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos...*, p. 82.

²⁵ CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L., *Tesoros y colecciones...*, p. 141.

²⁶ LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos...*, p. 84.

²⁷ LLEÓ CAÑAL, V., «Los techos pintados de la Casa de Pilatos», en MORALES, A. J. (dir.), *Velázquez y Sevilla. Estudios*, Sevilla, 1999, pp. 173-181.

²⁸ LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos...*, p. 80.

²⁹ LLEÓ CAÑAL, V., «The art collection of the Ninth Duke of Medinaceli», *The Burlington Magazine*, nº 131, 1989, pp. 108-115, citado en UREÑA UCEDA, A., «La pintura andaluza...», pp. 117-118.

³⁰ UREÑA UCEDA, A., «La pintura andaluza...», pp. 121-122.



Juan Valdés Leal, *Don Miguel Mañara leyendo la regla de la Caridad* (1681). Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla.

En esta centuria es de destacar la colección fraguada en Granada por doña Sancha de Mendoza, marquesa de Armuña, donde destacarán un gran número de pinturas de temáticas muy variadas, aunque destacando las pinturas religiosas, donde se contará con piezas de artistas de indudable nivel.³¹

EL COLECCIONISMO ANDALUZ EN EL SIGLO XVIII

Mayor número de colecciones y de más variadas procedencias hallamos en el siglo XVIII dónde, aunque persisten los coleccionistas sevillanos,³² también encontramos aportaciones de coleccionistas procedentes de Córdoba, Málaga, Granada y, de manera especial, destacará el gran

³¹ GILA MEDINA, L. y PEREGRINA PALOMARES, M. L., «El patrimonio artístico –pinturas y esculturas– de D^a Sancha de Mendoza, Marquesa de Armuña. Según su inventario post mortem», *Atrio*, nº 8/9, 1996, pp. 121-132.

³² Publicaciones recientes nos informan de un nuevo coleccionista sevillano del siglo XVIII hasta hace poco desconocido cfr. ILLAN MARTÍN, M., «Un

auge y protagonismo de Cádiz, en una situación económica inmejorable en dicha centuria, sobre todo a partir de su segunda mitad.

Durante este siglo vemos renacer el interés por las antigüedades que ya se había manifestado durante el Renacimiento. No obstante, en la segunda mitad del siglo XVII, Sevilla contará con una figura que se adelanta a dicha pasión arqueológica del siglo XVIII, don Juan de Córdoba y Centurión, hijo natural del III marqués de Estepa. Sus iniciativas le llevaron a gestar una colección de antigüedades procedentes de la villa de Estepa y a crear un edificio destinado expresamente a la ubicación de dicha colección, que se edificó en la villa de Lora de Estepa. La fundación de este «museo» tuvo lugar en 1659 y en él se expusieron las numerosas piezas locales (algunas estatuas y, sobre todo, numerosas inscripciones), a las se unían algunas otras de diferente procedencia como una estatua de Itálica.³³

desconocido coleccionista en la Sevilla del siglo XVIII: Tomás Mácores», *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2005, pp. 417-424.

³³ JUÁREZ MORENO, J., «Un verdadero Museo arqueológico en la Estepa del siglo XVII», *Actas de las I Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1995, pp. 91-110; LLEÓ CAÑAL, V., «Los usos de la Antigüedad...», p. 42.



Fray Alejandro del Barco, Dibujo de Estatua de Hércules de la Colección de Don Juan de Córdoba y Centurión. Museo Arqueológico, Sevilla.

Con el siglo XVIII algunos restos de este «museo» estepeño pasaron al museo de antigüedades que don Francisco de Bruna y Ahumada,³⁴ alcalde del alcázar sevillano, había creado en dicho emplazamiento. Bruna, nacido en Granada, se había establecido con su familia en Sevilla, donde tras sus estudios, inició una carrera de gran prestigio, alcanzando cargos de mucho poder en la ciudad.

Este arqueólogo y anticuario formaría parte del círculo de ilustrados donde también estarían Ponz, Ceán Bermúdez, Fernández de Moratín, el conde de Águila y Jovellanos.³⁵ Para él las piezas arqueológicas se

convertían en una importante herramienta de estudio cuya conservación había que garantizar y con este fin creó una importante colección arqueológica que expuso en los alcázares sevillanos. Así Ponz nos indicaba como en su gabinete Bruna poseía medallas, piezas grabadas, mármoles, armas, instrumentos antiguos y otras muchas curiosidades, en ocasiones empleadas como fuentes para sus investigaciones.³⁶ Estas piezas procedían de diversas zonas de la provincia sevillana, entre ellas Santiponce, Estepa y Cabezas de San Juan.³⁷ Las dispuso en diversas salas del alcázar, incluyendo entre ellas las piezas que procedían del anticuario del siglo anterior don Juan de Córdoba y Centurión.³⁸

³⁴ ROMERO y MURUBE, J., *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965.

³⁵ Sobre su relación con Jovellanos cfr. WERT ORTEGA, J. P., «Jovellanos «aficionado». Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística», *Actas II CEHA, Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes)*, Murcia, 1992, pp. 571-579.

³⁶ PONZ, A., *Viage de España*, t. XVII, Madrid, 1792, pp. 216-226.

³⁷ GÓMEZ ROMÁN, A. M., *El fomento de las artes en Granada: mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII-XIX)*, Granada, 1997, p. 212.

³⁸ PONZ, A., *Viage...*, pp. 216-218; LLEÓ CAÑAL, Vicente, «Los usos de la Antigüedad...», p. 42.



Patio de las Doncellas, Real Alcázar, Sevilla.

El interés por estas antigüedades fue lo que le impulsó, en 1781, a realizar excavaciones en Itálica con el fin de obtener esculturas, restos epigráficos y demás piezas que pudieran enriquecer la colección que poseía en el Alcázar. De estas intervenciones surgieron piezas como un torso de Artemis mayor al natural, un torso masculino con clámide o estatuas colosales de Trajano y Adriano que, tras pasar por el Alcázar, formaría, más tarde, parte del Museo Arqueológico de Sevilla. En 1795, la colección de piezas reunidas por Bruna alcanzaría gran fama, atrayendo a numerosos visitantes, entre ellos sus amigos Fernández de Moratín y Ceán Bermúdez.³⁹

Pero las antigüedades no fueron la única colección de Francisco Bruna, también contó con una destacada y selecta suma de pinturas y dibujos originales de artistas sevillanos y de otras procedencias, destacando, según Ponz: Velázquez, Murillo, Pacheco, Valdés Leal, Antolínez, Zurbarán, Herrera «el Mozo», Guercino, Teniers, Carraci, Brueghel de Velours y Durero. Las 151 obras que componían esta colección fueron adquiridas por el monarca Carlos IV, tras el fallecimiento de Bruna.⁴⁰

³⁹ LEÓN, P., «Las ruinas de Itálica...», pp. 38-40.

⁴⁰ WAGNER, I. J. R., *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 87-88.

⁴¹ LEÓN, P., «Las ruinas de de Itálica...», p. 38.

⁴² AGUILAR PIÑAL, F., «Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del conde del

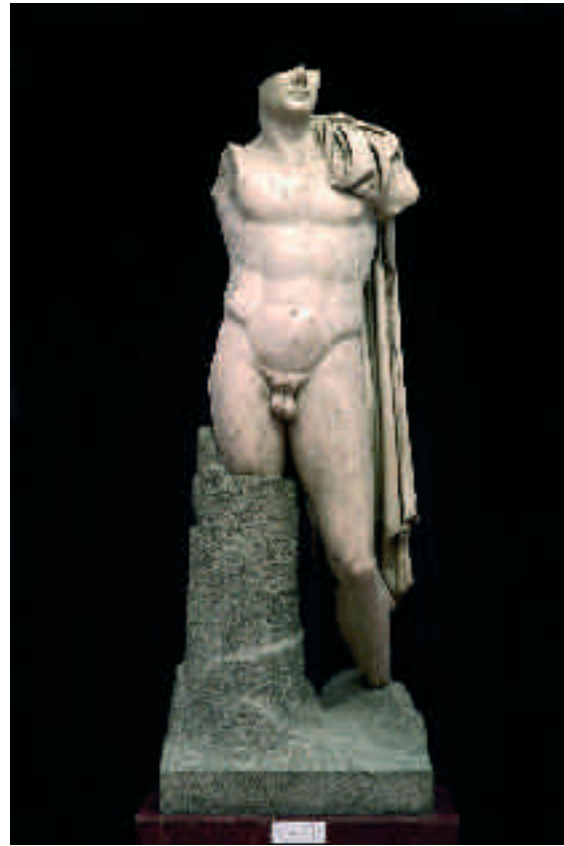
Iguals intereses tendría el también sevillano don Miguel de Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, segundo Conde de Águila, miembro del grupo de ilustrados sevillanos de la segunda mitad del siglo XVIII. El Conde de Águila sería otro de los impulsores de excavaciones arqueológicas en Itálica.⁴¹ Fue sumamente destacada la biblioteca reunida por este noble, en la que figuraban más de diez mil obras, muchas de las cuales eran verdaderas joyas bibliográficas adquiridas tanto en España como en Europa por parte de sus agentes.⁴² También destacaría su colección de obras de arte⁴³ con 330 obras pictóricas y 204 dibujos, donde se reunían pintores tanto españoles como extranjeros, desde los que habían trabajado a comienzos del siglo XVI hasta los contemporáneos del conde. Así encontramos nombres como Pedro de Campaña, Pedro Duque Cornejo, Pedro de Villegas, Francisco Pacheco, Herrera «el Viejo», Juan de Roelas, Zurbarán, Velásquez, Alonso Cano, Murillo, Herrera el Joven, Cornelio Schut, Valdés Leal, Ribalta, Ribera, Francesco Rizzi, Carreño de Miranda, Claudio Coello, Antonio Palomino, etc., entre los españoles y Tiziano, Bassano, Tintoretto, El Greco, Guido Reni, Salvatore Rosa, Mattia Pretti, Lucas Jordán, Carlo Maratta, Rubens, Van Dyck, etc., entre los extranjeros.

Águila», *Cuadernos Bibliográficos*, nº 37, 1978, pp. 3-8.

⁴³ Colección estudiada en ILLÁN MARTÍN, M., «La colección pictórica del conde de Águila», *Laboratorio de Arte* nº 13, 2000, Sevilla, Departamento de Historia del Arte de Sevilla, pp. 123-151; también citado en GÓMEZ ROMÁN, A. M., *El fomento de las artes...*, pp. 190-191, y WAGNER, I. J. R., *Manuel Godoy patrón...*, p. 87.



Busto de Adriano. Museo Arqueológico, Sevilla.



Escultura de Trajano. Museo Arqueológico, Sevilla.

El interés manifestado hacia las antigüedades en este periodo, aunque tuvo su centro intelectual en Sevilla, donde se realizan estudios cada vez más científicos y críticos, contó con un destacado protagonista en Córdoba, el erudito Pedro Leonardo de Villaceballos,⁴⁴ miembro de la Academia de Buenas Letras de Sevilla y de la Real Academia de la Historia.

La vida y actividad de este personaje se desarrolla en una Córdoba carente del desarrollo social y económico o del ambiente cultural que presentaban otras ciudades españolas. No obstante, mantendría contacto con otros eruditos sevillanos, como es el caso del Conde del Águila. Es en este marco donde se desarrolla la importante labor de adquisición de antigüedades que daría lugar a una interesante colección, destacada por sus fondos numismáticos y epigráficos, que además contó con una importante representación de esculturas. Se trata de una colección que se iniciaría a partir de 1723, fecha en que a raíz de su enlace matrimonial recibe de su esposa la primera pieza, un miliario de Tiberio. A partir de aquí se inicia un gran interés por las antigüedades locales que se vio favorecido por el desinterés general del resto de sus coetáneos, lo que le evitaba competencia a la hora de hacerse con las piezas.

⁴⁴ La totalidad de la colección y la biografía de este personaje han sido pormenorizadamente estudiadas en BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. (coords.), *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villaceballos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Málaga, Madrid, 2003.

Estas colecciones fueron ubicadas en el patio apeadero (el existente tras pasar la fachada de la vivienda) del palacio de Villaceballos (salvo el monetario cuya ubicación se desconoce) y constituyeron una fuente de estudio para él mismo. Hacia 1740 realizaría un catálogo de su colección escultórica y epigráfica y otros catálogos parciales que no llegaron a verse concluidos de su colección numismática. Estos nos permiten conocer la existencia de unas diez esculturas en la colección, junto a más de ochenta piezas de epigrafía. Gran parte de la colección procedería de la de otro erudito cordobés del siglo XVII, don Bernardo Cabrera. La mayoría de las piezas que reunió Villaceballos eran de Córdoba capital, aunque también adquirió algunas de la provincia (Carmona, Montoro y Écija).

Desgraciadamente, tras el fallecimiento de este erudito personaje, sus herederos se despreocuparon de la colección, sufriendo las mismas cuantiosas pérdidas, ya vaticinadas en sus escritos por Fernández de Moratín. El destacado monetario y las gemas reunidas por Villaceballos desaparecían de la colección, así como parte de las esculturas y epígrafes. El resto se mantuvo gracias a que, en 1896, fueron adquiridas por los marqueses de Casa-Loring, quienes las trasladaron y conservaron en su finca malagueña de *La Concepción*,⁴⁵ formando en la actualidad dichos fondos parte de la sección de Arqueología del Museo de Málaga.

⁴⁵ RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M., *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903, pp. 21-23.

Este interés por las antigüedades, además de por otras manifestaciones artísticas, también se aprecia en otras colecciones creadas por esas mismas fechas en la provincia de Cádiz. En esta provincia se producirá, durante el siglo XVIII, un gran auge industrial y comercial que dio lugar a la concentración de una destacada burguesía de procedencia nacional y también extranjera. Dos fueron los principales puntos de atracción, la capital gaditana y el Puerto de Santa María. La burguesía, tanto en esta provincia como en el resto, iniciará la adquisición de importantes patrimonios artísticos para equipararse a las prácticas hasta entonces más ligadas a los miembros de la nobleza.

En este segundo emplazamiento se encontraría don Guillermo Tyrry, Marqués de la Cañada⁴⁶ (1726-1779), miembro de una familia de ascendencia irlandesa que se había asentado en el Puerto de Santa María a finales del siglo XVII. Guillermo continuó con el gabinete de antigüedades de su padre, donde se contaría con una colección numismática de 2500 piezas y, a su vez, como herramienta de apoyo fundamental a todo erudito, una biblioteca de unos 7000 volúmenes. Pero, a diferencia del cordobés Villacevallos, con el que tuvo abundante correspondencia, su colección contó con numerosas piezas foráneas (Egipto, Roma, Madrid, Sancti Petri, Tarragona, Itálica, Perú, Medina Sidonia, etc.), obtenidas a través del tráfico mercantil, a las que se unían las de procedencia local, que no eran tan numerosas. Su gran interés por las antigüedades sería tan conocido que, en 1763, los franciscanos descalzos de Medina Sidonia le donaron un sarcófago procedente de esa localidad.

En esta ocasión, la colección que el marqués de la Cañada exponía en su residencia, una casa de tres plantas con torre-mirador ubicada en la calle Aurora, junto al río Guadalete, desapareció tras el derribo del edificio a finales del siglo XIX, conservándose, tan sólo, las medallas que ingresaron en la Real Academia de la Historia.

La burguesía, tanto en esta provincia como en el resto, iniciará la adquisición de importantes patrimonios artísticos para equipararse a las prácticas hasta entonces más ligadas a los miembros de la nobleza. Tal fue la demanda de obras de arte existente entre la oligarquía gaditana que muchos maestros sevillanos se desplazarían a Cádiz para surtir al nuevo mercado.⁴⁷

De esta burguesía destacaría don Pedro Alonso O'Crouley, nacido en Cádiz en 1740, quien gracias a la fortuna que le reportarían sus

negocios, pudo adquirir algunas antigüedades⁴⁸ (unas 31 esculturas, 500 medallas, etc.), pero sobre todo una destacada colección de unas 200 pinturas muy selectas con firmas de la talla de Verones, Ticiano, Ribera, Rubens, Van Dyck, Cano, Murillo, Velázquez o Zurbarán entre otros muchos.⁴⁹ De nuevo, como otras tantas, la colección fue puesta a la venta por su propio creador a comienzos del siglo XIX, lo que supuso la dispersión de la misma.⁵⁰

Igual acontecería con la colección creada por otro miembro de esta recién creada burguesía, José de Murcia, que tras reunir un conjunto de obras (Cano, Palomino, Herrera «el Viejo», Ribera, Orrente, Van Dyck, Carraci, etc.) entre las que destacaban, según el conde de Maule, excelentes originales, acabó vendiéndolas a don Manuel de Llera, quien a su vez la vendió a los ingleses.⁵¹

También Inglaterra recibiría parte de otra colección fraguada por un banquero gaditano, Sebastián Martínez (1747-1800), el cual poseía bodegas en Jerez de la Frontera y Sanlúcar de Barrameda y forjó una gran fortuna con la comercialización de sus vinos. Con dicha fortuna pudo adquirir para la decoración de su residencia de la calle de San Carlos nº 69, hoy llamada Sacramento, donde en algunas ocasiones se alojaría Goya,⁵² una colección de 743 cuadros con obras de Murillo, Velázquez, Rubens, Jordán, Morales, Mengs, Julio Romano, entre otros, y, desde luego, de la mano de su gran amigo Goya, del que entre otras obras tendría su propio retrato, hoy día propiedad del Metropolitan de Nueva York. A dicha colección acompañó también una importante biblioteca, donde se aprecia su gran afición por las Bellas Artes, con obras de Pacheco, Vasari, Durero, Palladio, Vignola, Vitrubio, Carducho, Arce de Villafañe, Lomazzo, Bellori, Winckelmann, Pozzo, Palomino, Ponz, Ceán, entre otros muchos.

En Málaga, ciudad que también experimentará a finales del siglo XVIII un importante auge comercial, no se llegarán a constituir, por parte de esta burguesía de procedencia foránea, verdaderas colecciones de arte.⁵³ La única colección digna de ser comentada sería la iniciada en la segunda mitad del siglo anterior por don José Francisco Guerrero Chavarino, Conde de Buenavista (1660-1699), uno de los grandes comitentes de la época⁵⁴ que además de sus promociones arquitectónicas, destacó por poseer una importante colección artística para el ornato de sus residencias en Málaga y Madrid. Un total de 643 cuadros valorados en unos 200.000 reales, de los cuales 425 se repartieron entre su casa en Málaga y la finca de El Retiro de Santo Tomás que

⁴⁶ PÉREZ FERNÁNDEZ, E. y BUHIGAS CABRERA, J. I., «El Marqués de la Cañada y su gabinete de antigüedades del siglo XVIII en el Puerto de Santa María», *La Antigüedad como argumento...*, pp. 205-227.

⁴⁷ UREÑA UCEDA, A., «La pintura andaluza...», p. 132.

⁴⁸ BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. (coords.), *El museo cordobés...*, p. 108.

⁴⁹ P. ANTÓN SOLÉ, «El anticuario gaditano Pedro Alonso O'Crouley», *Archivo Hispalense*, nº 136, 1966, pp. 151-166; GÓMEZ ROMÁN, A. M., *El fomento de las artes...*, pp. 186-188 y 214-215; WAGNER, I. J. R., *Manuel Godoy patrón...*, pp. 91-92.

⁵⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «La primera colección española de cuadros y estatuas que tuvo catálogo impreso», *Boletín de la Real Academia de la Historia*,

1943, pp. 217-227.

⁵¹ GÓMEZ ROMÁN, A. M., *El fomento de las artes...*, pp. 188 y 214-215; WAGNER, I. J. R., *Manuel Godoy patrón...*, p. 92.

⁵² PEMÁN, M., «La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya», *Archivo Español de arte*, nº 201, 1978, pp. 53-62; también podemos encontrar referencias a este gaditano en GÓMEZ ROMÁN, A. M., *El fomento de las artes...*, pp. 183-186; WAGNER, I. J. R., *Manuel Godoy patrón...*, pp. 89-91.

⁵³ VILLAR GARCÍA, M. B., *Los extranjeros en Málaga en el siglo XVIII*, Córdoba, 1982, pp. 285-299.

⁵⁴ Sobre la biografía de este personaje y su familia cfr. ALFONSO SANTORIO, P., *La nobleza titulada malagueña en la crisis de 1741*, Málaga, 1997, pp. 125-158.



Francisco de Goya, *Retrato de Sebastián Martínez* (1792). The Metropolitan Museum of Art, New York.

poseía en Churriana, anteriormente propiedad de fray Alonso de Santo Tomás. En esta colección se podían encontrar obras de Luís de Morales, Juan de la Corte, Murillo, Guido Reni, Luca Giordano, Van Dyck, etc.⁵⁵

En el siglo XVIII, las colecciones fueron repartidas entre don Antonio Tomás Guerrero y Chavarino Zapata de Coronado (1678-1745), segundo Conde de Buenavista, y su hermana. Pero dicha división duró poco tiempo, pues al fallecer don Antonio Tomás sin descendencia sus posesiones pasaron a su sobrino don José Echeverry y Guerrero, sexto Conde de Villalcázar y también tercer Conde de Buenavista. Y de él, más tarde, a don Juan Felipe Longinos de Echeverri y Guerrero de Vargas (1735-1811), séptimo conde de Villalcázar de Sirga y cuarto de Buenavista, el cual sería además aficionado a la práctica de la pintura, dotando la colección de obras de su propia mano. Al séptimo conde de

Villalcázar se debería también la colocación de forma ordenada de las pinturas y demás objetos a lo largo de las distintas salas de la casa de la finca de El Retiro (Galería de los Emperadores, Salón del Baño, Escalera Principal, Galería de Ceres, Gabinete, Salón del Canopo y Capilla).

Junto a esta colección nobiliar existirían otras de mucha menor relevancia en la ciudad de Málaga, como la de don Bartolomé de Zea y Salvatierra o la de don Esteban Alonso Guerrero, hermano del primer conde de Buenavista, de quién recibió por traspaso el título de marqués de Cela.⁵⁶

En esta centuria también ha sido investigada la colección fraguada por el prelado malagueño don Lorenzo Armengual de la Mota, que llegaría a ser arzobispo de Cádiz. Esta colección constaba de 325 obras, destacando especialmente 65 de ellas por ser miniaturas. De la mayoría

⁵⁵ MORALES FOLGUERA, J. M. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La colección de obras italianas de los Condes de Buenavista. 1660-1745», *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas de XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1996, pp. 201-206; SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Entre el coleccionismo y la ostentación: el inventario de bienes de José Francisco Guerrero

Chavarino, primer conde de Buenavista (U1699)». *Boletín de Arte*, nº 19, Málaga, 1998, pp. 165-183.

⁵⁶ GONZÁLEZ SEGARRA, S., «Patrimonios pictóricos nobiliarios. Málaga 1700-1746», *Boletín de Arte*, nº 19, Málaga, 1998, pp. 143-163.

de las obras se desconoce la autoría. Entre los autores identificados se encuentran Durero, El Bosco, Palomino, Murillo, Cano, Arellano, Carreño, El Greco, etc., partiendo siempre de las atribuciones que se dieran en la época no siempre totalmente fiables.⁵⁷

En Granada tampoco habría coleccionistas muy destacados, los pocos a lo que podríamos hacer mención estuvieron relacionados con el interés por las antigüedades, especialmente las extraídas de la alcazaba granadina. Destacaría Juan de Flores Oddouz, que reunió numerosas monedas romanas y de épocas posteriores, además de sellos, figuras, piedras, bronce, cobres, etc. que guardaba en su gabinete. También las monedas fueron la gran afición de don Cristóbal Medina y Conde,

además de otras piezas, llegando a tener tal conocimiento de estas antigüedades que llegó incluso a la falsificación de algunas de ellas.⁵⁸

Con este breve recorrido, que no ha tenido objetivo de profundizar en ninguna figura ni colección, sino simplemente hacer una visión sintética y general, podemos hacernos una idea de las destacadas colecciones y coleccionistas con que Andalucía contó a lo largo de las dos centurias analizadas, tristemente desaparecidos la mayor parte de estos patrimonios pictóricos y arqueológicos, pero que dejan constancia del interés cultural y artístico que gozó nuestra región durante el Barroco. Se trata sólo de aquellos ejemplos que han sido objeto de estudio, pudiendo existir otros más que aún esperen en los archivos para ver la luz.



Panteón de los Condes de Buenavista, Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, Málaga.

⁵⁷ GONZÁLEZ SEGARRA, S., «La colección pictórica de D. Lorenzo Armengual de la Mota, peculiar ejemplo del interés por la pintura y la miniatura en la primera mitad del siglo XVIII», *Espacio, tiempo y forma*, 1998, pp. 235-259.

⁵⁸ Sobre estos dos personajes y otros más relacionados con el coleccionismo de antigüedades en Granada cfr. GÓMEZ ROMÁN, A. M., *El fomento de las artes...*, pp. 199-246.



LA CONSTRUCCIÓN DE COCHES EN LA SEVILLA BARROCA: CONFLUENCIAS ARTÍSTICAS Y RIVALIDADES PROFESIONALES

Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla

Pese a su reflejo en la literatura del Siglo de Oro y a que Antonio Domínguez Ortiz llamó la atención hace ya tiempo sobre el coche –cuyo estudio señaló que interesa tanto al urbanismo, como al arte, la economía y las mentalidades–, sólo en fechas recientísimas la historiografía española ha dejado de ver esta cuestión como una mera anécdota, para elevarla a la categoría de asunto digno de análisis histórico.¹

En esta ocasión trataremos el coche, más que en relación con otras cuestiones, *per se*, es decir, como maravilloso objeto artístico que desató una fascinación social y una pasión suntuaria rayanas en lo patológico.² En concreto, abordaremos en el marco sevillano del

¹ Sobre el reflejo literario del coche véase LÓPEZ ÁLVAREZ, A., «El uso de los carruajes representativos en la comedia de Tirso, coches, literas y sillas de manos», *Estudios*, nº 234, 2007, pp. 41-84, donde se recoge toda la bibliografía al respecto; la referencia de Domínguez Ortiz la tomamos de «Los primeros coches de caballos en España», *Historia 16*, nº 95, 1984, pp. 35-40; dos monografías esenciales han incorporado la historiografía española al estudio del coche, GALÁN DOMINGO, E. (coord.), *Historia del carruaje en España*, Madrid, 2005 y LÓPEZ ÁLVAREZ, A., *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano 1550-1700*, Madrid, 2007.

Barroco su complejo proceso constructivo. A este respecto, Eduardo Galán Domingo ha señalado que la historia y evolución de la fabricación de coches en España es un asunto muy poco investigado, por lo que sólo podemos plantear un panorama muy general –con especial referencia a la situación en Madrid–, apenas comparable con el conocimiento que tenemos de otros grandes centros europeos, como París, Londres, Viena o Bruselas.³

El coche, surgido a mediados del siglo XVI, fue pronto de tal complejidad constructiva que configuró una nueva profesión y con ella un nuevo gremio. Tal actividad resulta del máximo interés para la Historia del Arte, no sólo por su incuestionable carácter artístico y por su reflejo en la pintura y el grabado –fuentes fundamentales para su estudio como veremos en adelante–, sino porque en el coche confluyeron muy diversas labores artísticas, como la escultura, la pintura, la tapicería, la guarnicionería o la metalistería.

DE CARPINTEROS DE LO PRIETO A MAESTROS DE HACER COCHES: LA CONSECUENCIA DEL GREMIO

Las referencias más antiguas que tenemos de la construcción de coches en Sevilla son de la segunda mitad del siglo XVI. En concreto, Gestoso en su *Diccionario* el primer «maestro de hacer coches» que documenta es Juan Francés, que significativamente parece de procedencia extranjera y que en 1573 se comprometía con Juan de Morales a hacer «con toda perfección un coche, con sus ruedas y estribos, como otro que hacía para don Pedro de Guzmán, en setenta ducados, poniendo el maestro la madera y los hierros».⁴

Estos nuevos profesionales, los maestros de hacer coches, procedían del ámbito laboral de la carpintería. Las *Ordenanzas* de Sevilla de 1527 recogen cuatro especialidades al respecto: carpinteros de lo blanco, de lo prieto, entalladores y violeros, especificando que los de lo prieto deberían saber hacer «un muelle y ruedas de aceñas y açacayas y atahonas y vigas de molinos de azeite y de vino y husillos y rodeznos y carretas y anorías».⁵

² Alejandro López Álvarez –uno de los máximos expertos nacionales en la materia y al que agradecemos sus siempre atinadas y generosas observaciones al respecto– ha señalado que «El análisis del fenómeno del uso de coche por tanto, no es una cuestión que tenga que ver de forma primordial con las corrientes artísticas, la historia de la técnica o la crítica de las costumbres sociales, en nuestra opinión ha de ocuparse ante todo de cómo este enser afectó a la configuración y a la representación del poder político entre los siglos XVI y XVII»; véase «Coches, carrozas y sillas de mano en la Monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: evolución de la legislación», *Hispania*, nº 224, 2006, pp. 883-908, en especial la 886 y la nota 4 de la misma; pese a ello y sin negar su carácter representativo, ninguna duda nos cabe de la trascendental importancia que en la evolución del coche y su uso tuvieron sus aspectos técnicos y artísticos, de los que aquí nos ocuparemos.

³ GALÁN DOMINGO, E. (coord.), *Historia del carruaje...*, p. 256. Sólo del final de esta historia, en la segunda mitad del siglo XIX –cuando los coches se hicieron de una variedad tipológica y técnica asombrosas–, sabemos algo más;

Estas *Ordenanzas* no tratan de los maestros de hacer coches, ya que el coche no se introdujo en España hasta mediados del siglo XVI, momento a partir del cual su número aumentó exponencialmente. Ello explica la temprana aparición en Sevilla de maestros de hacer coches, que a buen seguro eran los carpinteros de lo prieto más habilidosos que dejaron de hacer «carretas» para especializarse en la ejecución de los nuevos vehículos, los coches. Gestoso registra tanto artífices –Juan Boloñés en 1596– calificados como «maestros de hacer coches y carros», como otros que, aunque denominados maestros de hacer coches, también ejecutaron carros. Así, Juan Gallego «hizo un carro largo de cuatro ruedas para transportar a Madrid el navío El Santo Rey Don Fernando que se construye en los Alcázares en 1638 para que el rey don Felipe IV pasease en el estanque del Retiro».⁶

Pese a esta aparente confusión, no se pueden confundir carros y coches. Simplificando una cuestión de gran complejidad, cabría decir que los coches son vehículos representativos de tracción animal, dedicados al transporte de personas y cuya caja cuenta con suspensión. En cambio, los carros, surgidos en la Antigüedad y también de tracción animal, carecen de suspensión y se emplearon sobre todo para transportar mercancías.⁷ Tales diferencias no debieron de impedir que algunos carpinteros de lo prieto que hacían los carros se convirtieran en maestros de hacer coches, los cuales llevaron a la práctica vehículos cada vez más lujosos. Ello suscitó no pocas críticas y fue censurado por la normativa regia, que desde fines del siglo XVI y durante todo el XVII resultó fluctuante y parece que no del todo útil, al menos por lo que se refiere a tal suntuosidad.⁸

Esta riqueza material del coche y su producción en un número cada vez mayor debió de convertirlo en objeto de deseo por parte de muy distintos profesionales. Además, si bien en principio estaban vinculados al ámbito de la carpintería, hemos de recordar que los maestros de hacer coches carecían de gremio específico –que en Sevilla como veremos más adelante no fue aprobado hasta 1703–, lo que suponía una desventaja frente a otras profesiones. No obstante, el estudio de los gremios sevillanos de Antonio M. Bernal, Antonio Collantes de Terán y Antonio García-Baquero, aunque fija la fundación del gremio hispalense de maestros de hacer coches en 1707, alude a

véanse a este último respecto TURMO, I., «Construcción de carruajes», *Reales Sitios*, nº 13, 1967, pp. 33-40, y RIVERO MERRY, L., *Carruajes y guadarneses en Andalucía*, Sevilla, 1994.

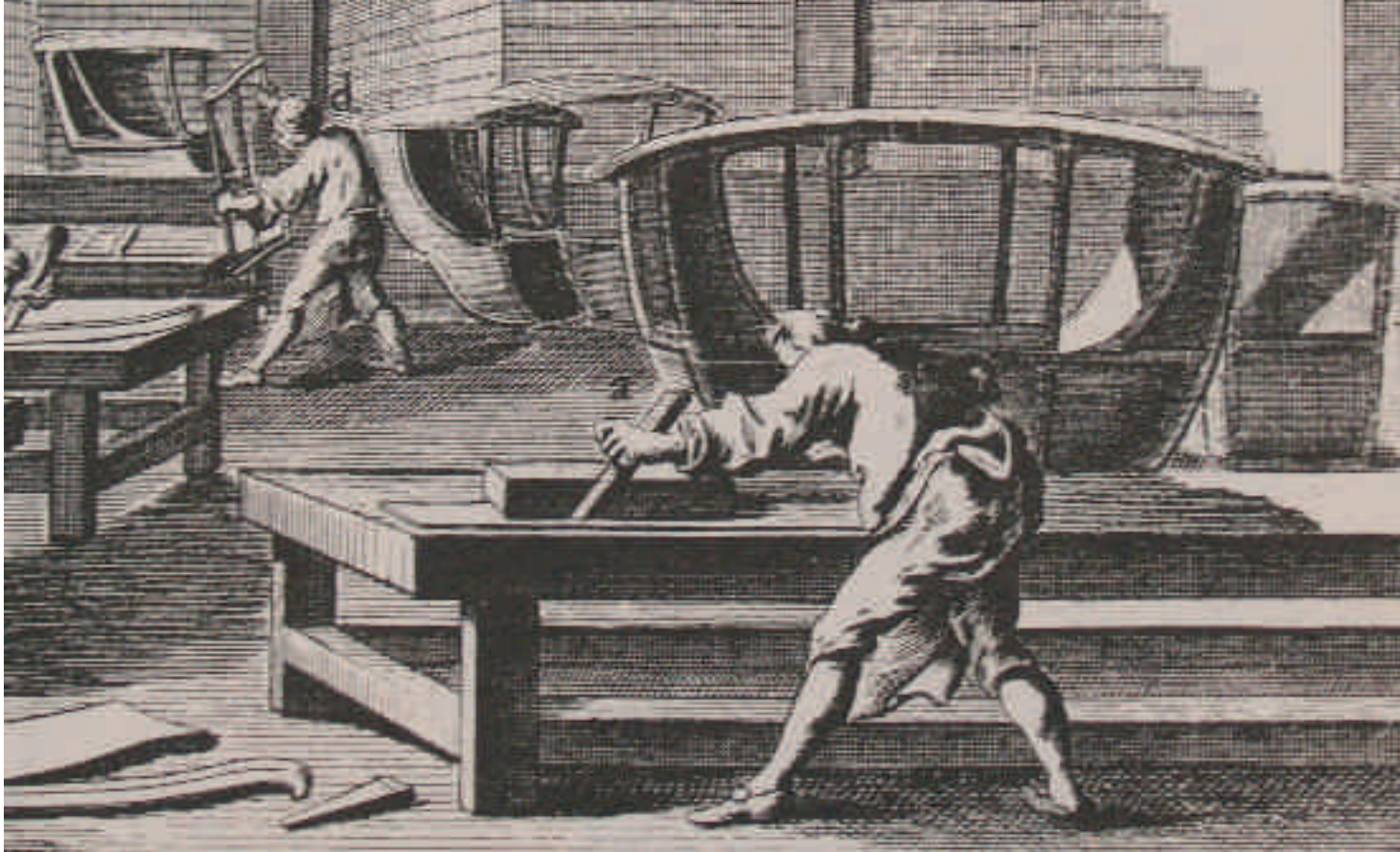
⁴ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899-1909, v. 3º, p. 76.

⁵ *Ordenanzas de Sevilla*, Sevilla, 1975, f. 149v.

⁶ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario...*, v. 3º, p. 76 y v. 1º, p. 110, respectivamente; sobre el uso de la nave en el Buen Retiro madrileño remitimos a BROWN, J. y ELLIOTT, J. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1988, p. 227.

⁷ Una de las dificultades del estudio de ambos tipos vehículos es su propia terminología, aún no del todo clarificada. Véase al respecto GALÁN DOMINGO, E. (coord.), *Historia del carruaje...*, pp. 96 y 97.

⁸ Véase LÓPEZ ÁLVAREZ, A., *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias...*



L'encyclopédie de Diderot y D'Alembert, voz «Menuisier en voitures», detalle de la lámina 1.

los «fabricantes de coches» como gremio ya en el siglo XVI. Por su parte, Vicente Romero Muñoz cita unas ordenanzas de «maestros y oficiales que tienen talleres de coches» que fecha en el siglo XVII. Suponemos que ambas referencias, además de indicios de la pujanza del arte de la construcción de coches en Sevilla –que seguramente como todo lo hispalense tuvo su natural proyección en los virreinos americanos–, deben de aludir a distintas tentativas para la fundación del gremio, que no se consumó hasta principios del siglo XVIII.⁹

Sólo entonces se tiene constancia fehaciente del surgimiento del gremio sevillano de maestros de hacer coches, tercamente contestado por los correeros, que quisieron arrogarse el protagonismo en la ejecución de los vehículos y que entablaron un pleito esencial en el conocimiento de este asunto. Todo comenzó en 1690, cuando los carpinteros de lo prieto Baltasar de los Reyes y Felipe de Uclés presentaron al cabildo de la ciudad de Sevilla las ordenanzas del gremio de maestros de hacer coches que en 1666 se habían aprobado para Madrid «y pidieron en la ciudad que se observasen y guardasen por no haber tampoco en las ordenanzas antiguas que hablase por lo tocante a el ofizio de hacer coches».¹⁰ Nuestra fuente insiste en esta falta de regulación, que ocasionaba «grave daño, perjuicio y fraude en las obras que se hasían». El cabildo admitió a

trámite la propuesta y nombró una comisión para que reconociese dichas ordenanzas y le diese su parecer al respecto. Pero antes incluso de que tal informe fuese evacuado, los correeros sevillanos se opusieron a la aprobación de las ordenanzas de los maestros de hacer coches, alegando que su gremio «siempre había estado en posesión de hazer todo género de guarnecidos de coches», a lo que añadían que los referidos Baltasar de los Reyes y Felipe de Uclés «solamente eran carpinteros de lo prieto y solamente podían hacer las caxas de los coches y demás que tocaba a madera, pero no lo que tocava a guarnecidos, por que en ello no se habían examinado». Los correeros también señalaban que no podía aplicarse la normativa madrileña en Sevilla, ya que en la Corte no existía la separación de oficios que sí se daba en ésta.¹¹

La ciudad, ante tal contradicción, tomó partido por los maestros de hacer coches, ordenando a los correeros que «no se yntrometiesen en guarnecer ningún género de coches, estuphas, literas, calesas, carrozines ni sillas de mano», ya que sólo les correspondía «el correaxe de las guarniciones de las mulas y sillas de caballos por que esto sólo se le permitía por la ordenanza antigua».¹² Efectivamente, las *Ordenanzas* de 1527 señalaban como propio de los correeros la fabricación de «riendas y cabeçadas y aciones y látigos».¹³

⁹ BERNAL, A. M., COLLANTES DE TERÁN, A. y GARCÍA-BAQUERO, A., «Sevilla de los gremios a la industrialización», *Estudios de historia social*, nº 5-6, 1987, pp. 7-307, en concreto la 84; y ROMERO MUÑOZ, V., *Los gremios de Sevilla*, Sevilla, 2001, pp. 22 y 162. Abordaremos en otra ocasión el análisis de estos presuntos antecedentes.

¹⁰ Ya indicamos que las *Ordenanzas* sevillanas de 1527 no aluden a esta profesión, ni su reimpresión de 1632.

¹¹ Archivo municipal de Sevilla (A.M.S.), Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, fs.

2b y c. Este documento está numerado en folios alternos, por lo que en vez de las tradicionales referencias al recto y al vuelto, empleamos las letras a, b, c y d, para indicar a qué página de cada uno de los dos folios referidos por el mismo número estamos aludiendo. No queremos dejar de advertir que en adelante sólo entresacaremos unos pocos datos de esta riquísima y complejísima fuente, la cual merecería una completa edición crítica.

¹² A.M.S., Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, f. 4a.

¹³ *Ordenanzas...*, f. 199.



Vista de Sevilla (detalle). Real Club de Enganches de Andalucía.

Los correeros se opusieron a la postura de la ciudad, indicando que los carpinteros de lo prieto «sólo estaban examinados en lo tocante a la madera», mientras que ellos siempre habían guarnecido los coches, como demostraban sus cartas de examen, igual que las que presentaban los carpinteros especificaban que sólo les correspondía «lo tocante a la carpintería de lo prieto», declarando incluso «algunos de ellos no saber hacer las obras de guarnecidos y que cuando se les ofrecía se valían todos de oficiales de guarnicioneros».¹⁴

La ciudad, tras la fase probatoria del litigio, contradujo de nuevo a los correeros al declarar que era propio de los «maestros de hazer coches, el vestirlos y guarnecerlos de todo género de telas, tafiletos, cordobanes, baquetas con sus guarnecidos hasta dejar acavada y perfecta la obra», insistiendo en que «los guarnicioneros y correeros solamente podían hacer las guarniciones de las sillas de las mulas y caballos». Ello fue confirmado en segunda instancia por sentencia de la audiencia, que mandó «guardar, cumplir y excutar en esta ciudad las ordenanzas de maestros de coches de la villa y corte de Madrid».¹⁵

De este modo, en 1698 los abogados del ayuntamiento solicitaron al rey que, «teniendo presentes las ordenanzas de Madrid y las antiguas de esta ciudad» de Sevilla, diese ordenanzas para los maestros de hacer coches y para los correeros hispalenses. De ello ahora nos interesa la propuesta de ordenanza que se hizo para los primeros, los cuales para poder tener tiendas o cocheras deberían saber hacer «una carroza de

media vuelta a la moda, una carroza de pisones con medias puertas, una carroza para una mula, una carroza con dos vigas, una carroza entrepañada, una carroza con puertas enteras, una estupha con medias puertas, una estupha de caballetes con puertas y marcos corredizos, una estufa ochavada, un carrozín, una calesa a la moda, un coche redondo de rua, un coche de camino redondo, una calesa de camino, una galera de campaña, un carro triunfante y un juego con los cavezales a dos literas», «de todo lo qual han de ser examinados por los examinadores, mandándoles hazer la pieza que quisieren y preguntándoles por las demás». A ello se añadía que las cajas de los coches habrían de ser de álamo blanco; sus pesebrones de álamo blanco o nogal; las puertas y los marcos de álamo negro; las vigas de álamo negro o fresno; las tijeras, cabezales, ejes, balancines y lanzas de álamo negro; las arquillas de dentro y fuera de pino o de álamo blanco; los tejados de álamo blanco; las varas de las literas de álamo negro o fresno; las carrozas tendrán las ruedas de encina y sus cubos habrán de ser de álamo negro. También se establecía que en ninguna obra nueva se podría emplear madera ni hierro viejos, «sólo se puede hazer concertándolo assí con los dueños que mandan hazer las tales obras».¹⁶

La ordenanza se hacía significativamente prolija por lo que se refiere a la guarnición de los coches, lo que prueba el carácter marcadamente suntuario que habían alcanzado. Sobre este asunto se especificaba que, aunque hasta entonces había sido labor de los correeros, «no se pueda prohibir a los maestros de hazer coches... siendo examinados

¹⁴ A.M.S., Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, fs. 4b, c, d y 5a.

¹⁵ A.M.S., Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, fs. 5a, b y c.

¹⁶ A.M.S., Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, fs. 11a, b, c, d y 12a y b. No

podemos detenernos ahora en el interesante y complejo asunto de la tipología de los coches apuntado por nuestra fuente.

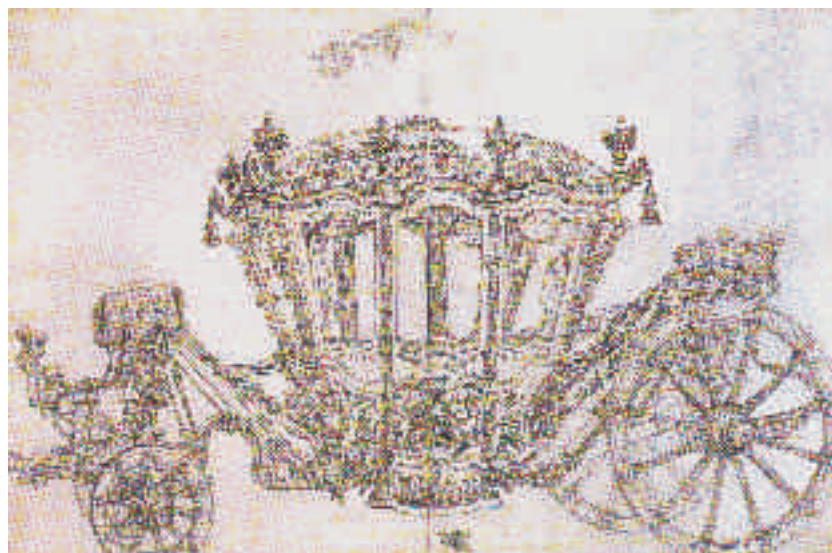
para ello» por los correeros. Sobre la guarnición se decía «a de ser de seda como felpa, damasco y demás de esta calidad» y, entre otras cosas, «se an de cortar las telas de çeda a el ylo y si tuvierén flores que baian arriba para que se comuniquen las unas con las otras por que de lo contrario es mal paresido y se an de enzerar los dichos cortes y después se an de forrar con bayeta del mismo color que fuere la tela de seda y se an de juntar los testerós con ladillos, cenefas de las reglas, brazuelos y manijas con fleco cozido con seda doblada y enzerada y después de cerradas estas piezas se an de clavar en los rincones de los pilares y se an de estirar y ajustar a los dichos encoginados de forma que queden con igualdad y perfección». Por su parte, las almohadas «han de llevar fundas de badana con sus canefas de modo que baian ajustadas al seno de la caja». «El toldillo en el óvalo se a de enlenzar con lienzo crudo y engrudo de cola por ambos hases para dar más fuerza a las varillas». ¹⁷

Tras seguir describiendo minuciosamente las labores propias de la guarnición de los vehículos, se prohibía a los maestros de hacer coches «el que puedan hazer guarniciones para las mulas, ni correaes alguno çençillo ni doble, por que esto toca únicamente a el gremio de los correeros». De igual modo, se señala que para ser maestro de hacer coches había que formarse durante al menos cinco años como aprendiz y tres como oficial. De igual manera, se les instaba a que cada año eligieran dos veedores que ejercerían de examinadores y que visitarían «las obras y tiendas de los demás de su oficio, reconociendo si se cumple con las ordenanzas». Formuladas estas ordenanzas del gremio de maestros de hacer coches, así como las del de «guarnicioneros, correeros y silleros» –de las que no nos ocuparemos en esta ocasión–, se presentaron a la ciudad para su aprobación. ¹⁸

En 1699 el ayuntamiento notificó a los interesados el tenor de las nuevas ordenanzas, pero los maestros de hacer coches las rechazaron y pidiendo la aplicación en Sevilla de las del gremio madrileño, por ser a buen seguro aún más ventajosas para sus intereses. A ello se opusieron, de nuevo, los correeros que alegaron que «el número de maestros de coches era cortísimo y el de guarnicioneros correeros se componía de mucho número de maestros... y no sería justo que se perjudicase a un gremio que se componía de tanto número de personas para beneficiar a otro tan corto y que hasta ahora no había tenido más que la fábrica de la madera de los coches». Ante ello los maestros de hacer coches señalaron dos importantes cuestiones: las ordenanzas de Madrid «no sólo se habían hecho para ella sino para todas las villas y ciudades de estos reinos» y debido a que los correeros carecían en sus tiendas de espacio para guarnecer los coches lo hacían en las casas de sus propietarios, «donde no estaban sujetos a la vista de los veedores y podían faltar a la observancia y cumplimiento de los materiales de buena ley». ¹⁹

Ante tal alegación, la ciudad decidió estudiar las ordenanzas de Madrid, en las que se reconocía la capacidad de los maestros de hacer coches para «fabricar carrozas de cualquier género que sean literas, coches, estuphas y calesas y todos los demás que se ynventeren de

nuevo», incluyendo su guarnición. Tales ordenanzas, como habían señalado los maestros sevillanos de hacer coches, terminaban especificando su ámbito de aplicación, Madrid y «todas las demás ciudades y villas y lugares de estos nuestros reynos y señoríos» y así las mandaba Carlos II «guardar, cumplir y executar en todo y por todo». Tras no pocas alegaciones de las partes, que insistieron en sus posturas antes referidas, y agotados todos los recursos, se dictó sentencia por la que se mandaba aplicar en Sevilla las ordenanzas madrileñas, reconociéndose que al gremio de maestros de hacer coches correspondía «el vestir y guarnecer los dichos coches, estuphas, literas, carrozines, furlones, sillas de manos, calesas y demás tocante a el dicho ofizio de todo género de telas terciopelos, damascos, taphiletos y otras semexantes y de cordovanes, baquetas y badanas hasta dejar dichas obras perfectamente acavadas». Por el contrario, se indicaba que al gremio de correeros «solamente toca el haser las guarniciones y sillas de las mulas y caballos que sirven en los dichos coches». De esta manera, el proceso concluyó en 1703, suponiendo un rotundo éxito para el nuevo gremio sevillano de maestros de hacer coches, que desde entonces se rigió por la ordenanza del de Madrid y que quedó como el único responsable de la ejecución de los vehículos, tanto de su estructura de madera como de su guarnición de telas y cueros. No es de extrañar, por tanto, que en muchas ocasiones fuese denominado gremio de maestros de hacer y guarnecer coches. ²⁰



Proyecto para una carroza. Real Academia de San Fernando, Madrid.

¹⁷ A.M.S., Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, fs. 12d y ss.

¹⁸ A.M.S., Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, fs. 17a y ss.

¹⁹ A.M.S., Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, fs. 25a y ss.

²⁰ A.M.S., Sección V, v. 250, H-1309, doc. 9, fs. 35d y ss.; sobre el gremio madrileño remitimos a LÓPEZ CASTÁN, Á., «La construcción de carruajes y el gremio de maestros de coches de la Corte durante el siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nº 23, 1986, pp. 96-115.



Pedro Tortolero, *Entrada de Felipe V en Sevilla en 1729*, detalle de la carroza de los reyes.

LA INTERVENCIÓN DE ESCULTORES Y PINTORES EN LOS COCHES Y OTRAS POSIBLES RIVALIDADES PROFESIONALES

Pese a la consecución del gremio y a las ventajosas condiciones de sus ordenanzas, los maestros sevillanos de hacer coches no dejaron de verse a lo largo del siglo XVIII asediados por otros profesionales artísticos. Cabe recordar en este sentido que los coches vivieron entonces un extraordinario enriquecimiento material, por lo que no resulta extraño que en torno a ellos se produjesen otros ejemplos de competencia laboral. En tal sentido, hay que mencionar al menos la aparición de las «*grands carrosses*» francesas, a las que ya se refiere el documento anteriormente referido. La carroza era un nuevo tipo de vehículo que sumaba, a mejoras técnicas, un considerable enriquecimiento ornamental de signo barroco,²¹ como ponen de manifiesto por ejemplo las carrozas en las que hicieron su entrada en Sevilla Felipe V y su corte en 1729. De esta manera, los maestros de hacer coches se vieron enfrentados a escultores y pintores, aunque sobre ambas cuestiones no tenemos datos tan definitivos como los antes referidos sobre los correeros.

En relación con la escultura, contamos con una significativa declaración de los retablistas Cayetano de Acosta y Julián Jiménez que, en su informe para la reforma fiscal conocida como «Única contribución», denunciaron que el arte de los tallistas y escultores se encontraba en Sevilla en decadencia, entre otros motivos, porque los «maestros de coches ajustan por sí el tallado de los coches».²² Ya en otra ocasión

señalamos el enorme interés de esta afirmación, al probar tanto la fabricación en Sevilla de coches con abundantes labores escultóricas, como que coches y retablos fueron recubiertos con las mismas labores ornamentales, como se apunta, más que en obras concretas –todas ellas desaparecidas–, en la rica iconografía de la ciudad. En tal sentido destaca el mural que Lucas Valdés pintó en la Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes, *Carlos II ofreciendo su coche al Santísimo Sacramento*, que muestra una carroza recubierta de talla dorada, cuya cubierta es sostenida por cuatro columnas salomónicas, mientras su pescante y su tren trasero son enmarcados por hermes de evidente carácter escultórico. No sabemos si el pintor se inspiró en una obra real o en un grabado, pero de lo que no cabe duda es de que se trata de una interpretación de las carrozas abiertas tan propias de la Roma barroca.²³

A las fuentes gráficas podemos añadir en esta ocasión otra esencial: el exhaustivo registro de los coches existentes en Sevilla que se realizó con motivo de la real pragmática contra lujo emitida por Felipe V en 1723. Esta norma, una más en la larga lista de las que intentaron en la España moderna frenar el excesivo gasto suntuario, prohibía el desenfreno decorativo alcanzado entonces por los coches y obligaba a registrar todos los existentes. En el caso sevillano esta fuente suma más de trescientas declaraciones, algunas tan interesantes como la del conde de Mejorada que, entre otros coches, decía tener un tumbón del que señalaba: «la caja vestida por de dentro de fondo encarnado y blanco con flueco de puntas y borlas del mismo color y celestes con siete vidrios y toda clavazón dorada y la caja por de fuera toda dorada

²¹ LÓPEZ ÁLVAREZ, A., «Coches, carrozas y sillas de mano...», p. 905 y nota 54 de la misma.

²² PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra», *Revista de arte sevillano*, nº 2, 1982, pp. 35-42, en especial la 38.

²³ RECIO MIR, Á., «Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio-academia», *Laboratorio de arte*, nº 18, 2005, pp. 355-369, en especial las pp. 363-365.



Lucas Valdes, *Carlos II ofreciendo su coche al Santísimo Sacramento*. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes, Sevilla.

y estofada y baquetas negras, el juego pintado de encarnado todo tallado y la talla dorada y el hierro mazorcas y remates dorados».²⁴

Aunque la mayoría de los cientos de coches descritos en dicha fuente no alcanzaban la desbordante riqueza del furlón del conde de Mejorada, no son pocos los que señalan tener labores de talla. En relación con ello hay que señalar que Felipe V en la pragmática declaró: «sólo permito en los coches, carrozas, estufas, literas, furlones y calesas alguna moderada talla, no siendo excesiva», por lo que cabe suponer que en las someras descripciones realizadas por los propietarios de los vehículos en sus declaraciones evitasen señalar tal ornamentación escultórica. No es de extrañar, por tanto, que en

²⁴ A.M.S., Sección V, v. 267, H-1326, doc. 29, s/p.; la información que ofrece esta fuente, de la que ahora sólo traemos a colación algún apunte, es abrumadora, por lo que preparamos un estudio más amplio de la misma. Sobre la normativa contra el lujo véase SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, 1973.

²⁵ Antecedente de estos carros fue el que realizó el escultor Pedro de Borja en

ocasiones sólo indicasen lacónicamente que tal o cual coche tenía «alguna talla», «muy poca escultura» o «un poco de talla ordinaria». Todo ello prueba que los más suntuosos coches sevillanos, en especial las carrozas, debían de tener un carácter marcadamente escultórico. Cabe traer a colación en este sentido otros ejemplos gráficos, aunque no se trate en puridad de coches. Nos referimos a los carros de las máscaras celebradas en Sevilla en 1742 en honor del cardenal-infante don Luis Jaime de Borbón y en 1746 por la exaltación al trono de Fernando VI. Aunque nada sabemos al respecto, tales vehículos debieron de ser realizados por maestros de hacer coches de la ciudad, en cuyas ordenanzas, como ya vimos, se especificaba como competencia suya la realización de estos «carros triunfales».²⁵

1662 para la inauguración de la Iglesia del Sagrario catedralicio, del que no se conserva testimonio gráfico, pero que prueba que la ingerencia de los escultores en estos asuntos venía de antiguo; véase RECIO MIR, Á., «*Aquella segunda fábrica que ha de estar en lo interior de la otra: los proyectos de tabernáculo para el Sagrario de la catedral de Sevilla y su realización efímera en 1662*», *Archivo español de arte*, nº 301, 2003, pp. 50-70, en especial la p. 67.



Agustín Moreno, sobre dibujo de Domingo Martínez, *Máscara en honor del cardenal-infante don Luis Jaime de Borbón, 1742, «Carro tercero».*

En cuanto a la relación de la pintura y los coches, resultan de gran interés los datos que tenemos de la Corte, destacando los artistas que trabajaron en las caballerizas del Palacio Real de Madrid. En ellas aparece en 1593 como «pintor de caballerizas» Hernando Ávila, al que dos años más tarde le sucedió en el cargo su hijo Alonso. Otro Ávila, en este caso Jerónimo, fue pintor de la caballeriza de la reina en el primer cuarto del siglo XVII. Ya en la primera mitad del XVIII Juan García de Mirada simultaneaba su labor como pintor de cámara y de las reales caballerizas. En la segunda mitad de dicho siglo se produjo una gran especialización, apareciendo pintores-doradores, pintores-adornistas, doradores y charolistas. Sin duda, los ejemplos más acabados de toda esta actividad en las caballerizas reales –en su inmensa mayoría perdidas– son las sillas de mano de las reinas Bárbara de Braganza, que pintó Corrado Giaquinto y la de María Luisa de Parma, obra de José Petit.²⁶

No tenemos datos tan precisos ni obras tan significativas en el ámbito sevillano, donde quizás no se lograra el superlativo desarrollo alcanzado en Madrid. No obstante, el registro de coches realizado con motivo de la pragmática contra el lujo de Felipe V en 1723 confirma la presencia en Sevilla de coches con pinturas. Así, el marqués de Campoverde declaró tener «un tumbón encarnado y oro con moderada talla, los tableros con unas fábulas»; «un carrozín color oja de oliva con perfiles

dorados y ramos de lo mismo y en los tableros unas fábulas doradas», una berlina azul con perfiles estañados y escudos en los tableros y una silla volante encarnada con «unos paisillos» en los tableros.²⁷

Éste, como otros ejemplos que podríamos citar, vuelve a evidenciar la riqueza de los coches que circulaban y que se realizaban en Sevilla, frecuentemente ornados con pinturas. Sus cajas no sólo estaban pintadas con colores planos –muchas veces hoja de oliva y que quizá sea un precedente de lo que hoy llamamos verde carruaje–, sino que frecuentemente tenían en sus puertas el escudo de sus propietarios, una prueba más de que el coche se convirtió en privilegiado símbolo de status. Pero lo que ahora queremos resaltar es que el coche se convirtió en uno más de los soportes pictóricos, como el muro o el lienzo. Así, en la superficie de los vehículos se desarrollaron complejos programas pictóricos, en su mayoría de carácter civil, abundando ejemplos de tema mitológico que tan raros son en otros soportes. Además, como veíamos en el tumbón del conde de Mejorada, en muchos casos la madera de los carruajes estaba dorada –no faltan referencias de vehículos plateados– y estofada, labores estas también propias de los pintores pero que vuelven a relacionar los coches con la escultura, ya que en ambas manifestaciones artísticas se emplearon iguales técnicas de policromía.

²⁶ Véanse al respecto JANER, F., «De las literas y sillas de manos, y en particular la silla de manos que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo español de antigüedades*, nº 9, 1878, pp. 1-8; JIMÉNEZ PRIEGO, T., «Museo de carruajes de Madrid. Sillas de mano», *Reales sitios*, nº 51, 1977, pp. 49-56; JIMÉNEZ PRIEGO, T., «Artistas de las reales caballerizas del Palacio Real de Madrid (Pintores, charolistas, ebanistas, doradores y maestros de coches)», *Anales del instituto de estudios madrileños*, nº 19, 1982, pp. 125-150; LÓPEZ ÁLVAREZ, A., «Organización y evolución de la caballeriza», en

MARTÍNEZ MILLÁN, J. y FERNÁNDEZ CONTI, S. (dirs.), *La monarquía de Felipe II. La casa del rey*, 2 vols., Madrid, 2005, pp. 293-339; LABRADOR ARROYO, F. y LÓPEZ ÁLVAREZ, A., «Las caballerizas de las reinas en la monarquía de los Austria: cambios institucionales y evolución de las etiquetas», *Studia historica*, nº 28, 2006, pp. 87-140, y GALÁN DOMINGO, E. (coord.), *Historia del carruaje...*, pp. 200-205.

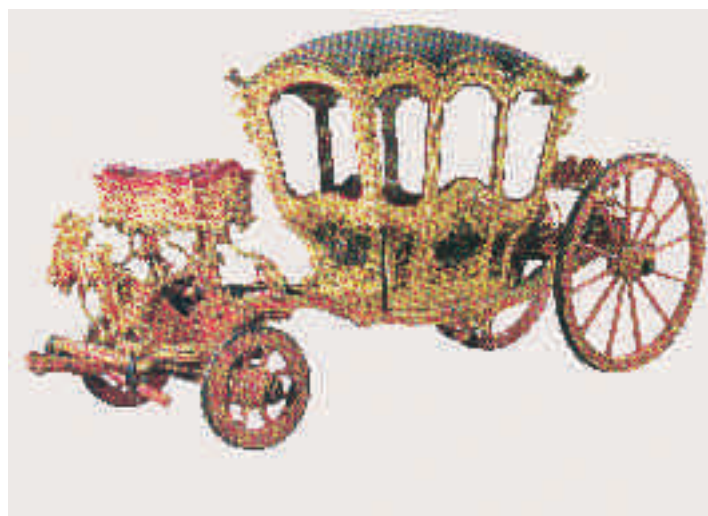
²⁷ A.M.S., Sección V, v. 267, H-1326, doc. 29, s/p.

Un caso tan excepcional como significativo al respecto es el estudiado por Alfonso Pleguezuelo recientemente. Se trata de un vehículo que Carlos III regaló al emperador de Marruecos Sidi Mohamet en el marco del tratado de paz que ambas naciones firmaron en 1767. A los presentes que envió el monarca alauí, tigres y leones, respondió el rey católico, entre otros, con una silla volante, que si bien primero se pensó realizar en Madrid y luego en Cádiz, acabó siendo ejecutada en Sevilla por el maestro de hacer coches Manuel Flores y gracias a la mediación del alcaide del Alcázar, don Francisco de Bruna. De la pieza, conocida por su descripción y por un dibujo, sabemos que su caja estaba por completo tallada y dorada y que sus «tableros de color de China (están) pintados de imaginería».²⁸

Por lo que se refiere a la autoría de las pinturas de los coches, resulta de gran interés la noticia ofrecida por el mismo historiador y que alude a un vehículo que empezó a pintar Domingo Martínez y que a su muerte concluyó su discípulo Juan de Espinal.²⁹ La intervención de los pintores en la decoración de coches se hizo tan habitual que el gremio sevillano de pintores, estofadores y doradores llegó a pleitear en más de una ocasión con los maestros de hacer coches, como ocurrió en 1757, cuando denunció «que estos no pueden tomar por su cuenta obras de pintura».³⁰

De fines del siglo XVIII data el más significativo de estos enfrentamientos. El pintor José Rubira logró que el Ayuntamiento de Sevilla primero y Carlos III después le permitiesen regentar un taller en el que no sólo se pintaban los coches, sino que se construían por completo. En 1788, al morir Rubira, el pintor Joaquín Cabral Bejarano solicitó al conde de Floridablanca que le permitiese continuar con el taller «evitando que el gremio no le impida la construcción de coches», lo que apunta que los maestros de hacer coches se opusieron a que tal actividad –propia de ellos– fuera desempeñada por pintores.³¹

Es posible que el único gran ejemplo conservado de toda esta actividad pictórica sevillana sea la denominada berlina dorada, fechada a mediados del siglo XVIII, hoy en el Museo de Carruajes de Madrid y cuyo exterior está pintado con temas mitológicos. Que proceda de Écija –no pasó a formar parte de las colecciones reales hasta 1913– puede indicar que se trate de una manufactura hispalense, aunque sólo un estudio detenido de la pieza, imposible de realizar en este momento, podría confirmarlo.³² Algo parecido ocurre con la silla de manos eucarística de la colección sevillana Morales-Marañón, que cuenta con un completo programa pictórico relativo al Santísimo Sacramento.³³



Berlina dorada. Museo de carruajes, Madrid.

Pero los coches contaron con elementos que nos inducen a pensar que en ellos intervinieron otros profesionales. De su guarnición no sólo se ocuparon los maestros de coches, como prueba el pleito que tratamos con anterioridad. La riqueza de las telas y cueros empleados en los coches del registro de 1723 resulta llamativa. Lo habitual era que la cubierta fuese de hule, por su carácter impermeable, mientras que su interior solía estar forrado de damasco. No obstante, se hacen referencias a tafetán, a terciopelo –a veces «labrado»–, a raso «de China» y, por supuesto, a seda. Pero a la tapicería de los asientos había que sumar los almohadones y las cortinas, tanto de verano como de invierno, así como otros detalles suntuarios, como borlas y muchos flecos, aludidos en las fuentes con el arcaísmo «fluecos». A este universo textil que forraba los interiores de los vehículos se sumaban en muchas ocasiones recubrimientos de piel en su exterior, aludiendo las fuentes a tafite, cordobán, baqueta y badana. Ejemplo de ello es la silla de manos que a finales del siglo XVIII regaló un devoto a la Virgen de las Aguas de la Colegial sevillana del Salvador, por fortuna aún conservada. Su finalidad era trasladar al Niño de la referida imagen a casa de su camarera cada vez que se le cambiaba de atuendo, lo que prueba hasta qué punto se generalizó el uso de los vehículos. Las expresivas descripciones de la época señalan que esta silla «está toda por de fuera aforrada en baqueta de Moscovia con clavazón dorada y en la puerta una vidriera y por dentro está forrada de raso encarnado».³⁴

²⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Una «silla volante» para el emperador de Marruecos», *Reales sitios*, (en prensa); agradecemos al autor de este artículo habernos permitido su consulta cuando aún estaba inédito.

²⁹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Huelva, 2005, p. 143.

³⁰ ARANDA BERNAL, A., «Los gremios de Sevilla. La articulación del medio artístico durante la edad moderna», *Creación y forma. Los gremios, artes y oficios de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 2005, p. 30; esta autora cita un trabajo suyo en el que ofrece numerosos ejemplos al respecto y que permanece inédito; un documento del mismo se ha publicado recientemente en QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, 2006, p. 324.

³¹ RECIO MIR, Á., «Los maestros de hacer coches...», pp. 365-369.

³² Sobre esta obra véanse TURMO, I., *Museo de carruajes*, Madrid, 1969, pp.

35 y 36 y GALÁN, E., «Lujos sobre ruedas. En torno a la restauración de dos carruajes del Patrimonio Nacional», *Reales sitios*, nº 155, 2003, pp. 68-73.

³³ A esta silla le hemos dedicado una ficha en el catálogo de la exposición *Teatro de grandezas*, 2007.

³⁴ GÓMEZ PIÑOL, E., *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XX)*, Sevilla, 2000, pp. 336, 337, 342 –nota 58–, 438 y 499 –nota 163–; en este lugar se apunta que la forma del paso con el que tradicionalmente era sacada en procesión la Virgen de las Aguas –cubierto por un característico dosel de sección curva que se suele denominar palio de «tumbilla»–, «pudiera haberse inspirado en los techos curvados de las cabinas de los carruajes y sillas de manos de la época». Aunque no podemos en este momento detenernos en esta hipótesis, desde luego apuntan en tal sentido tanto la silla del Niño de la Virgen de las Aguas, como los coches que se recogen en la abundante iconografía de Sevilla.



Silla de manos eucarística. Colección Morales-Marañón, Sevilla.



Silla de manos del Niño Jesús de la Virgen de las Aguas. Colegiata del Salvador, Sevilla.

La frecuencia de estos recubrimientos de piel, en especial en sus cubiertas, es confirmada por una nueva fuente pictórica, el conocido óleo del *Auto de fe* celebrado en Sevilla 1660, en el que vemos numerosos coches que parecen estar por completo forrados en su exterior por cuero tachuelado.

En relación con todas estas labores sabemos que las caballerizas reales contaron con profesionales específicos, como bordadores, cordoneros, manteros y guarnicioneros.³⁵ En Sevilla no se produciría tanta especialización del trabajo y de estas aplicaciones textiles y de cuero se ocuparían, además de los propios maestros de hacer coches, los correeros, que como ya vimos en el pleito antes detenidamente tratado defendieron el ejercicio de esta actividad ante los maestros de hacer coches.

De igual modo, en los coches son numerosas las referencias a elementos metálicos, tanto de hierro y latón, como de bronce. En este sentido, en la declaración que en 1723 realizó la condesa de Miraflores de los Ángeles confesaba tener, entre otros, una estufa con «todos los yerros y sus mazorcas dorados, la caja los tableros tallados y sobrepuestos dorados y vaquetas negras con tachuelas y bollores dorados y nueve remates encima del tejadillo echuras de floreros dorados y cinco chapas de bronce dorado». De igual manera, don Mateo Pablo Díaz de Lavandero y Córdoba, veinticuatro de Sevilla, declaraba tener «una carroza grande» de la que destaca su «herraje todo labrado de filigrana de hierro y plateado con clavazón antigua de lazillos».³⁶

³⁵ LABRADOR ARROYO, F. y LÓPEZ ÁLVAREZ, A., «Las caballerizas de las reinas en la monarquía de los Austria...», pp. 107-109.

³⁶ A.M.S., Sección V, v. 267, H-1326, doc. 29, s/p.



Auto de fe (detalle), Sevilla, 1660.

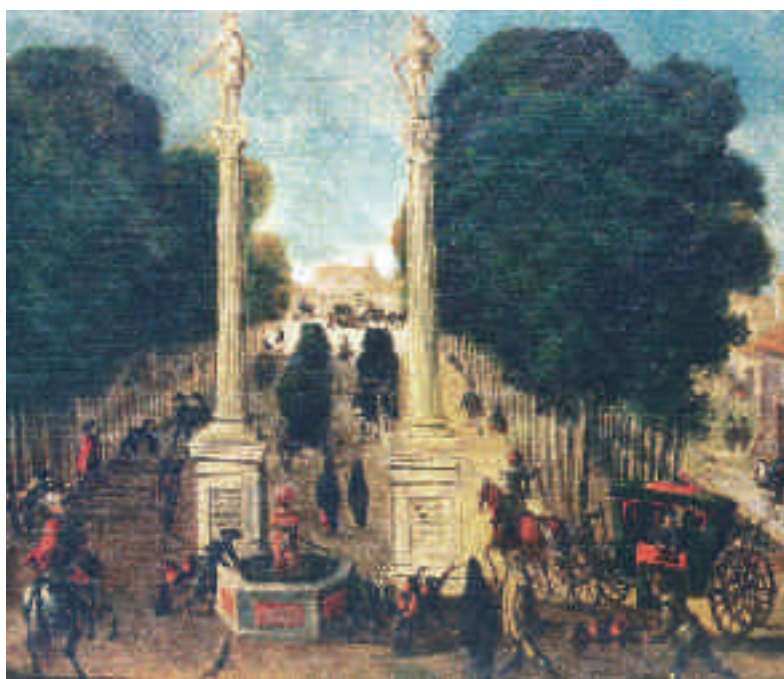
No pocos coches tenían dorados tanto sus clavos, tachuelas y bollo-nes, como sus hebillas y alamares, por lo que nada sería de extrañar que estas piezas las realizasen herreros y otros profesionales del metal, los cuales de esta manera también debieron de intervenir en la construcción de coches. Incluso cabría suponer la participación de plateros, bien documentados en monturas y arreos de caballos, en los que las aplicaciones de elementos de plata era frecuente.³⁷

No cabe duda de que el gran desarrollo que la construcción de coches alcanzó durante el Barroco necesitó de la confluencia de muchos profesionales y no sólo de los maestros de hacer coches. Si bien estos alcanzaron unas ventajosas ordenanzas, que aunque en origen fueron dictadas para Madrid luego se aplicaron también en Sevilla, el sistema gremial se mostró por completo inoperante para poner orden en las disputas profesionales que surgieron en torno a la ejecución de los vehículos. La complejidad tipológica, riqueza material y constante innovación tecnológica de estos parece que no se pudo adaptar al hermetismo e inmovilismo de una organización profesional como la gremial que, no olvidemos, tenía su origen en la Edad Media. Aunque nada sabemos sobre la extinción del gremio sevillano de maestros de hacer coches, tal estado de cosas debió de ser una de sus causas principales. Cabe recordar en este sentido que la supresión del sistema gremial fue decretada por primera vez en España por las Cortes de Cádiz y definitivamente en 1836. Muy interesantes resultan al respecto, como marco general, las palabras de Eduardo Galán Domingo, que define la transformación que se produjo entonces en el oficio como el paso del maestro de hacer coches al fabricante de carruajes. Este

³⁷ Véase a este último respecto SANZ, M^a J., «El arte de la platería en el suroeste de Estados Unidos. Formación e influencias», *Anales del Museo de América*, nº 13, 2005, pp. 249-272.

autor, apunta en este sentido la importancia que tuvo la pragmática de Carlos III que favoreció la llegada de maestros extranjeros y que contó con la frontal oposición del gremio de Madrid. A ello se sumaron, ya en el tránsito del siglo XVIII al XIX, las primeras muestras de industrialización en la ejecución de los coches y la fundación en Madrid del taller de Antonio Durán y Calderón, verdadera real fábrica de coches.³⁸ Vinculado a ello está también entonces el paso de la hegemonía continental en la fabricación de coches, que entonces basculó de Francia a Inglaterra, de lo que contamos en Sevilla con pruebas documentales.³⁹

En cualquier caso, la extinción del sistema gremial no provocó que se dejasen de hacer coches, ya que en el siglo XIX los modelos y los avances técnicos se multiplicaron de forma asombrosa. En Sevilla, ni siquiera después de la I Guerra Mundial, cuando se generalizó el automóvil, se dejaron de usar, de forma que aún hoy se siguen realizando y utilizando, manteniendo sus tradicionales características y funciones, además de como medio de transporte, como signo de distinción social, elemento de ostentación y, por supuesto, como objeto artístico, aunque todo ello esté innegablemente rodeado ya, como ha señalado Rafael Atienza, por un denso halo de nostalgia.⁴⁰



Anónimo, *Vista de la Alameda de Hércules*. Colección particular, Sevilla.

³⁸ GALÁN DOMINGO, E. (coord.), *Historia del carruaje...*, pp. 256-266.

³⁹ De la referida silla volante para el emperador de Marruecos, a pesar de su aspecto francés, se decía que «la figura de la caja está sacada por una inglesa». De igual manera, el aludido taller de José Rubira y Joaquín Cabral Bejarano presumía de realizar coches que se tenían «por de fábrica inglesa»; véanse respectivamente PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Una «silla volante», y RECIO MIR, Á., «Los maestros de hacer coches...», pp. 365 y 366; también se

hacen referencias a coches ingleses en el ingente caudal informativo ofrecido en CAMPESE GALLEGOS, F. J., *Los comuneros sevillanos del siglo XVIII. Estudio social, prosopográfico y genealógico*, Sevilla, 2004, véase, por ejemplo, la p. 192.

⁴⁰ A este último respecto remitimos al prólogo que dicho autor realiza a GALÁN DOMINGO, E. (coord.), *Historia del carruaje...*, y, sobre todo, al agudísimo que hace a RIVERO MERRY, L., *Carruajes y guadarneses de Andalucía...*



UNA IMPORTANTE RENOVACIÓN ESTÉTICA EN LA DÉCADA DE 1650: LA MODERNIZACIÓN DE LAS CATEDRALES ANDALUZAS

José Luis Romero Torres

Consejería de Cultura, Junta de Andalucía

En 1649 Andalucía estaba inmersa en una devastadora epidemia que se había extendido desde las ciudades costeras. En Sevilla fallecieron el arzobispo Agustín de Spínola, el escultor Juan Martínez Montañés, los arquitectos ensambladores Luis Ortiz de Vargas y Jerónimo Velázquez,¹ las mujeres del escultor flamenco José de Arce y del arquitecto-ensamblador Francisco Dionisio de Ribas, etc. En Málaga murió un año después el escultor José Micael Alfaro, tal vez por las consecuencias de la enfermedad. La sociedad vivió una época de desolación ante la que reaccionó con una actitud positiva para recuperar el ritmo de su vida, como demuestra el rápido matrimonio de los artistas Arce² y Ribas. Las numerosas acciones de gracias de los que habían superado la enfermedad, el cumplimiento de los deseos testamentarios de los fallecidos y el fomento de devociones populares favorecieron los encargos artísticos.

¹ ROMERO TORRES, J. L., «Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra», *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2006, p. 184.

² ROMERO TORRES, J. L., «El escultor flamenco José de Arce: revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales», *Historia de Jerez*, nº 9, 2003, pp. 34-36.

Paralelamente al periodo de recuperación social se produjo una importante renovación artística que quedó reflejada en las principales catedrales andaluzas con nuevas obras durante los siguientes quince años. A partir de 1650, al estilo gótico o renacentista de las catedrales de Sevilla, Cádiz, Granada y Málaga se incorporaron retablos, rejas, cuadros, esculturas, etc., concebidos con la estética barroca. En esta modernización artística participaron activamente dos pintores andaluces que regresaron a sus ciudades natales después de un largo periodo en Madrid: Alonso Cano y Francisco Herrera «el Mozo».



Francisco Herrera «el Mozo», *Triunfo de la Eucaristía* (detalle). Iglesia del Sagrario, Sevilla.

³ VALDIVIESO, E., *Historia de la Pintura sevillana*, Sevilla, 1986, p. 198.

⁴ MARTÍN, E. y SANCHO SOPRANIS, H., *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*, Larache, 1939; SANCHO SOPRANIS, H., «Artistas sevillanos en Cádiz», *Archivo Hispalense*, 1951, pp. 92-99; KINKEAD, D. T., «Alfonso Martínez. Nuevos datos para su biografía», *Actas de las Jornadas del IV Centenario del nacimiento de Juan de Mesa*, Sevilla, 1983, s/p.; HORMIGO SÁNCHEZ, E., «Juan González de Herrera y su obra en la Iglesia de Santiago de Cádiz», *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 12, 1994,

LOS ARTISTAS

En 1652, después de casi cuarenta años, el arquitecto, pintor y escultor Alonso Cano volvió a Granada con el nombramiento de racionero de la Catedral. Tres años después se estableció temporalmente en Sevilla el pintor Francisco Herrera «el Mozo».³ Estos dos artistas aportaron a la pintura andaluza las composiciones dinámicas, el uso de escorzos y la aplicación de colores más brillantes. Mientras Herrera «el Mozo» tuvo una presencia fugaz, pero de gran trascendencia por participar junto a Murillo en la fundación de la Academia de Dibujo, Cano permaneció el resto de su vida en Granada (†1667), influyendo en artistas coetáneos (Bernardo de Mora, Pedro de Mena, Pedro Atanasio Bocanegra, Juan de Sevilla y Pedro de Moya) y en generaciones posteriores (José y Diego de Mora, José Risueño, Torcuato Ruiz del Peral, etc.). Los artistas granadinos realizaron un arte con fuerte homogeneidad formal, fundado en la concepción estética de Cano y en sus modelos iconográficos.

Mientras en Granada Alonso Cano fue el artista que diseñó, dirigió y ejecutó casi todas las obras catedralicias, en la renovación sevillana intervinieron numerosos artistas, entre los que destacaron principalmente José de Arce, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda, Martín Moreno, Francisco de Ribas, Alfonso Martínez, etc. En Cádiz, participaron el arquitecto-ensamblador Alejandro de Saavedra, el escultor Alfonso Martínez, el pintor-dorador Juan Gómez Couto y el pintor Cornelio Schut, a los que incorporamos también la personalidad de José de Arce. La relación artística entre Sevilla y Cádiz fue muy importante por el comercio americano y algunos artistas se establecieron en la ciudad portuaria, aunque otros se trasladaron de ella a la urbe metropolitana.⁴

En el coro malagueño, como José Micael Alfaro que realizaba las imágenes había fallecido en 1650, el escultor que protagonizó la renovación estética fue Pedro de Mena y Medrano, quien a partir de esta obra se estableció definitivamente en la ciudad, en la que vivió treinta años hasta su muerte en 1688.

LOS PROMOTORES

En la década de 1650 se iniciaron varias empresas artísticas en las catedrales andaluzas que fueron impulsadas por sus deanes o por los mayordomos de fábrica con la ayuda económica de sus preladados. El cabildo granadino encargó a Alonso Cano la renovación y terminación del templo: decoración pictórica del presbiterio, facistol del coro, diseño de las lámparas de plata del presbiterio, varias imágenes y construcción de la fachada principal del templo. El racionero-artista trabajó en

pp. 122-130; RESPETO MARTÍN, E., *Artífices Gaditanos del siglo XVII*, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, t. X, Sevilla, 1946; ROMERO TORRES, J. L., «Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)», *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, Junta de Andalucía, Universidad y C.E.H.A., 2002, pp. 751-757; ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F., «Breves apuntes biográficos sobre el escultor y arquitecto Jacinto Pimentel», www.cadizcofrade.net; ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F., «Nuevos datos biográficos del escultor Alonso Martínez», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 553, 2005, pp. 192-194.

las obras durante quince años, desde la llegada en 1652 hasta su muerte en 1667, con un paréntesis de dos años que volvió a la Corte.

Dos años después del inicio de las obras granadinas, en el templo metropolitano de Sevilla también se comenzaba un ambicioso proyecto arquitectónico y decorativo: la finalización de la capilla del Sagrario, convertida en una amplia iglesia, y la renovación del templo catedralicio que afectó a varias capillas, a la sala capitular y a la reforma de la custodia de asiento manierista de Juan de Arfe. La iniciativa y su gestión la programó el canónigo Alonso Ramírez de Arellano, quien desempeñó simultáneamente los tres principales cargos catedralicios: deán, mayordomo de fábrica y arcediano de Sevilla.⁵ Durante nueve años dirigió toda la actividad eclesiástica y artística y controló todas las decisiones del cabildo.

Frente a la unidad estética que Cano y sus seguidores crearon en el templo granadino, en la experiencia sevillana participaron diferentes pintores, escultores, arquitectos y retablistas con distintos estilos personales (Murillo, Herrera «el Mozo», Valdés Leal, José de Arce, Alfonso Martínez, Pedro Roldán, Francisco de Ribas, Martín Moreno, Bernardo Simón de Pineda, etc.), aunque todos aportaron el nuevo concepto del Barroco dinámico y monumental.

Las obras de decoración interior de las catedrales de Cádiz y Málaga, que estaban paradas o progresaban a ritmo excesivamente lento, también se reactivaron con la aportación económica de sus prelados. En Cádiz, el obispo Fernando Quesada encargó varias obras e hizo posible la terminación del retablo mayor, construido por Alejandro Saavedra con esculturas de Alfonso Martínez y dorado por Juan Gómez Couto.

En Málaga, con el legado testamentario del obispo Diego Martínez Zarzosa, el cabildo pudo concluir la sillería de coro contratando la realización de cuarenta esculturas que faltaban con el escultor granadino Pedro de Mena.

UN ASUNTO RELIGIOSO DE LA ÉPOCA, LA INMACULADA CONCEPCIÓN

El movimiento religioso, que surgió en 1614, en defensa del concepto de la Inmaculada Concepción de María tuvo un segundo momento histórico en 1652, cuando las principales instituciones españolas y el rey Felipe IV juraron defender esta argumentación teológica, que no será considerada dogma hasta dos siglos después. Todas las obras que se realizan en esta época en las catedrales andaluzas están relacionadas con la Virgen o ella tiene un lugar destacado.



Alonso Cano, *Inmaculada*. Catedral, Granada.

⁵ ROMERO TORRES, J. L., «El canónigo Alonso Ramírez de Arellano y su gestión artística en la Catedral de Sevilla (1654-1666)», *Actas del Congreso*

Comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos, Murcia, 2003.

El encargo del cabildo catedralicio de Granada a Alonso Cano fue el ciclo pictórico de la *Vida de la Virgen* para decorar el presbiterio del templo y la escultura de la Inmaculada que realizó para coronar el facistol. La primera obra de la catedral hispalense, que dio origen a la renovación de este periodo, fue el retablo de la capilla de la Concepción grande, por lo que cambió el nombre antiguo de la capilla, dedicada a San Pablo y a los caballeros conquistadores de la ciudad. La sillería de coro malagueña presenta un discurso de exaltación de María, como señaló Santiago Sebastián.⁶ Está presidida por una escultura de la Virgen con el Niño tallada en 1635, los respaldos de las sillas bajas representan los símbolos de la letanía mariana y el facistol, hecho en esta época que estudiamos, tuvo una imagen de pequeño formato de la Inmaculada Concepción.⁷ El retablo mayor de la catedral gaditana, actual iglesia de Santa Cruz, iniciado a comienzos de la década de 1640, está construido en torno a la exaltación de la Cruz y la Eucaristía, con la presencia de una gran exedra en su centro para albergar el tabernáculo. Sobre este elemento se colocó una imagen de la Inmaculada Concepción, del mismo autor (Alfonso Martínez) de las esculturas del retablo, que se conserva en la Catedral nueva. La imagen actual es obra del escultor genovés Domingo Giscardí, añadida posteriormente a finales del siglo XVIII.

LA CATEDRAL VIEJA DE CÁDIZ

La Catedral de Cádiz durante el Barroco era la actual Iglesia de Santa Cruz. Un edificio construido a finales del siglo XVI, después del ataque y saqueo inglés en 1596. Es un templo de tres naves con robustas columnas de fuste cilíndrico que sostienen bóvedas de aristas. Su cabecera interior es plana donde está ubicado el presbiterio. A los pies en el lado de la Epístola tiene una amplia capilla dedicada a sagrario, que el exterior es una alta torre mirador. En 1639 el cabildo acordó construir un retablo para el altar mayor, cuya realización duró más de una década. La obra se financió con los mil ducados del legado del obispo y con limosnas.⁸ Un año después, los canónigos eligieron la propuesta de Alejandro de Saavedra, una vez inspeccionadas las trazas presentadas (una de Alejandro de Saavedra y dos del ingeniero militar Francisco Jiménez de Mendoza). Los problemas económicos del cabildo durante una década obligaron a un ritmo intermitente, a pesar de los quinientos ducados aportados por el general Sancho Urdanibia en

su disposición testamentaria (1644) para ayuda del dorado. Superados los estragos de la epidemia de peste (1649), el retablo se instaló parcialmente en 1651, mientras continuaban los trabajos. La construcción del retablo se prolongó más de quince años, interviniendo, además del arquitecto Alejandro de Saavedra, el escultor Alfonso Martínez, si bien en la calidad de algunas imágenes se aprecia el estilo personal del escultor José de Arce más que el trabajo de un seguidor suyo, y el pintor Juan Gómez Couto (1660-1663), que trabajaba en la catedral de Sevilla. En la fase final de este proceso constructivo, el obispo Fernando Quesada (1656-1662) tuvo un importante papel por su aportación económica. Este prelado había sido canónigo de la catedral hispalense y conocía la gestión que Alonso Ramírez de Arellano, arcediano de Sevilla, había llevado a cabo para terminar la Iglesia del Sagrario e impulsar la renovación estética del templo metropolitano. El obispo, aunque falleció durante esta fase constructiva, dejó suficientes fondos económicos para terminarlo. En marzo de 1663 el trabajo estaba acabado y Gómez Couto firmaba la liquidación. Este artista se trasladó a Cádiz después de haber dorado el retablo-marco que Bernardo Simón de Pineda había realizado para la capilla de San Francisco en el templo metropolitano hispalense.

Según fray Jerónimo de la Concepción en su libro *Emporio del Orbe, Cádiz ilustrada* (Cádiz, 1688), la custodia de asiento de la catedral se inició en 1648 y su construcción duró seis años.⁹ La profesora María Jesús Sanz en su estudio sobre esta importante pieza de platería¹⁰ da la fecha de terminación 1664, pero no hace alusión a su inicio, salvo para recoger el dato del fraile-cronista. Sin embargo, por la documentación que aportan los artículos de Sancho Sopranis y Lorenzo Alonso de la Sierra, conocemos que la fecha de inicio fue el año 1658, por lo que consideramos un error tipográfico la fecha dada por fray Jerónimo de la Concepción.¹¹

El siguiente prelado fue el obispo Alonso Vázquez de Toledo (1663-1672) que continuó las mejoras del templo, construyendo detrás de la sacristía una capilla de planta elíptica para las reliquias.¹² La Hermandad Sacramental acordó en 1668 construir un nuevo Sagrario, pero las obras no comenzaron hasta 1689. Al pintor flamenco Cornelio Schut, que vivía en Sevilla, se le encargó un programa pictórico para la catedral:¹³ el grupo de los santos *Modesto, Vito, Crescencia* (1664), *San Ildelfonso* (1666), *Santa Teresa de Jesús* (1668), *San Firmo* (1669), *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes*, etc.

⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., «Lectura iconológica del coro de la catedral de Málaga», *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 329-340.

⁷ ROMERO TORRES, J. L., «Coro, Catedral», *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía, 1998, pp. 214-215.

⁸ SANCHO DE SOPRANIS, H., «Alejandro de Saavedra, entallador», *Archivo Hispalense*, nº 10, 1945, pp. 121-198; SANCHO SOPRANIS, H., «El retablo Mayor de la Catedral Vieja de Cádiz», *Archivo Español de Arte*, 1948; SANCHO SOPRANIS, H., «El escultor Alfonso Martínez en Cádiz», *Archivo Español de Arte*, nº 83, 1948; SANCHO SOPRANIS, H., «Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador gaditano», *Archivo Hispalense*, nº 136, 1966, pp. 121-149; MARTÍN RODRÍGUEZ, M., «Los retablos gaditanos de Alejandro de Saavedra», *Memoria Ecclesiae*, 2000, pp. 477-487.

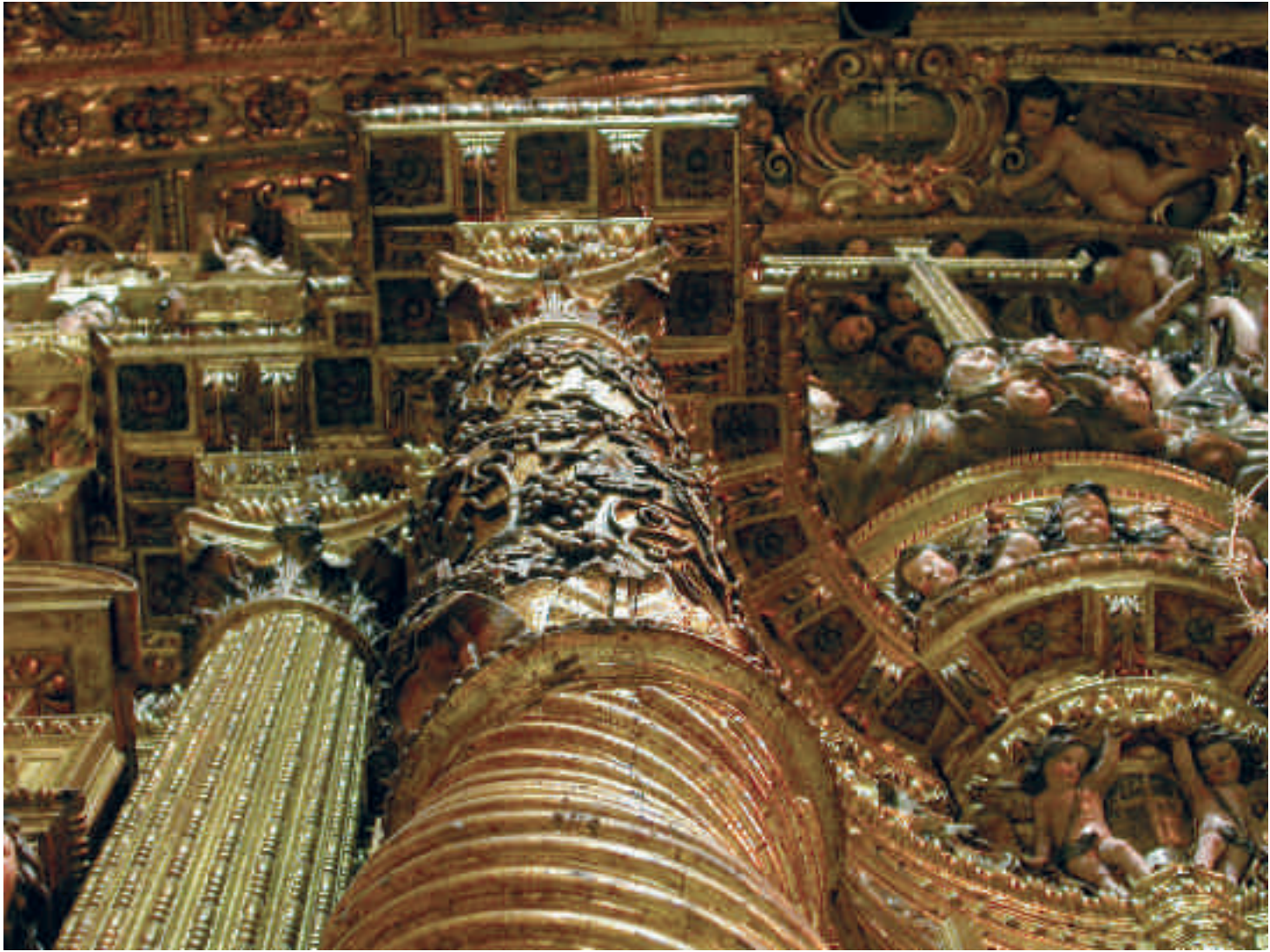
⁹ CONCEPCIÓN, F. J. de la, *Emporio del Orbe, Cádiz ilustrada, investigación de sus antiguas grandezas, discurreda en concurso de el general imperio de España*, Cádiz, 1688, pp. 576-577.

¹⁰ SANZ, M^a J., *La Custodia de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 2000.

¹¹ SANCHO SOPRANIS, H., «La custodia del Corpus de la catedral de Cádiz. Estudios y documentos», *Archivo Hispalense*, t. XXIV, Sevilla, 1961; ALONSO DE LA SIERRA, L., «Alejandro de Saavedra y Antonio Suárez, autores de la custodia del Corpus de la Catedral de Cádiz», *Atrio*, nº 8 y 9, Sevilla, 1996, pp. 233-234.

¹² PÉREZ DEL CAMPO, L., *Las catedrales de Cádiz*, León, 1988, p. 9.

¹³ ALONSO DE LA SIERRA, L. y QUILES, F., «Nuevas obras de Cornelio Schut el Joven», *Norba-Arte*, nº XVIII-XIX, 1998-1999, pp. 90-94.



Alejandro de Saavedra, Alfonso Martínez y Juan Gómez Couto,
Retablo mayor (detalle). Iglesia de Santa Cruz, Catedral Vieja, Cádiz.



Alejandro de Saavedra, Alfonso Martínez y Juan Gómez Couto,
Retablo mayor. Iglesia de Santa Cruz, Catedral Vieja, Cádiz.

LA CATEDRAL DE MÁLAGA

La construcción de este templo se inició en el primer cuarto del siglo XVI, primero con trazas góticas, después sustituidas por un diseño renacentista de Diego de Siloe y a partir de entonces sucesivas paralizaciones, cambios de proyecto, etc. Cuando el obispo García de Haro consagró el templo en 1588, el edificio consistía en la girola con sus capillas, las sacristías mayor y menor (sólo la primera estancia) y el crucero con sus portadas laterales, mientras las naves quedaban inconclusas. Este aspecto tenía el edificio, con la ligera modificación del muro de cerramiento del coro, cuando el cabildo catedralicio acordó en 1633 realizar una sillería de coro en la nave central. Aunque la diócesis estaba en sede vacante, la iniciativa fue promovida por el deán Juan de Arias y Moscoso. Tras el concurso público fue elegido el proyecto del arquitecto-ensamblador Luis Ortiz de Vargas, artista de Cazorla formado en la ciudad de Sevilla, donde residía. El contrato estipulaba un periodo de ocho años para la construcción arquitectónica y su decoración. Con la llegada de un nuevo obispo, el fraile franciscano Antonio Enríquez de Porres, la financiación de la obra estaba asegurada temporalmente. Dos años después se concluyó la silla del obispo que tiene un alto relieve de la Virgen con el Niño y una inscripción que rodea los escudos del prelado e informa de su fecha (1635). A esta época pertenecen las imágenes de San Pedro y San Pablo de las sillas colaterales, correspondientes al deán y al arcediano de Málaga. Los problemas económicos surgidos entre el maestro, sus colaboradores y el cabildo, se solucionaron con la marcha del artista, que había concluido la arquitectura, la silla principal y las tres imágenes centrales.¹⁴

Con la llegada del nuevo obispo Alonso de la Cueva (1648-1655) continuaron las gestiones para concluir el coro. Después de la epidemia y la muerte del escultor José Micael († 1650), los trabajos del coro se paralizaron hasta la llegada del deán Fernando Dávila y Osorio (1654) que impulsó la realización o reforma del facistol, encargada al arquitecto Fernando Ortiz¹⁵ en 1654, y la construcción de la reja de hierro que realizó Clemente Ruiz, oficial de Francisco de Melgar,¹⁶ al año siguiente.

El obispo Diego Martínez de Zarzosa, aunque estuvo pocos años administrando la diócesis, pudo impulsar la terminación de la sillería del coro con los once mil reales que donó. El cabildo contrató la terminación (cuarenta imágenes) en un plazo dos años con el escultor granadino Pedro de Mena, discípulo de Alonso Cano, que se estableció en Málaga trabajando desde ella para toda España.¹⁷ Años después, se ampliaría con dos nuevas imágenes relacionadas con la curación de enfermedades. También en estos años (1659) se retomó la idea de continuar las obras del edificio, aunque el cabildo no consiguió llevarla a cabo.¹⁸

¹⁴ LLORDÉN, P. A., *Escultores y entalladores malagueños*, Ávila, 1960, pp. 188-207.

¹⁵ Artista del siglo XVII homónimo al destacado escultor del XVIII que obtuvo el nombramiento de Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes.

¹⁶ BOLEA Y SINTAS, M., *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace...*, Málaga, 1894, p. 317.

¹⁷ LLORDÉN, P. A., *Escultores y...*, pp. 109-112.

¹⁸ Bolea y Sintas cuando comenta la decisión de 1659, adjudica la iniciativa por error al deán Felipe de Velasco, pero este canónigo había muerto diez años antes con motivo de la epidemia. BOLEA Y SINTAS, M., *Descripción histórica...*, Málaga, 1894, p. 169; SAURET, T., *La catedral de Málaga*, Málaga, 2003, pp. 97-118.

Aunque parece que la sillería se desmontó en el siglo XVIII con motivo de la continuación del edificio y algunos historiadores han dudado de la lógica ordenación de las imágenes,¹⁹ por el contrario consideramos que los santos y las santas están agrupados según su misión religiosa, como señalamos en un estudio anterior:²⁰ Virgen (Madre de Dios y Reina de los Cielos), los pilares de la Iglesia católica (San Pedro y San Pablo), apóstoles (once figuras porque San Pedro está situado como fundador de la Iglesia), el precursor y el padre putativo (San Juan Bautista y San José) y la Iglesia militante (San Miguel Arcángel). De estas imágenes, las tres primeras pertenecen a Luis Ortiz de Vargas, o a un artista anónimo de formación sevillana que trabajaría con el maestro, y las restantes al escultor José Micael Alfaro, activo en Málaga.

A partir de estas esculturas, se desarrollan las realizadas por Pedro de Mena. El repertorio iconográfico continúa con los santos mártires y patronos malagueños (Ciriaco y Paula), los evangelistas que no fueron apóstoles (Mateo y Marcos), los tres santos protomártires (Esteban, Lorenzo y Sebastián), los cuatro Padres de la Iglesia (Gregorio Magno, Ambrosio, Jerónimo y Agustín), fundadores de Órdenes religiosas ordenados, priorizando la vida anacoreta (Profeta Elías –carmelitas–, San Benito y San Bernardo –benedictinos–, San Antonio Abad, San Basilio –basilios–. La siguiente sección de Mena corresponde a los fundadores de las Órdenes más populares (franciscanos y dominicos) con la presencia de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. La presencia de estos dos santos emparejados tuvo gran difusión en el Barroco a partir del hermanamiento de las dos Órdenes, después del enfrentamiento surgido en 1614 con motivo de la naturaleza inmaculada de María. Continúan los santos escritores (San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, San Leandro y San Isidoro), y demás fundadores (San Pedro Nolasco –mercedarios–, San Bruno –cartujos–, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier –jesuitas–, San Francisco de Paula –mínimos– y San Felipe Neri –filipenses–). A continuación deberían haber estado Santa Clara (fundadora de las clarisas) y Santa Teresa de Jesús como reformadora del Orden Carmelo –descalzas–.

Las restantes imágenes han sido cambiadas de ubicación, pero comparten una finalidad religiosa común: el carácter protector de enfermedades o actitud hospitalaria (San Blas –identificado por error con San Diego de Alcalá–, San Roque, San Juan de Dios y San Julián), la protección del caminante (San Cristóbal), santos populares de las principales Órdenes (San Antonio de Padua –franciscano– y Santo Tomás de Villanueva –agustino), algunas devociones medievales (Santa Catalina y San Hermenegildo) y el último santo español canonizado (San Isidro).



Pedro de Mena, *San Juan de Dios*, Sillería de coro (detalle). Catedral, Málaga.

¹⁹ SAURET, T., *La catedral de Málaga*, Málaga, 2003, p. 148.

²⁰ ROMERO TORRES, J. L., «Coro Catedral», p. 178.

CANO Y MÁLAGA

Antonio Palomino informó que Alonso Cano estuvo en Málaga en época de fray Alonso de Santo Tomás. Los historiadores, a partir de Wetthey, sitúan el viaje en 1665, como mantiene Lázaro Gila en su último estudio sobre Pedro de Mena²¹ y consta en las actas capitulares de la catedral. Dos documentos conservados confirman que Alonso Cano estuvo en Málaga en octubre de 1661, porque en la contabilidad catedralicia se registra el gasto de papel que se dio a Cano para unas trazas, y en julio de 1665 estaba haciendo otras trazas para el tabernáculo, aunque la referencia no especifica que estuviera en la ciudad.²²

Sin embargo, la noticia de Palomino aporta un dato importante para fecharlo. Cuando el artista estuvo en Málaga hubo una gran inundación, como nos narra el pintor-erudito, y esta catástrofe sucedió en el mes de septiembre de 1661, con motivo de una lluvia torrencial que sucedió el día de San Lino, 21 de septiembre,²³ y afectó terriblemente al convento dominico. Entre fray Alonso de Santo Tomás, considerado hijo natural de Felipe IV, y el pintor Alonso Cano existió una estrecha amistad por su vinculación con la Corte. El fraile malagueño, después de estudiar en Sevilla, volvió a su ciudad natal, al Convento de Santo Domingo, donde fue prior y provincial de la Orden antes de ser nombrado obispo en Osma en 1661. El viaje que menciona Palomino se sitúa en esta época, por lo que consideramos que podía estar realizando alguna obra en el citado convento o era el lugar de residencia temporal.

El artista realizó otros viajes a Málaga, siendo fray Alonso obispo de la Málaga (1664), como el de 1665 que se le atribuye de forma generalizada para el diseño del retablo-tabernáculo, que se identifica con un dibujo de Cano.²⁴ La amistad entre el prelado y el artista se confirma con el cuadro de grandes dimensiones de la Virgen del Rosario que el obispo donó a la catedral después de su muerte y con el retrato que le pintó Cano que figura en el testamento de Bernardo de Acevedo, persona de su entorno.²⁵



Alonso Cano, *Virgen del Rosario*. Catedral, Málaga.

²¹ GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena. Escultor 1628-1688*, colección Ars Hispanica, Madrid, 2007, p. 47.

²² CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Alonso Cano y Málaga», *Alonso Cano, Virgen del Rosario*, Madrid, Fundación Argentaria, 1997, p. 14.

²³ En Málaga es frecuente la existencia de gota fría en septiembre, como sucedió en 1629 y 1661.

²⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, 1995.

²⁵ LLORDÉN, P. A., *Pintores y Doradores malagueños*, Ávila, 1959, p. 111.

LA CATEDRAL DE SEVILLA

El cabildo catedralicio hispalense había acordado en 1618 construir un edificio digno y amplio para instalar la capilla del Sagrario en el lateral del patio de los Naranjos, en la antigua nave de Nuestra Señora de la Granada, que ocupa la galería oeste y parte de la nave norte del claustro o patio, con fachada a la calle Génova, actual Avenida de la Constitución. El proyecto fue impulsado por el canónigo Mateo Vázquez de Leca, personaje ilustre que fomentó el culto de la Eucaristía y de varias devociones religiosas, especialmente la defensa de la Pura y Limpia Concepción de María. La construcción se inició sin estar asegurada la financiación del proyecto, aunque al principio las gestiones de los responsables consiguieron fondos necesarios para hacer las obras con las limosnas de particulares y los compromisos de las instituciones públicas. La marcha temporal de su principal promotor (Vázquez de Leca) a Valladolid, donde se encontraba instalada la Corte de Felipe III, y después a Roma influyó en el ritmo de las obras, que llegaron a paralizarse por falta de recursos económicos.

A finales de 1654 el canónigo sevillano Alonso Ramírez de Arellano poseía la prebenda de arcediano de Sevilla, uno de los cargos principales de la institución catedralicia, y asumía el deanato por ausencia prolongada de su titular, Juan Gómez de Sandoval (hermano del duque del Infantado), que residía en Madrid por enfermedad.²⁶ Su actitud emprendedora y la coyuntura de coincidir en él dos de los principales cargos de decisión hicieron posible que el cabildo aceptara la donación de un adinerado portugués y su mujer que, sin herederos, vivían en Sevilla con gran prestigio social y excelente reputación religiosa: Gonzalo Núñez de Sepúlveda. Después de que varios conventos rechazaran la propuesta de esta pareja de fundar una fiesta a la Inmaculada Concepción y poseer una capilla para su entierro, la catedral acogió el deseo de estos benefactores, quienes costearon el retablo de su capilla dedicada a la Virgen y dotaron la fiesta de la Inmaculada, incluyendo los seises y una nueva imagen (escultura de madera dorada y policromada con su corona de plata dorada) para su fiesta y para la procesión del Corpus.

Alonso Ramírez de Arellano consiguió convencer a los canónigos para que aceptaran esta propuesta y cambiar antiguos acuerdos, pues la institución había acordado, el siglo anterior, la prohibición de ceder capillas a particulares para enterramiento en el interior del templo. La elevada aportación económica que se iba a destinar a la construcción del Sagrario, la posibilidad de modernizar una capilla con un gran retablo y el incremento en la dotación de la fiesta de la Inmaculada Concepción, especialmente después del juramento de 1652, fueron argumentos de peso para que los prebendados vieran en este sistema el florecimiento de una nueva época. Durante varios años la catedral fue aceptando nuevas solicitudes de patronazgo por parte de familias adineradas, especialmente comerciantes. El objetivo principal de Ramírez de Arellano era la terminación del Sagrario, aunque la



Martín Moreno, Alfonso Martínez y Pedro de Borja, *Retablo de la Concepción Grande* (detalle). Catedral, Sevilla.

²⁶ ROMERO TORRES, J. L., «El canónigo Alonso Ramírez de Arellano...».



José de Arce, *San Agustín y San Juan Evangelista*. Iglesia del Sagrario, Sevilla.

aplicación del sistema de donación de capillas para enterramiento a cambio de una aportación económica para la fábrica catedralicia, le permitía además adornar nuevos espacios de la catedral, renovar los viejos altares y ampliar los cultos y las fiestas religiosas.

Para llevar a cabo el proyecto de terminación del Sagrario, Ramírez de Arellano consiguió que los compañeros le nombraran también mayordomo de Fábrica para controlar más estrechamente el proceso constructivo del Sagrario y las reformas internas de las capillas de la catedral: en la cabecera o lado este, la capilla de la Concepción Grande (Núñez de Sepúlveda); y en el ángulo de los lados norte y oeste, las capillas próximas al Sagrario. Este cargo era renovado cada dos años, aunque en este caso se acordó que el canónigo permaneciera en él hasta la finalización de las obras del Sagrario, lo que ocurrió siete años después (1662), aunque continuó dos años más hasta que dimitió por presión de un sector opositor surgido en el cabildo. La sagaz visión de este canónigo en buscar recursos para hacer realidad los proyectos permitió la inauguración de este templo con gran boato, fiesta y procesión. Propuso que se hiciera conjuntamente con la majestuosa fiesta que los dos cabildos de la ciudad (civil y eclesiástico) acordaron celebrar en acción de gracias por la concesión de la fiesta de la Inmaculada Concepción. El Papa había reconocido a España la constancia en la defensa de este argumento teológico que tardaría dos siglos en ser reconocido como dogma. De esta manera, con los fondos asignados y recibidos para la fiesta y procesión de la Inmaculada pudieron celebrar la finalización del templo, aunque sus capillas no tuvieron retablos y su espacio se embelleció con decorados efímeros.²⁷

El proceso constructivo comenzó en 1655 con la firma de la donación y las gestiones para contratar las obras de construcción del Sagrario y del retablo de la Inmaculada Concepción, aunque en el templo ya existía otra capilla, de menor dimensiones, que la familia Gutiérrez de Molina Zamudio había dedicado a la Inmaculada, cuyo retablo e imágenes son obras de Juan Martínez Montañés con policromía de Francisco Pacheco. El edificio del Sagrario tenía sólo los muros levantados y le faltaba la bóveda principal, la portada de comunicación con la catedral y la sacristía con su portada de acceso independiente que sale a la puerta del Perdón. Los hermanos Borja trabajaron en la talla decorativa de las bóvedas, el escultor José de Arce esculpió en piedra las monumentales esculturas de los evangelistas y padres de la Iglesia de la nave central y el escultor Alfonso Martínez hizo las imágenes de piedra que decoran la portada que da acceso al templo catedralicio.²⁸ Arce también realizó las virtudes de la portada de la sacristía y la figura de la Fe, que se suprimió a finales del siglo XVIII. En esta última época también desapareció la decoración de la cúpula que había tallado Alfonso Martínez.

²⁷ TORRE FARFÁN, F. de la, *Templo panegírico al certamen poético, que celebró la Hermandad insigne del Santísimo Sacramento, estrenando la gran fábrica del Sagrario nuevo de la metrópoli sevillana*, Sevilla, 1663.

²⁸ RECIO MIR, A., «Alfonso Martínez, escultor en piedra en el Sagrario de la Catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*, nº 256-257, 2001, pp. 200-206.

En el interior del templo catedralicio, el arquitecto-ensamblador Martín Moreno y el escultor Alfonso Martínez realizaban desde 1655 el retablo de la capilla de Núñez de Sepúlveda, en el que conviven elementos del Barroco inicial con la presencia de la columna salomónica. El retablo fue dorado y policromado por el artista polifacético Pedro de Borja y la reja por Juan de Valdés Leal. Para la sacristía de esta capilla Murillo pintó el cuadro del *Nacimiento* (1660).

La conexión con la catedral afectó al antiguo baptisterio, que fue trasladado a la capilla vecina. Este nuevo espacio se decoró con un cuadro de grandes dimensiones, obra de Bartolomé Esteban Murillo (1656), que representa la *Visión de San Antonio de Padua*, en la que Jesús Niño se aparece al santo franciscano, titular de la antigua capilla. El cuadro se adornó con un gran marco, de talla, dorado y policromado que realizó Francisco Ballesteros. La incorporación de otro cuadro de Murillo con el tema del *Bautismo de Jesús* y el retablo marco de Bernardo Simón de Pineda²⁹ corresponden a la fase final del proyecto renovador en época de otros mayordomos de fábrica.

En el lado norte, cerca del nuevo baptisterio, se renovaron las capillas de Santiago y San Francisco. A esta segunda se le incorporó un cuadro de grandes dimensiones pintado (1657) por Francisco Herrera «el Mozo», que representa la apoteosis del santo sobre un grupo de ángeles con gran dinamismo, rodeado de figuras en escorzos y sobre el fondo luminoso del rompimiento de gloria. Este artista sevillano, que había vuelto a su ciudad natal después de años de estancia en Madrid, había recibido el encargo de pintar un cuadro del *Triunfo de la Eucaristía* para la Hermandad del Sagrario. Cuatro años después al altar de San Francisco, se le añadió en el ático el cuadro de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, obra de Juan de Valdés Leal, y se unificó el conjunto con un retablo marco, realizado por Bernardo Simón de Pineda –la primera obra documentada de este artista– con dorado y policromía de Juan Gómez Couto. Este último artista se trasladó después a Cádiz para dorar y policromar el retablo mayor de la catedral y el de la Iglesia de San Agustín.

Las obras de Murillo y Herrera siguieron el esquema del cuadro de Juan de Roelas (*Santiago en la batalla de Clavijo*): grandes dimensiones, escena de gran dinamismo, rompimiento de gloria y colocación en los testeros derechos de las capillas.

Con motivo de la reforma de la capilla bautismal, al otro lado de la nueva portada del Sagrario, se habilitó una capilla dedicada a Nuestra Señora de las Angustias por un pintura de la *Piedad* (1609), obra de Juan de Roelas, que existía en la catedral. Este espacio se cedió en 1658 para lugar de enterramiento a la familia flamenca Jácome de



Bartolomé Esteban Murillo, *Visión de San Antonio de Padua*. Catedral, Sevilla.

²⁹ FERRER GARROFÉ, P., «Tres retablos-marco en la Catedral de Sevilla. Análisis y aportación documental», *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, pp. 285-296.



Juan de Valdés Leal, *Imposición de la casulla a San Ildelfonso*. Catedral, Sevilla.

Linden, que había hecho fortuna con el comercio americano. Por muerte de Adrián Jácome, su viuda e hijo mayor encargaron el retablo de columnas salomónicas al arquitecto-ensamblador Francisco Dionisio de Ribas, artista de gran prestigio en la ciudad, aunque la obra posee escasa entidad y calidad artística. La obra estaba terminada y cobrada a comienzos del 1660.³⁰ La familia, además de contribuir con una cantidad a la construcción del Sagrario, costeó los gastos de arreglo y acondicionamiento de la capilla (retablo, reja, lámparas y aderezos).

Otro espacio convertido en capilla entre los contrafuertes interiores de la fachada principal de la catedral, a los pies del templo o lado oeste, fue cedido en 1661 a la familia vasca Puente Verastegui. La capilla fue dedicada a San Isidoro, cuya imagen ha sido atribuida con acierto por el profesor Gómez Piñol al escultor José de Arce,³¹ autor de la decoración escultórica del interior del Sagrario. El retablo de columnas

³⁰ DABRIO GONZÁLEZ, M. T., «El Retablo de la Capilla de las Angustias en la Catedral de Sevilla», *Apotheca*, nº 1, 1981, pp. 51-66.

³¹ GÓMEZ PIÑOL, E., «Escultura de San Isidoro, Catedral de Sevilla, José de Arce», *San Isidoro Doctor Hispalense*, catálogo de la exposición. Sevilla, 2002, p. 312.

salomónicas fue construido (1662) por Bernardo Simón de Pineda y dorado y policromado por Juan de Valdés Leal y Agustín Franco.

Otros ingresos importantes, además de las limosnas anónimas, procedieron de los propios canónigos y de los arzobispos que administraron la diócesis durante estos años: el dominico fray Pedro Tapia (1653-1657) y el franciscano fray Pedro de Urbina (1658-1663). Además de los 20.000 ducados que aportaron cada uno, el primero donó reliquias y esculturas, entre las que destacaron el *Cristo expirante*, de tipo hanseista, y la *Virgen del Rosario*, obras del escultor portugués Manuel Pereira, activo en Madrid,³² que reciben culto en la Iglesia del Sagrario. Entre los prebendados destacaron Francisco López Talabán (retratado por Murillo como San Isidoro, catedral de Sevilla) con sus aportaciones económicas e inmobiliarias y Juan de Federigui, arciano de Carmona, con los cuadros de San Isidoro y San Leandro, pintados por Murillo (1655).

Este periodo de esplendor artístico de Sevilla y su repercusión en la modernización barroca de la catedral hispalense fue posible al canónigo Alonso Ramírez de Arellano por su capacidad organizadora, intensa dedicación y oportunidad histórica de desempeñar con carácter extraordinario el cargo de mayordomo de fábrica durante nueve años. Los trabajos de modernización continuaron³³ después puntualmente con la administración de otros dos canónigos que destacaron por su afición al coleccionismo artístico: Andrés de León y Justino de Neve. Este último más conocido en el siglo XX a través de la vida del pintor Bartolomé Esteban Murillo, a quien protegió.

LA CATEDRAL DE GRANADA

De todos los proyectos de la época, el granadino fue el más homogéneo en estilo. Con la llegada del pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano a Granada en 1652 para tomar posesión de una plaza de racionero en la catedral, se inicia una nueva etapa en el arte local influenciado por el diseño del maestro. Al artista se le encargó la serie de cuadros sobre la *Vida de la Virgen*, siendo las pinturas de la *Inmaculada* y *Asunción* las obras más reproducidas por las generaciones posteriores. Diseñó y construyó el facistol del coro con madera, piedras y bronce dorado. Para su interior talló y policromó la pequeña imagen de la Inmaculada, que los canónigos acordaron ponerla en la sacristía para contemplación de todos por la excelente calidad artística. Lo mismo sucedió con la segunda escultura que representó a la Virgen con el Niño. Hizo otras esculturas de madera policromada, como las cabezas de Adán y Eva, para los tondos altos del presbiterio. Otros aspectos de la modernización barroca que

³² CUÉLLAR CONTRERAS, F. P., «El Crucificado de la Iglesia Parroquial del Sagrario. Obra del portugués, vecino de Madrid, Manuel Pereira (años 1641-1644)», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 223-224, 1978, pp. 8-10.

³³ MORALES, A. J., «Aportaciones a la obra de Bernardo Simón de Pineda», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1986, pp. 446-452.

Alonso Cano, *Ciclo pictórico de la vida de la Virgen* (presbiterio). Catedral, Granada.



introdujo Cano en la catedral, y tal vez su obra más importante, fue el diseño y la dirección artística de la fachada principal que concibió como tres grandes arcos. Lo ambicioso del proyecto y su muerte en 1667 impidieron su terminación. También dio el diseño para elaborar las dos grandes lámparas de plata del altar mayor. Lo importante de esta intervención es que Cano dejó su concepto del diseño aplicado a la arquitectura, al mobiliario, a la platería, además de su lenguaje artístico personal y de los modelos iconográficos a seguir.

LA FORMACIÓN DE UNA NUEVA GENERACIÓN Y LA MUERTE DE LOS ARTISTAS DE LA GENERACIÓN DE 1600

Durante la década de 1650 se desarrolló el aprendizaje de importantes arquitectos-ensambladores que desarrollaron el uso de la columna salomónica, como el del antequerano Bernardo Simón de Pineda en Cádiz,³⁴ aunque su actividad artística la desarrolló en Sevilla, y el del sevillano Juan González Herrera que se convertirá en el retablista más destacado de finales del siglo XVII en Cádiz.³⁵

Con la muerte del rey Felipe IV en 1665 se produjo una conflictiva etapa de regencia del rey Carlos II por la minoría de edad del heredero. En esta década sucede también la muerte de los principales artistas andaluces que, nacidos en torno al año 1600, habían protagonizado la incorporación de las primeras formas barrocas. En el año 1664 murió en Madrid el pintor Diego Velázquez, el artista andaluz que

alcanzó mayor prestigio artístico por su maestría y nombramiento de pintor de Cámara del rey. Aunque nacido en 1599, a partir de 1624 se había desvinculado del panorama andaluz, por lo que su estilo no influyó en su región de origen. Dos años después falleció también Francisco de Zurbarán, pintor extremeño establecido en Sevilla, que se estableció al final de su vida en Madrid, a partir de 1658, en plena actividad de la renovación barroca de la catedral de Sevilla, en la que no se le encargó ninguna obra, según la documentación existente. En el primer trimestre de 1666 fallecieron en Sevilla el escultor José de Arce y el canónigo Alonso Ramírez de Arellano, el impulsor de la renovación barroca de la catedral hispalense. Y, por último, al año siguiente murió en Granada el arquitecto, escultor y pintor Alonso Cano.

Nuevos artistas más jóvenes asumen el protagonismo de la nueva etapa: Murillo, Valdés Leal, Schut, Bocanegra, Sevilla, Moya, Castillo, Martínez, Roldán, Pineda, Mena, etc. Pintores, escultores, arquitectos, retablistas, plateros, etc., una amplia nómina de artistas que imponen una nueva estética, aunque en Granada y su área de influencia siempre estará presente la huella de Alonso Cano. Las catedrales siguieron renovándose interior y exteriormente o se construyeron otros nuevos, pero sin continuidad debido a los problemas de financiación y a los altos costes de los proyectos. Sin embargo, no se volverá a registrar una acción renovadora simultánea en las catedrales andaluzas como la producida en las décadas de 1650 y 1660, que hemos analizado, aunque en el siglo XVIII las catedrales de Cádiz, Guadix y Málaga impulsaron la terminación de sus edificios y Granada construyó su Sagrario, produciéndose una nueva renovación, que fue más importante en arquitectura que en las otras artes por su calidad y aportación artística.



Francisco Herrera «el Mozo», *Éxtasis de San Francisco de Asís* (detalle). Catedral, Sevilla.

³⁴ ROMERO TORRES, J. L., «Bernardo Simón de Pineda...», pp. 173-194.

³⁵ HORMIGO SÁNCHEZ, E., «Juan González de Herrera...», pp. 122-130.



JOSÉ PORTILLO (C. 1650-1685), UN PLATERO DEL BARROCO ANDALUZ

Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla

La platería barroca andaluza es uno de los campos artísticos más fecundos y creativos de la época. La conservación de obras de calidad incuestionable y la presencia de artistas de reconocido prestigio, confirman su carácter sobresaliente en la historia de este arte durante la Edad Moderna. Maestros de la talla de Juan Laureano de Pina o Damián de Castro, con unos trabajos que reflejan de lleno el significado y la dimensión de lo barroco, ejemplifican la riqueza y alta creatividad de estos años. No obstante, aún quedan otros artistas por conocer, ya que, si exceptuamos a los aludidos privilegiados, son muchos los que aún se encuentran en el más puro anonimato. Ello es lo que sucede con José Portillo (c. 1650-1685), artista platero del que hasta el momento prácticamente nada se conoce, algo que intentaremos subsanar con esta comunicación. Se trata de un personaje relevante en su época, ya que si no hubiese sido por su pronta y repentina muerte, posiblemente hubiera alcanzado el reconocimiento de otros coetáneos que trabajaron con él, como el mencionado Juan Laureano de Pina. Esto lo podemos argumentar tras una búsqueda documental paciente y minuciosa, cuyo fructífero resultado ha vinculado su nombre con monumentales creaciones barrocas y con el ambiente creativo más selecto e importante, lo que hace que no dudemos de su genialidad y de su relevancia dentro del panorama artístico de la Sevilla del último tercio del siglo XVII.

Por lo tanto, iniciando nuestro recorrido por su biografía, y gracias a una serie de declaraciones personales realizadas al final de su vida, sabemos que nació en Antequera allá por el año 1650, siendo hijo del cordobés Francisco de Arévalo Portillo y de María Laura de

Saavedra. Su padre era uno de los pocos plateros que habitaban en esta ciudad malagueña a mediados de esta centuria, siendo pocas las noticias tenidas de su persona. Intuimos que posiblemente en su obrador se formaron sus dos hijos que siguieron sus pasos en el oficio. A esta conclusión hemos llegado ante la condición también de platero de Francisco Portillo, quien ya poseía tienda y obrador en 1668, momento en el que junto a otros plateros de la localidad otorgaban un poder en nombre del gremio.¹ Por lo tanto, es lógico pensar que el aprendizaje de José Portillo se fraguara en el taller paterno, o a lo sumo en el del hermano, donde ya destacaría por sus buenas dotes creativas y, ante las mejores expectativas laborales que ofrecía la capital andaluza, decidió trasladarse a Sevilla allá por los primeros años de la década de 1670. En esta decisión quizás pesó el conocimiento de la fortuna que otros paisanos suyos estaban teniendo en la capital andaluza, a pesar de los aires decadentes en los que vivía inmersa la ciudad. Con esta pequeña «colonia» de artistas antequeranos, encabezada por el genial Bernardo Simón de Pineda, estableció pronto buenas relaciones tanto laborales como profesionales, lo que le ayudó en los difíciles primeros años, así como consolidó con posterioridad su meteórica carrera en la etapa más floreciente de su carrera artística.

La primera noticia documentada sobre su nueva vida en Sevilla, es la de su ingreso en el gremio de plateros el 20 de marzo de 1673, día en el que superó su examen de maestría, demostrando su habilidad como platero de mazonería con la hechura de un azafate.² La fortuna que tenemos al estudiar a los plateros barrocos es la de poseer el libro de dibujos de exámenes, y conocer de primera mano, el referente gráfico que debieron seguir para superar esta prueba de aptitud que les validaba para obtener su maestría. En el caso de Portillo, se trataba de una bandeja grande que se utilizaba como frutero, cuyo modelo está inserto en el actual *Primer Libro de Dibujos de Plata* conservado en el Archivo General del Arzobispado hispalense con el número 35.³

Asimismo, como fue tradicional entre los artistas y artesanos durante la Edad Moderna, su emancipación laboral solía coincidir con su matrimonio, algo que se cumplió también en el caso de Portillo, el cual, según declarará en su testamento, pasó por la vicaría también en este mismo año. La dama elegida fue doña Josefa de Vargas, vecina de Sevilla e hija del platero Juan de Vargas y Zúñiga y de la sevillana doña María de Herrera. Parece intuirse, al igual que sucedió en la mayoría de los casos de la época, que la endogamia en el oficio está detrás de este enlace. Era común entre los maestros con hijas casaderas que, para perpetuar su estirpe y mantener la actividad en su obrador, eligiesen

éstos al más aventajado de sus oficiales para desposarlas, argumentación que igualmente se puede sostener para este acuerdo matrimonial.⁴ No es difícil de imaginar que tras su llegada desde Antequera, Portillo se vinculase laboralmente con este maestro platero para comenzar a hacerse un hueco en el mercado artístico sevillano, siendo luego el elegido el esposo más idóneo para la hija de este maestro, quien pudo reconocer suficientes atributos y cualidades en Portillo que asegurasen un futuro prometedor a la mencionada Josefa. Desafortunadamente no hemos localizado la carta de dote y arras donde se especificaba la cuantía que ambos aportaban al matrimonio, aunque según el propio Portillo, la dote de su esposa debió rondar los 300 ducados de vellón, una cantidad más que suficiente para comenzar su andadura familiar sin demasiadas limitaciones. De este matrimonio nacerán tres hijos, su primogénita Juana María en 1674, el varón Francisco en 1676, y otro hijo o hija del que desconocemos su nombre y que debió nacer presumiblemente en 1679.⁵

Ciñéndonos ya a los datos biográficos que se tienen de sus primeros años de andadura profesional, el primero que nos encontramos data del 4 de abril de 1674, cuando en una escritura pública se registró el pago que le hizo doña Antonia Morera, viuda y albacea de don Jerónimo de Aranda y Saavedra, por valor de 23 pesos de plata a 8 reales, deuda que su difunto marido tenía con nuestro platero por diferentes obras y piezas de plata, dinero que recibía en doblones de oro.⁶ Esta noticia resulta esclarecedora para comprender que desde un primer momento su situación laboral era bastante alentadora y que si seguía estos pasos podría llegar lejos, siempre y cuando las circunstancias se lo permitieran. Tanto es así que una de las iglesias principales de la ciudad se fijará en él, para realizar algunos trabajos de cierta importancia. Concretamente, nos referimos a la parroquia de Santa Ana de Triana y a la carta de pago fechada el 3 de septiembre de 1674, en la que su mayordomo mandaba tasar al también platero Manuel Duarte una pareja de atriles para el altar mayor que Portillo tenía concluida, los cuales pesaron 30 marcos, 1 onza y 7 ochavas, a 75 reales de plata cada marco, ajustándose su hechura a 26 reales el marco, cuantía que se le fue abonada por el referido mayordomo, el licenciado don Agustín Francisco Duarte.⁷ Afortunadamente, este conjunto en cuestión se conserva entre las numerosas riquezas artísticas que guarda el templo, considerándose desde siempre, uno de los más destacados ejemplos de la platería barroca sevillana.⁸ Siguiendo la típica estructura de ambón inclinado para soportar las sagradas escrituras impuesto dentro de esta tipología desde la Edad Media, tanto el ondulado de sus perfiles inferiores como el labrado de su ornamento,

¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*, Málaga, 1997, p. 102; desconocemos si el Francisco Arévalo que aparece en la reorganización de la cofradía de San Eloy en 1683, tenía algún vínculo familiar con los Portillo, ya que no puede ser el progenitor debido a que para esa fecha ya había fallecido, y su viuda, antes de 1679, había contraído de nuevo matrimonio con el regidor de Antequera, Pedro de Viso.

² GESTOSO Y PEREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde los siglos XIII al XVIII*, Sevilla, 1900, t. II, p. 289.

³ SANZ, M^a J., *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986, pp. 87-88.

⁴ SANZ, M^a J., *El gremio de plateros sevillanos. 1344-1867*, Sevilla, 1991, pp. 70-72 y 134-138.

⁵ Todos estos datos familiares están extraídos del testamento de José Portillo, fechado el 14 de julio de 1679, momento en el que se hace alusión al estado de buena esperanza de su esposa. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (A.H.P.Se. S.P.N.Se.) Legajo 8664, oficio 14, libro 3^o de 1679, fs. 570r.-574v.

⁶ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 11091, oficio 17, libro 1^o de 1674, f. 224r.

⁷ ILLAN, M. y VALDIVIESO, E., *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*, Sevilla, 2006, p. 165.

⁸ SANZ, M^a J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1975, t. I, p. 226, fig. 84; t. II, pp. 166-107.



José Portillo, atril. Parroquia de Santa Ana, Sevilla.

enlazan con lo mejor del Barroco. De hecho, si tenemos en cuenta ejemplares coetáneos podemos comprobar su importancia y avance dentro de este estilo. Concretamente nos referimos a otros atriles que se guardan en la parroquia de Santa María de Utrera, labrados por Juan Laureano de Pina en 1714 y que estructuralmente son mucho menos originales y movidos, al igual que en el ornamento, ya que en estos últimos, los tallos con margaritas dispuestos de manera simétrica cubriendo toda la superficie de los mismos, son muy elementales dentro de la estética barroca del momento y más habituales que el repertorio floral y vegetal que muestran estos de Triana.⁹ Estos mismos elementos, con un tratamiento más delicado, detallista y en una composición más abigarrada, se entremezclan con acantos y con unas cadenas que van a originar unos marcos cuadrilobulados en los frentes, conteniendo tramas vegetales de suma estilización, minuciosidad y belleza.

En el par de años que le siguen a este importante encargo, el silencio se cierne sobre la vida de nuestro platero. Habrá que esperar al 9 de enero de 1677, para encontrarlo de nuevo realizando labores de representación en unas deudas familiares. Como albacea de su suegro que debió de morir en estos años, y junto a su viuda María de Herrera y a don Adrián de Ugarte, apoderan a don Francisco Tenorio, regidor perpetuo de la ciudad de Toledo, para que pudiese pedir y cobrar en esta ciudad castellana, 12.000 reales que Juan Gómez Suelto adeudaba al difunto don Juan de Vargas.¹⁰ Meses más tarde, el 30 de octubre,

declara que doña María Antonia de Almoguera por su testamento le había confiado en una cláusula, la custodia y guarda de 50 ducados, dos colchones, un paño colorado, un tapapiés, una anguarina y otras cosas más, que había dejado en herencia a su sirvienta Josefa, la cual debía recibirlos cuando tomase estado.¹¹

Por lo que respecta a su oficio, contentos debieron quedar en la parroquia de Santa Ana con su trabajo, ya que también en 1677 requirieron de sus servicios, pagándole su mayordomo 75 reales por la hechura de unas vinajeras y 4 pesos por el aderezo de la cruz de los entierros.¹² Desconocemos si para otras iglesias trabajó en estos años, pero lo que sí es cierto, es que su posición social y reconocimiento iban en aumento, sobre todo entre sus iguales, ya que en 1678, lo encontramos perfectamente integrado en el gremio, donde es elegido mayordomo de la cofradía de San Eloy, momento en el que se le hace entrega de los bienes que poseía el altar de la Inmaculada Concepción perteneciente a esta congregación.¹³

Esta consideración y las importantes ganancias obtenidas de su trabajo, le permitieron habitar un inmueble situado en uno de los mejores lugares de la ciudad, reservado a los oficiales plateros más destacados y prestigiosos. Ello lo consiguió gracias al traspaso del tributo y arrendamiento de por vida, que firma el 26 de junio de 1679, de dos casas ubicadas en la plaza de San Francisco, junto al Arca del Agua y en la esquina de la Real Audiencia. Éstas pertenecían al patronato de Juan Sánchez Gallego, y por su tenencia debía pagar dos tributos diferentes, uno perpetuo de 120 ducados que correspondía al licenciado don Juan de Molina, abogado de la Real Audiencia, y otro redimible de 100 ducados anuales pertenecientes a la Casa Santa de la Misericordia.¹⁴ Estas casas serán las de su morada hasta su muerte y el lugar elegido para su tienda y taller en el que trabajará durante los años siguientes, comenzando para su acondicionamiento, en este mismo año, una importante reforma de albañilería en la que invertirá importantes recursos económicos como veremos más adelante.

No obstante, esta situación de felicidad familiar y bonanza laboral pareció interrumpirse por la grave enfermedad que a partir de estos momentos hizo a Portillo temer por su muerte, lo que precavidamente se tradujo en la redacción de su testamento el 14 de julio de 1679 ante el escribano Francisco de Palacios.¹⁵ Obviamente, este documento es uno de los más ricos a la hora de darnos información sobre su vida y nos permite conocer más detenidamente y con mayor profundidad su situación profesional, económica y social. De él hemos podido extraer algunas de las informaciones dadas en líneas anteriores, como su origen malagueño o los pormenores sobre su prole, así como otros que seguidamente expondremos.

⁹ GONZÁLEZ DE LA PEÑA, E., «Se descubre el autor de la custodia de Santa María», *Vía Marciala*, nº 453, 2002, pp. 27-30.

¹⁰ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 7061, oficio 11, libro 1º de 1677, f. 110r.

¹¹ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 7060, oficio 11, libro 2º de 1677, fs. 889r.-v.

¹² ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E., *Noticias artísticas de platería...*, p. 165.

¹³ SANZ, Mª J., *Una Hermandad Gremial, San Eloy de los Plateros. 1341-1914*, Sevilla, 1996, pp. 152 y 242.

¹⁴ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 13013, oficio 19, libro 1º de 1679, fs. 346r.-355r.

¹⁵ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 8664, oficio 14, libro 3º de 1679, fs. 570r.-574v.

Las pertenecientes a la vida familiar hacen hincapié en las acostumbradas mandas a su esposa para la salvación de su alma, que se debían desarrollar en el seno de diferentes instituciones eclesiásticas sevillanas con las que tenía cierta vinculación, además de las referidas al legado de todos sus bienes a la misma y a sus tres hijos. Con respecto a su entierro dispone que se haga en la Iglesia del Sagrario ya que era hermano de la cofradía sacramental, algo habitual entre los principales artistas de este momento. También hace alusión a su familia antequerana en una de sus cláusulas, y más concretamente a la muerte de su madre y a la herencia que ésta había dejado a él y a su hermano Francisco Portillo, el cual aún no había hecho inventario y, por lo tanto, quedaba pendiente dicho reparto, cuya parte proporcional debía recaer, tras su muerte, en sus legítimos herederos. Además, dejaba estipulado que se le debían entregar a los mismos 130 pesos, correspondientes a un préstamo que José había hecho a su madre cuando ésta se casó en segundas nupcias con Pedro de Viso, regidor de Antequera. Declaraba igualmente con respecto a su suegra, que como heredera universal de su hermano Alonso de Herrera, vecino de Paterna, y por ser apoderado de la misma, dejaba constancia para que si hubiera alguna partida de dicha heredad a su nombre pasase al patrimonio de doña María de Herrera.

Mucho más numerosas son también las alusiones a sus deudas profesionales que debían hacer frente sus herederos en caso de fallecimiento. En una de las primeras declara que poseía el encargo de hechura de un par de ciriales para la Iglesia parroquial de los Palacios que aún no había iniciado y por los que se le habían dado 230 pesos de plata. Igualmente poseía cierta cantidad de plata del capitán Manuel González para la hechura de un cáliz y una patena que estaban inconclusos. A Simón de Herrera le debía el valor de un azafate de plata y una corona que le había vendido, siendo quizás el dato más interesante y destacado de todos, la deuda contraída con el arzobispo don Ambrosio Ignacio de Spínola y Guzmán, el cual le había encargado unos atriles y otras piezas de plata para el oratorio del palacio arzobispal por lo que había recibido en cuenta, de manos del pintor Juan de Valdés Leal, 52 pesos de oro. Esta noticia que por primera vez lo ponen en relación con la élite social del momento en el mundo del mecenazgo artístico, igualmente nos acerca al posible vínculo de amistad con el pintor barroco, algo que intuimos también en la siguiente referencia. Concretamente, Portillo declara que el pintor le adeudaba un relicario de filigrana dorado y unos aderezos de plata, unos «juguetes» tal y como se describen en el testamento, para una tablilla de San Lucas, además de un tiento de plata para el mismo santo.

También le debían dinero por otros encargos de plata los siguientes comitentes: el canónigo catedralicio Juan de Bustamante por ochenta y tantos pesos de plata de ciertas piezas; el licenciado don Juan Daza y Aguaro, abogado de la Real Audiencia, por otros veintiuno de tres cajetas, y seis pesos y medio por un rosario de coral guarnecido de

filigrana; Diego Daza por diez pesos de plata de varias obras que no especifica; y finalmente don Bernardo de Valdés por un doblón de cuatro pesos que montó el resto de un canastito de plata.

Muy interesantes son los datos que ofrece sobre las referidas obras emprendidas en sus casas de morada de la plaza de San Francisco. Se recogen varias partidas de maderas, piedras, mármoles y otros materiales útiles en las labores de remozamiento de todo el edificio que nos permiten presuponer que la reforma estaba siendo importante, lo que también es otra prueba más de su buena situación económica y profesional. Entre las labores y los maestros que intervienen en la misma, destaca la participación de su amigo y paisano, el arquitecto y escultor Bernardo Simón de Pineda, al que adeudaba cierta cantidad de dinero por ciertas labores sin especificar. Como veremos en los años siguientes, esta aparición en su testamento no es fortuita, sino que es fruto de una amistad que tendrá sus mejores resultados en años posteriores. Pineda será nombrado albacea, junto a su esposa y a su amigo Francisco Rodríguez de Escalona, maestro cantero de la Resolana que también había intervenido en la construcción de sus casas de morada, aportando unas columnas de mármol.¹⁶

No obstante, y a pesar de todos estos preparativos, la muerte le dará aún una tregua de seis años, y tras haber superado sus problemas de salud, lo volvemos a encontrar totalmente recuperado a partir de 1680, comenzando ahora su etapa de mayor proyección artística. La primera noticia que tenemos está fechada el 24 de julio de 1680, día en el que escritura el arrendamiento de unas casas de su propiedad al también platero Andrés González Sotelo, las cuales se encontraban en plena collación de Santa María, debajo de los portales de la platería según su propia declaración, y lo hacía por un año y un beneficio que rondaba los 14 ducados al mes.¹⁷ Su compenetración y compromiso con las instituciones que defendía su oficio, queda de nuevo atestigüada en su comparecencia este mismo año, junto a sus compañeros y encabezados por los alcaldes Juan de Segura y Pedro de Teresa, en el otorgamiento de un poder general que la cofradía daba a su mayordomo Pedro González.¹⁸

En el año 1681 tenemos varias noticias de trabajos entregados a las iglesias sevillanas, como el aderezo de plata que para la parroquial de Santa Ana realiza por 117 reales.¹⁹ Sin embargo, la más destacada de cuantas hasta ahora hemos referido, es la fechada del 12 de mayo de 1681, sobre todo por su significación dentro del panorama artístico del barroco sevillano. Concretamente se trata del encargo que se le hace a Portillo y a otro destacado maestro, Ignacio del Villar, del sagrario de plata que debía presidir el retablo mayor de la Iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.²⁰ Ambos se comprometieron a terminar una obra que había iniciado otro platero de renombre en la ciudad, Diego de León, con Francisco Ximénez, también platero y el fiador del anterior, quien, por el incumplimiento del primer concierto de

¹⁶ Sobre este maestro cantero se puede consultar ANGULO, D., «Dos esculturas genovesas de 1682 en el hospital de la Caridad de Sevilla. El arquitecto Leonardo de Figueroa», *Archivo Español de Arte*, nº 196, 1976, p. 453; SANCHO CORBACHO, H., «Artífices sevillanos del siglo XVII», *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, t. I, p. 664; ARENILLAS, J. A., *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura Sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2006, pp. 91-92.

¹⁷ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 8666, oficio 14, libro 2º de 1680, fs. 401r.-v.

¹⁸ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 8666, oficio 14, libro 2º de 1680, fs. 1070r.-1071v.

¹⁹ ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E., *Noticias artísticas de platería...*, p. 166.

²⁰ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 13018, oficio 19, libro 1º de 1681, fs. 1193r.-v.; sobre Ignacio del Villar ver PERALES PIQUERES, R., «Ignacio del Villar y la iconografía de las coronas del grupo escultórico de Santa Ana Triple», *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española, Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1984, pp. 267-271.

esta obra con la Santa Caridad, se vio obligado a recurrir a oficiales destacados para solucionar este problema lo más pronto posible. En el documento se declara que la pieza debía pesar 136 marcos y 6 onzas de plata, de los cuales 95 estaban ya labrados. Se obligaban los dos plateros a acabar la obra siguiendo con fidelidad la traza originaria de dicho sagrario, el cual estaría terminado en un año y percibirían ambos, 6 pesos y medio por cada marco labrado.

Desgraciadamente, este reservado eucarístico no se ha conservado, ya que fue suplantado por otro de diseño neoclásico, aunque pudo tener dimensiones parecidas debido al importante peso en plata de la originaria pieza, unos 32 kilogramos, sin duda una obra con la entidad suficiente para no desentonar en nada con el magnífico retablo donde se asentaba. Quizás su desaparición pudo deberse a las sustracciones realizadas durante la invasión napoleónica en este templo, momento en el que desaparecieron del mismo parte de las pinturas de Murillo.

Sin duda, con su intervención en esta obra capital, volvemos a encontrar nuevas pruebas de sus vínculos profesionales y estéticos con el arquitecto de retablos Bernardo Simón y con el pintor Valdés Leal, argumento que ratificaremos en obras posteriores conservadas. Ciertamente es que no trabajaron al unísono en el retablo, pero sí creemos que estos dos artistas posiblemente tuvieron mucho que ver en las recomendaciones que estuvieron detrás de su elección como uno de los artífices que terminarían esta arca eucarística, que vendría a rematar el más grandilocuente escenario que se gestó en la plenitud del Barroco sevillano. Además, es totalmente novedosa esta noticia ya que hasta ahora se creía que este retablo poseía en su origen un sagrario de madera y que fue sustituido por el actual de plata en el siglo XIX, reemplazo que no fue tan tardío, sino que estuvo desde su origen en la mente de la Hermandad de la Santa Caridad y posiblemente en la de su mentor e ideólogo, don Miguel Mañara, quien concebía esta obra como «el más suntuoso sepulcro».²¹

Al año siguiente, en concreto el 14 de febrero de 1682, aparece de nuevo junto a su amigo Bernardo Simón, ahora como fiador en un concierto que este arquitecto estableció con la cofradía de la Soledad de San Lorenzo, para la hechura de un retablo para su antigua capilla del Convento Casa Grande del Carmen.²²

No obstante, en la actualidad, su obra más importante y que nos permite conocer la plástica desarrollada en dimensiones monumentales por nuestro platero, es el templete sacramental que aún se conserva en la Colegiata de la villa ducal de Zafra. El concierto se firma el 17 de febrero de 1683 entre nuestro platero y Alonso Sánchez Ortiz, vecino de Zafra y mayordomo de la cofradía del Santísimo de su Iglesia Colegial, estableciéndose que Portillo debía hacer «una urna de plata



José Portillo, templete eucarístico. Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra (Badajoz).

²¹ MORALES, A. J., «El más suntuoso sepulcro» Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla», *La obra restaurada. El Retablo Mayor de la Santa Caridad de Sevilla*, Sevilla, 2007, p. 44.

²² CAÑIZARES JAPÓN, R. y PASTOR TORRE, A., «El Altar de la Soledad en el convento del Carmen: una obra de Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán», *Soledad*, nº 87, diciembre, 2003, pp. 18-24.

para una custodia del Ssmo. Sacramento».²³ En el mismo se declara que debía medir tres cuartas de ancho y largo por dos varas de alto, con cuatro columnas además de adornos que quedaban prefijados en unas trazas realizadas por el platero y que habían sido del agrado del referido mayordomo.²⁴ Esta pieza debía pesar 50 marcos más o menos, entregándole el mayordomo 15 onzas por adelantado. El platero recibiría por cada marco labrado cuatro pesos y dos reales de plata, siendo la fecha límite para su entrega el 2 de junio de este mismo año, por lo tanto, la obra debía estar concluida en algo más de tres meses. Realmente, podría llevarnos a confusiones de identificación la propia terminología utilizada en este documento a la hora de referirse al templete, si no fuese porque también la obra lleva una inscripción en la que reza «Esta urna dio de limosna Alonso Sanchez Ortiz y su mujer doña Isabel Enriquez siendo mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia Colegial desta villa de Zafra. Izose año 1683».²⁵ Así pues, gracias a este segundo testimonio, sabemos que el contrato se cumplió en todos sus puntos, y que el día del Corpus Christi de dicho año, fue en este nuevo trono donde procesionó la custodia de sol madrileña que había donado la primera duquesa de Feria, doña Juana Dormer, en 1605.²⁶

No hay duda que a la hora de resolver este bello templete, Portillo tuvo que recurrir a los ejemplos más conocidos en ese momento y que fueron referentes durante el Barroco. Obviamente, el primer modelo que tuvo en mente fue el Baldaquino de Bernini, a través del cual resolvía de una misma manera el simbolismo eucarístico de esta creación que a su vez debía ser una estructura abierta y cupulada al estilo de lo mejor que se venía haciendo en la ciudad. De hecho, en las elegantes columnas salomónicas que se elevan y sostienen la airosa cúpula, existe claramente una rememoración al mítico y evocador *Sancta Sanctorum* de Salomón en Jerusalén, referente ideológico claro a seguir en este palio de respeto al Santísimo Sacramento.

En el arte español existe una larga tradición en este tipo de expositores eucarísticos, cuya versión clasicista y de mayor trascendencia posterior, la daría Juan de Arfe en su tratado, en el que encontramos varios referentes a la hora de resolver estas andas procesionales.²⁷ En Sevilla, y a pesar de la fuerte huella dejada por la custodia torreada del aludido vallisoletano, no faltaron templetos similares al segedano, como por ejemplo la obra conjunta de Juan Tercero y Francisco de Alfaro para la

parroquial de Medina Sidonia de 1574, el desaparecido que este último labró para Morón de la Frontera hacia 1590, o el que pocos años después planteara Bartolomé del Castillo para el culto sacramental de la parroquial de Alcalá de los Gazules.²⁸ En todas ellas se repite el mismo esquema de templete donde columnas de diferentes órdenes soportan una media naranja rematada por una linterna, esquema clásico que Portillo reproduce y a la vez transforma, al asimilar plenamente el estilo barroco, no sólo por la elección de los soportes antedichos, sino también por la ornamentación que recoge toda la pieza. Además, esta adecuación a la estética del momento viene dada igualmente por sus vínculos y relaciones con otros artistas contemporáneos, los cuales van a pesar mucho en su creatividad y en la formación de su estilo. Así, a la hora de resolver estas trazas, no hay duda que Portillo tuvo muy en cuenta el ideario arquitectónico que su amigo Bernardo Simón venía planteando en muchos de sus retablos, como por ejemplo en el baldaquino cupulado del retablo de la Iglesia de la Caridad, o en la hornacina central de un retablo de dimensiones más reducidas ubicado en la capilla de San Onofre y terminado un año antes que estas andas eucarísticas.²⁹

Tampoco desmerecen en nada la escultura y el ornamento que se dispone sobre esta estructura. Con respecto a la primera, es destacable su habilidad a la hora de resolver las figuras de bulto redondo que aparecen en la peana, en las que su exquisito acabado dice mucho de su versatilidad y de sus dotes artísticas innatas. Estas figuras, que representan a los cuatro Padres de la Iglesia Latina, reproducidos con gran minuciosidad y detallismo, y donde no falta la descripción pormenorizada de sus atributos iconográficos esenciales, muestran como igualmente conoce a la perfección la labor escultórica que se desarrolla en Sevilla en estos momentos. La grandilocuencia, expresividad y modelado del gran maestro del Barroco hispalense Pedro Roldán, sirven a Portillo de muestra a la hora de resolver estas esculturas, que además, también nos recuerdan en mucho a las que años más tarde, concretamente en la década de 1690, labró Laureano de Pina para las custodias de Utrera y de la Magdalena de Sevilla.³⁰ De hecho, nos parece bastante llamativo el paralelismo que apreciamos entre la Fe que remata la linterna de este baldaquino y aquella que también remataba la cúpula del sagrario de Morón de la Frontera, obra del aludido maestro jerezano fechada en 1686. Esta coincidencia nos hace sospechar, ante el inicio de sus trabajos conjuntos en meses posteriores como veremos seguidamente, que Pina pudo tomar de la obra de Portillo un modelo a

²³ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 8674, oficio 14, libro 1º de 1683, fs. 394r.-v.

²⁴ 0,62 x 1,67 metros aproximadamente.

²⁵ MÉLIDA, J. R., *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid, 1925-1926, t. I, p. 445, nº 3060; TEJADA, F., «Artes suntuarias en la Baja Extremadura en los siglos XVI y XVII», *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, 1986, t. II, pp. 790-792; CROCHE DE ACUÑA, F., *El templo de la Candelaria de Zafra*, Zafra, 1995, p. 86.

²⁶ RUBIO MASA, J. C., *El Mecenazgo Artístico de la Casa Ducal de Feria*, Mérida, 2001, p. 245.

²⁷ ARFE, J., *De Varía Commensuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla, 1585.

²⁸ DE BAGO Y QUINTANILLA, M., «Aportaciones documentales», *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1927, t. I, pp. 194-199; SANTOS MÁRQUEZ, A. J., «Una obra conjunta entre los plateros Juan Tercero y Francisco de Alfaro», *Laboratorio de Arte*, nº 19, (en prensa); «La obra del platero Francisco de Alfaro en la Sierra Sur Sevillana. Referencias documentales sobre sus trabajos en la Puebla de Cazalla y Morón de la Frontera», *Actas de las VI Jornadas de Temas Moronenses* (en prensa).

²⁹ FERRER GARROFÉ, P., *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982, pp. 113-115 y 141-143.

³⁰ QUILES, F., «Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina en un proyecto común: la custodia de la Magdalena», *Atrio*, nº 3, 1991, pp. 51-54; GONZÁLEZ DE LA PEÑA, E., «Se descubre el autor...», pp. 27-30.



José Portillo, peana del templete eucarístico (detalle). Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra (Badajoz).

seguir en sus creaciones futuras.³¹ No obstante, ambos tuvieron un referente anterior, las esculturas barrocas que Juan de Segura añadió a la custodia de la catedral de Sevilla en 1668.³²

De su ornamento, basado en el rico léxico del Barroco a base de estilizados tallos, flores de múltiples pétalos y hojarasca, destacan también las cabezas angélicas que se disponen en diversos puntos estratégicos, tanto de la peana como de los arcos, siempre insertas en bellas cartelas de recortes vegetalizados. Sobresaliente es el repujado carnosos, movido y grandilocuente que recorre la cúpula, que le confiere un aspecto blando y delicado, difuminándose así sus líneas originarias demasiado geométricas.

³¹ SANZ, M^a J., *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981, pp. 157-159.

³² PALOMERO, J., «La platería en la Catedral de Sevilla», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 636-641.

Volviendo a la vida de nuestro platero, meses más tarde, el 13 de agosto, de nuevo aparece junto a su amigo Bernardo Simón, cuando éste firma el concierto del retablo mayor de la parroquia de Villarrasa, constituyéndose José Portillo en su fiador.³³ De hecho, y como quedó dicho antes, esta relación con el arquitecto y escultor antequerano y sus vínculos con la sede arzobispal, debieron tenerse en consideración a la hora de ser elegido, junto a otro de los grandes del oficio, para la construcción de la empresa artística más importante de cuantas se estaban gestando en estos años. Nos referimos a la urna que debía contener los restos incorruptos del recién canonizado rey San Fernando, que tras años de incertidumbre e imprecisiones en cuanto a su traza y financiación, el 23 de noviembre de 1683, el Arzobispo de

³³ HERNANDEZ DÍAZ, J., *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII*. (Francisco Dionisio de Ribas, Bernardo Simón de Pineda, Fernando de Barahona), Sevilla, 1935, p. 32, doc. VI.



José Portillo, cúpula del templete eucarístico (detalle). Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra (Badajoz).

Sevilla don Ambrosio Ignacio de Spínola y Guzmán, decidió convenir con los plateros José Portillo y Juan Laureano de Pina la hechura de este monumental relicario a partes iguales. Tenemos que lamentar la desaparición de este documento que fue brutalmente arrancado de su legajo correspondiente, el cual, sin lugar a dudas, hubiese sido un importantísimo hallazgo en el que podríamos dilucidar los verdaderos inicios en la construcción de esta pieza. Afortunadamente, gracias a referencias indirectas posteriores y a su aparición en el inventario de escrituras de ese año del oficio 24, podemos hoy al menos conocer estas informaciones a las que volveremos de nuevo con posterioridad.³⁴

En estos años su labor creativa debió ser enorme, ya que no sólo fue el aludido féretro del Santo Rey, sino que además estaba empeñado en la realización de otras obras destinadas a diferentes iglesias de la ciudad. En concreto, nuevamente para la Iglesia de Santa Ana de Triana entregó el 8 de junio de 1684, el busto relicario de la Santa Mártir de las Once Mil Vírgenes que aún hoy se guarda en el tesoro de esta

parroquia. Conocemos los pormenores sobre su coste y peso que alcanzó los 341 pesos y se le abonaron 4092 reales, a los que unió otros 16 pesos de una tembladera que dio una devota y una bacinilla o demanda con la Purísima Concepción que pesó 3 pesos. Todo ello sumó los 360 pesos que fue el precio final del relicario, 200 por la hechura y 160 que pesó la plata, entregando asimismo la diadema por la que cobró otros 50 pesos y 2 reales de plata.³⁵

Ésta será su obra escultórica más sobresaliente de cuantas hemos analizado, ya que aquí se muestra más como un escultor que como propiamente un platero. Su conocimiento y asimilación del estilo de los grandes maestros barrocos del arte de la escultura fue una realidad. Tanto es así que la concepción formal, el tratamiento de las encarnaduras y los ropajes, así como la propia expresividad, enlazan nuevamente con la producción de Pedro Roldán y su escuela. El óvalo perfilado en el que destaca la suavidad en el modelado de sus rasgos faciales, de un fuerte recuerdo clásico a la vez que muestra una fuerte

³⁴ Legajo 17093, oficio 24, libro de 1683, fs. 1257r.-1259v.; la referencia al documento aparece igualmente en el inventario de dicho año: Legajo 18648,

oficio 24, inventario de los años 1678-1699, año 1683.

³⁵ ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E., *Noticias artísticas de platería...*, p. 166.

expresividad contenida, nos recuerdan otros rostros femeninos del referido escultor sevillano. A su vez, tanto el cabello como las vestiduras plantean un tratamiento primoroso y minucioso, con ese carácter realista y naturalista, típico del mejor barroco del último tercio del seiscientos.

Finalmente este mismo año de 1684, lo volvemos a encontrar junto a Bernardo Simón de Pineda, constituyéndose ambos en fiadores de Juan Bautista Pérez de Lara en el arrendamiento de unas casas de la Calle Escobas, propias del Cabildo de la catedral.³⁶

No obstante, la tregua de seis años que la enfermedad le había dado y que le permitió obtener los importantes frutos profesionales que hemos podido recopilar en estas líneas, quedó truncada por su fallecimiento el 18 de abril de 1685.³⁷ Desconocemos los pormenores de lo que pudo acontecer en estos meses, pero nos figuramos que su frágil salud volvió a quebrantarse por algún mal que finalmente le llevó a fenecer con la edad aproximada de 35 años. Debió ser su muerte bastante repentina, ya que no hubo tiempo de ordenar de nuevo su testamento, por lo que sirvió aquel que había redactado en 1679, siendo su esposa y su amigo Bernardo Simón de Pineda, quienes se encargaron de realizar su inventario de bienes y de ordenar sus pertenencias. Este inventario se llevó a cabo el 29 de abril de 1685 y en él se dio debida cuenta de todos los bienes muebles e inmuebles de su propiedad.³⁸ Es sumamente interesante el relato de objetos que se contenían dentro de sus casas de morada de la plaza de San Francisco. En primer lugar destacan sus pinturas, entre las que hallamos un buen número de temática religiosa, como los ocho cuadros de la Vida de la Virgen, otro de la Concepción, además de otras láminas con escenas hagiográficas. Igualmente, entre las piezas pictóricas de tema profano se encontraban cinco cuadros de países y perspectivas, lo que, junto a los lienzos anteriores, dice mucho de su gusto variado y de su poder adquisitivo para poder poseer tan interesante colección pictórica. Ello además se refrenda si tenemos en cuenta las esculturas de santos que poseía, como una imagen de un San José en blanco, además de algunas joyas como rosarios de coral, una cruz de cristal guarnecida en filigrana o pequeños colgantes, y su biblioteca compuesta por veinte libros de diferentes tamaños y títulos, de los que habremos de suponer que poseería algunas de las obras maestra de la tratadística, ya que en el inventario no se especifica. Asimismo es relevante el conjunto de muebles que jalonaban las diferentes estancias de su casa, como por ejemplo un escritorio, un contador embutido en carey y marfil, y un escaparate también realizado con labor de taracea y de los mismos materiales. Su taller, como es natural, estaba cuajado de herramientas, como martillos, moldes, tenazas, fuelles de platería, cinceles, chambrotos, etc., además de contar con repisas, «cajones de trabajar del arte de platero» y escaparates, entre otros muchos objetos que se relacionan detalladamente en el mismo.



José Portillo, busto relicario. Parroquia de Santa Ana, Sevilla.

³⁶ GESTOSO Y PEREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices...*, t. I, pp. 229-230.

³⁷ GESTOSO Y PEREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices...*, t. II, p. 289.

³⁸ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 8677, oficio 14, libro 1º de 1685, fs. 361r.-363v.

A este inventario, varios días más tarde, concretamente el 4 de mayo, su viuda y Bernardo Simón de Pineda añadieron varias piezas de metal que se encontraban en el obrador de Portillo sin concluir y que debían ser tenidas en cuenta a la hora de liquidar la carta testamentaria.³⁹ En esta nueva relación se mencionan cuatro espadines de bronce dorado que se había llevado a cuenta Miguel de Antorri a los Reinos de Tierra Firme en los galeones del general don Gonzalo Chacón, un relicario de ébano guarnecido de plata con figuras de medio relieve, y lo más importante, los setenta y siete marcos de plata labrada que pertenecían a la parte que de la urna de San Fernando se le había encomendado dos años antes. Por esta misma cuestión, el 29 de mayo de 1685, doña Josefa de Vargas decide traspasar los referidos marcos de plata labrada al otro platero que estaba empeñado en esta misma labor.⁴⁰ Para este cometido, Juan Laureano le otorgó una carta de traspaso y concierto a la viuda de Portillo, en la que el platero jerezano se hacía cargo de los mil seiscientos pesos de plata de la otra media urna, todo ello por mandato del asistente de la ciudad y gracias a la intervención

del capellán de la Capilla Real y del pintor don Pedro Núñez de Villavicencio, que conocieron la muerte del platero y apelaron a su viuda para que hiciese esta entrega a Pina y con ello poder llevar a buen término el sagrado relicario que debía guardar los sagrados restos del Rey Santo, algo que como es conocido no se consiguió hasta varias décadas más tarde.⁴¹

Con esta última intervención de doña Josefa, se pierde definitivamente el rastro del insigne platero don José Portillo, maestro que hubiese alcanzado la gloria y la fama si la muerte no le hubiese arrebatado la vida en sus mejores años de creatividad. Estamos seguros que si esto no se hubiese producido, sería mucho más conocida su persona, y su nombre habría quedado indisolublemente unido al del sagrado féretro de San Fernando, obra cumbre de la platería española. Por ello, con estas líneas creemos haber hecho algo de justicia con un orfebre que se puede considerar, sin caer en el error, uno de los grandes maestros de la orfebrería andaluza del Barroco.



Urna de San Fernando, Capilla Real, Catedral, Sevilla.

³⁹ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 8677, oficio 14, libro 1º de 1685, fs. 350r.-v.

⁴⁰ A.H.P.Se. S.P.N.Se. Legajo 17095, oficio 24, libro 1685, fs. 429r.-v.

⁴¹ La participación del pintor Pedro Núñez de Villavicencio en el proceso de gestación del relicario era conocido por una noticia posterior, concretamente por su

aparición como tasador en el concierto que Laureano de Pina firmará el 10 de enero de 1686; FERRER GARROFER, P., «Aportación documental para el estudio de la Urna de San Fernando: el contrato inicial», *Revista de Arte Sevillano*, nº 1, 1982, p. 60; GONZÁLEZ RAMOS, R., *Pedro Núñez de Villavicencio, Caballero Pintor*, Sevilla, 1999, pp. 62-63.



SILLARES ESPERANDO UNA RESPUESTA BAJO EL TEJADO DE LA CATEDRAL DE CÁDIZ A FINALES DEL SIGLO XVIII

Anna I. Serra Masdeu

Universitat Rovira i Virgili de Tarragona

LA NUEVA CATEDRAL DE CÁDIZ: IMAGEN DE UNA CIUDAD COMERCIAL¹

La ciudad de Cádiz quiso tener una grandiosa catedral amparándose en la riqueza que iba adquiriendo gracias al comercio con ultramar. La idea de construir una nueva catedral nació ya en 1716 cuando diferentes cargos eclesiásticos de la seo junto al maestro de escuela Juan Bautista de Zuloaga pensaron en un lugar adecuado para situar el templo y para crear una comisión que se encargase de ello. En 1719 se presentaron las plantas para el concurso del edificio; en 1721 Francisco del Orbe, maestro de matemáticas de la Academia de Guardias Marinas de Cádiz actuó como asesor de la junta que escogió la planta de Vicente Acero.² Entre 1719 y 1721 se compraron varias casas entre las plazas de la Virreina y la de Marruffo para ganar el espacio que ocuparía la catedral.³ En 1722 se colocó la primera piedra de la catedral gaditana.

¹ Buena parte de las noticias documentales que se aportan en este artículo corresponden a un capítulo de mi tesis doctoral titulada: *Academia i tradició: Josep Prat i l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a la diòcesi de Tarragona*, UAB, Barcelona, 2005 (en curso de edición). Estas páginas forman parte de un estudio que profundizará, en breve, otros aspectos sobre este mismo tema. Para este artículo quiero agradecer la colaboración de Marià Carbonell, Carles Siguan y Gumersindo Bravo.

² ANTON, P., *La catedral nueva de Cádiz*, Sevilla, 1993, p. 3.

³ RETEGUI, M. de., *El siglo XVIII gaditano*, Cádiz, 1982, p. 87.

Según P. Antón la planta de la catedral de Cádiz está inspirada en la catedral de Granada, dibujada por Diego de Siloé en 1525. Allí Vicente de Acero trabajó como cantero y luego como aparejador en el alzado del sagrario de la catedral granadina. Antes de llegar a Cádiz dirigió, a partir de 1714, la seo de Guadix. En 1722 se le aceptó un proyecto para la fachada de la catedral de Málaga. Acero ideó, para la catedral de Cádiz, entre otros, una doble cúpula, una de interior y otra de exterior, bajo esta cúpula una cripta con una bóveda plana inspirada en la de El Escorial y una fachada compuesta por dos cuerpos superpuestos. En el Archivo Catedralicio de Cádiz se conservan diversos planos de 1725 que podrían ser copias de los originales presentados en la convocatoria para dirigir la fábrica del monumento.

Acero sólo estuvo al frente de las obras durante siete años ya que en 1729 una discusión con el Cabildo, según parece sobre la manera de cimentar el muro de la fachada principal y de la torre de Poniente, que para el religioso era demasiado cara, le apartó de su proyecto. Acero se dirigió a Sevilla para construir la Fábrica de Tabacos y a Guadix para participar en las portadas que él dibujó.⁴

La continuidad de las obras recayó en Gaspar Cayón y su sobrino Torcuato, hijo de José Cayón, quien también trabajó en la catedral. A ellos se les deben las reformas a lo largo de los muros y en la ornamentación de la catedral. Gaspar Cayón ya conocía los secretos de la construcción de catedrales, con anterioridad había sido maestro



Catedral Vieja y Catedral Nueva, Cádiz.

⁴ ANTÓN, P., *La Catedral de Cádiz. Estudio Histórico y Artístico de su Arquitectura*, Cádiz, 1975, pp. 26-28.

mayor de obras de la catedral de Guadix. En 1731 llegó a Cádiz y para algunos autores en 1757 se jubiló pues llevaba 26 años desempeñando su trabajo.⁵ Dos años después le sustituía Torcuato Cayón de la Vega (1725-1783), quien reformó la planta y los alzados y coronó la cúpula y las torres con estatuas. La cúpula recordaba detalles procedentes de la cúpula de San Pedro del Vaticano y la de El Escorial. La situación de la catedral a la muerte de Cayón en 1783 era la siguiente: faltaban las bóvedas de la nave central, las del transepto, la cúpula, y otra bóveda en la girola.⁶ Hasta 1770 se habían invertido en la obra 14.586.169 reales de vellón, que procedían, entre otros muchos recursos, del comercio de la ciudad y de diversos impuestos, como el cuartillo.⁷

Miguel de Olivares Guerrero, quien sustituiría a su maestro, ya había sido alumno de Cayón en su Escuela de Dibujo junto a otros alumnos destacados como José Torcuato Benjumea.

El resultado final de tantos cambios generó un edificio con una cruz latina de tres naves, girola y capillas laterales y una cripta bajo el altar central. Los pilares que separan las naves son de planta elíptica con columnas corintias. Las cubiertas se finalizaron con bóvedas vaídas. El crucero se cierra con una cúpula semiesférica sobre tambor, con casetones, erigida el 1832 por Juan Daura. En la girola se adivinan elementos usados en la catedral de Toledo como la alternancia de bóvedas de planta triangular y cuadrada, que determinan tipos alternativos de capillas.⁸ La fachada se divide en tres calles que unen formas cóncavas y convexas; en el centro de dicha composición la entrada principal de mármol blanco y se cierra con un arco abocinado rematado por un frontón triangular. Las torres, de planta octogonal, muestran lados convexos y otros rectilíneos y dibujan tres cuerpos.

LA CATEDRAL QUE SE CONVIRTIÓ EN UNA BABEL DIALÉCTICA

LA CATEDRAL COMO ESPECTADORA Y PARTÍCIPE DE NUEVAS MODAS ARTÍSTICAS

Miguel de Olivares no tuvo un reinado edificatorio fácil, más bien todo al contrario. El arquitecto, a sus treinta y nueve años, no disponía del título de académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid tal y como exigían las normativas avaladas por el rey Carlos III. Frente al control todopoderoso de la Academia hacía falta formalizar los exámenes que le autorizarían a practicar una arquitectura adecuada a las directrices arquitectónicas vigentes. Las nuevas tendencias acariciaban unos postulados artísticos que miraban hacia el clasicismo, hacia una depuración estética muy tajante con la práctica barroca que brillaba con luz propia desde hacía muchas décadas. En el hueco de la profunda grieta que generaban las dos

tendencias proliferaban extrañas dialécticas que mostraban las contradicciones y reacciones del arte y los artistas de finales de siglo.

El círculo ilustrado que dirigía el avance de las obras de la catedral, encabezado por el mismo marqués de Ureña, exigió a Olivares que, para continuar como director de las mismas, obtuviese el título de arquitecto como académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Al trasladarse a Madrid quedó como arquitecto interino de las obras de la catedral un veterano arquitecto académico, el barcelonés Josep Prat Delorta. Prat a su vez trabajaba en las obras de la nueva población de la Isla de León.

Antes de partir hacia Madrid, Olivares había cubierto casi toda la nave central, los tramos del transepto, la fachada principal y las torres hasta la altura de los balaustres. Con anterioridad a su partida, la finalización del frontispicio ocasionó dos juntas de expertos en las que había el marqués de Ureña, Antonio Bada y Navajas, Josep Prat, Antonio Velarde, Cosme Caña y Pedro Angel Albizu, personajes encargados de obras reales y relacionados con la construcción de la nueva población de la Isla de León. Se decidió suprimir el frontispicio y coronar con una balaustrada el tablero de la fachada principal como el resto de la cornisa. No conformes con esta resolución hubo una segunda propuesta en la cual se presentaron Albizu y Prat, en la que ganó Prat. Albizu era el arquitecto del ayuntamiento de Cádiz, formado anteriormente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y hombre dedicado a la ingeniería naval, disciplina que le llevaría en los últimos años del siglo dieciocho a participar en los proyectos que la Marina desarrollaba en la población de San Carlos.⁹

Este fue, sin duda, el primer cruce de ideas entre los dos arquitectos a la hora de resolver la fachada del monumento. Seguramente para Olivares la decisión tomada por los ilustrados fue toda una lección que no se debería repetir. Al volver Olivares a Cádiz empezó una nueva etapa de transición en la vida artística de la catedral que culminaría con otra plenamente académica.

PRAT Y OLIVARES: DOS ARQUITECTOS QUE SOÑABAN ACABAR LA CATEDRAL

JOSEP PRAT DELORTA; EL PODER DE LA EXPERIENCIA Y SOLIDEZ ARQUITECTÓNICAS

Josep Prat Delorta (Barcelona c. 1730-Isla de León, San Fernando de Cádiz, 1788) es uno de los principales nombres a tener en cuenta en el paisaje constructivo catalán de la segunda mitad de siglo XVIII. Nació cuando los gremios marcaban las pautas estéticas que los artistas debían seguir y divulgar; le fue fácil aprenderlas porque su padre era maestro de casas y formaba parte del *Gremi de Mestres de Cases*

⁵ RETEGUI, M. de., *El siglo XVIII gaditano*, Cádiz, 1982, p. 90.

⁶ ANTÓN, P., *La Catedral de Cádiz. Estudio Histórico y Artístico de su Arquitectura*, Cádiz, 1975, pp. 28-30.

⁷ RETEGUI, M. de., *El siglo XVIII...*, p. 90.

⁸ ALONSO DE LA SIERRA, J. y ALONSO DE LA SIERRA, L., *Cádiz Guía artística y monumental*, Cádiz, 1995, p. 31.

⁹ SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, p. 291.



Vista aérea de la Catedral Nueva, Cádiz.

i Molers de Barcelona. Se supone que estudió en el selecto Colegio de Nobles de Cordelles de la ciudad condal. También se intuye que pasaría por la Academia Militar de Matemáticas de la misma ciudad. Aquí su imaginario adquiriría otros caminos constructivos ligados a la práctica de los arquitectos que buscaba, por encima de todo, la solidez, la economía y la perdurabilidad.

Prat siempre tuvo dotes para la escultura y el corte de sillares; así lo relatan algunas de sus primeras obras conocidas. Se alistó en el ejército y llegó hasta Reus y de allí a la capital cercana, Tarragona. En la vieja ciudad romana formaría su familia, al lado de su segunda esposa, y la capital catalana se convertiría en el epicentro desde donde divulgaría sus conocimientos arquitectónicos que se alejaban de la militancia barroca usando un lenguaje propio de la arquitectura militar y de la práctica de los ingenieros. La documentación también relata que nunca perdió sus contactos en la ciudad condal. Hay que decir que vivió una etapa histórica, económica, política y socialmente favorable a la construcción, él y muchos otros maestros serían reclamados para edificar las numerosas iglesias parroquiales que se levantaban por la gran mayoría de municipios de la Península. Esa inmensa vorágine constructiva, debida en gran parte a los buenos resultados económicos procedentes de la agricultura, hizo que muchas de las iglesias que se crearon de nueva planta o que necesitaban reformarse por su antigüedad, se convirtiesen

en estandartes, en puntos de referencia en los que se podían leer las directrices del nuevo cambio de rumbo estético finisecular.

Con la riqueza que proporciona disponer de varias miradas sobre una misma cosa, y en el caso de Prat desde varias disciplinas artísticas, el arquitecto dejó un largo listado de intervenciones en los pueblos de la archidiócesis de Tarragona. Su legado arquitectónico es amplio y dispar: dibujo de iglesias parroquiales como la de Vinyols i els Arcs (1762), la de la iglesia parroquial de Alió (1764); visuras de parroquias como la de Sarral (1765); dibujo del frontal de una casa noble, la dels Castellarnau en Tarragona (1765); dibujo para un retablo para la catedral de Tarragona (1767); levantamiento de la Aduana de Tarragona (1772); diversas revisiones de caminos; participación en la urbanización de ciudades de nueva planta como la de Sant Carles de la Ràpita, etc. Se convertiría en académico de mérito aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1774.

Pero en materia de catedrales y de sus capillas, Prat, no era un neófito. Ya en 1772 el arquitecto tomó las riendas de la dirección de la catedral de Lleida llamado por Pedro Martín Cermeño. Entre 1760 y 1775 Prat dibujó y construyó una de las obras más conocidas del barcelonés en su tierra de adopción, la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona.

Su pericia y el aval de una vida que llevaba varias décadas dedicada a la construcción fueron los ingredientes básicos para que Vicente I. Diguero llamase a Josep Prat para actuar como maestro mayor de la nueva población de San Carlos de la Isla de León. Él y su familia llegaron a la Isla en 1785 bajo los buenos auspicios que traían consigo el arropamiento de los mejores ingenieros militares del momento.

JOSÉ MIGUEL DE OLIVARES; LA FUERZA DE LA CONVICCIÓN ACADÉMICA

Miguel de Olivares Guerrero (Ubrique, Cádiz, 1748-Madrid, 1813) trabajó en las obras de la Colegiata de Jerez donde construyó la cúpula y la portada de la sacristía. Las últimas investigaciones apuntan que fue discípulo de la Academia de Nobles Artes de Madrid desde los 18 años, tal como aparece en el registro del día 3 de octubre de 1766.¹⁰ En 1787 se convertía en académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Unos años más tarde, en 1792 se le admitió como académico de San Luca de Roma, todo un privilegio para la época, con el proyecto de un mausoleo.¹¹ Ya de nuevo en Cádiz, en 1795, trabajó en un edificio de cinco plantas que daba a la plaza de San Juan de Dios de la capital gaditana.¹² Unos años más tarde, en 1798, la Academia le encarga diversos trabajos en Arcos de la Frontera.¹³

Su participación en las obras de la Catedral de Cádiz va desde 1772 hasta la muerte del director de las obras Torcuato Cayón en que Olivares se convirtió en aparejador de la misma, trabajando y aprendiendo al lado de su maestro hasta que este murió en 1782.

Los trabajos de avance de la catedral los conducía Olivares siendo un maestro de obras, no un académico tal como pedía la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La junta que se encargaba de la dirección de la fábrica le concedió seis meses para convertirse en académico de mérito. Así lo hizo; a sus treinta y nueve años consiguió el título que abría todas las puertas de la arquitectura del momento. En el transcurso de esos seis meses, en el avance del proyecto de la catedral, le sucedería Josep Prat.

DISPUTAS LLENAS DE RAZONES

La vuelta de Olivares supuso un cruce de acusaciones entre los dos arquitectos digno de estudio. La batalla más difícil empezó a partir del análisis de las piedras de las pechinas del cimborio que había labrado Olivares, los sobrecos y la bóveda. Los cortes de las piedras y sillares que rellenaban estos espacios no fueron del agrado de Prat quien empezó una fuerte e interesante disputa con el de Ubrique a quien le criticaba que el corte y el tamaño de estas piezas no era el adecuado ni correcto ni tampoco le gustó su manera de proceder como arquitecto.

¹⁰ MOLEÓN, P., *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, 2003, p. 307.

¹¹ MOLEÓN, P., *Arquitectos españoles...*, p. 307.



Catedral Nueva (detalle del interior), Cádiz.

¹² MOLEÓN, P., *Arquitectos españoles...*, p. 307.

¹³ SAMBRICIO, C., *La arquitectura española...*, p. 386.

Prat pasó a defender su trabajo al frente de la dirección de la catedral y relató los errores que él encontró. Se ayudó con los manuales de los tratadistas clásicos y de algunos monumentos que son claves para entender la evolución de la historia de la arquitectura. Dichos argumentos se hallan en los libros de obra de la catedral y son un magnífico referente para conocer qué tratadistas empleaban y que edificios habían visto (aunque fuese en libros) dichos arquitectos. Cabe decir que no era la primera vez que las obras que se aplicaban a la catedral necesitaban de una justificación y de una búsqueda de refugio aludiendo a los tratadistas clásicos. Acero entre 1727-30 hubo de posicionarse y rebatir los argumentos de otros maestros que criticaban su manera de trabajar. A saber, le rechazaban el grueso de los machos torales contiguos al coro, la altura de la nave mayor o su manera de querer consolidar los cimientos de las torres y fachadas con «tiradillos de hierro», sistema que no gustó a muchos ya que preferían el pilotaje de palo. Se pidió consejo a muchos maestros y arquitectos que, finalmente, hicieron, que Acero abandonase su proyecto en 1730. Él se escudó en los tratadistas clásicos y en los conocimientos que poseía de arquitectura romana, ya que según parece, entre 1710 y 1715 viajó a Italia, bagaje que sin duda le serviría como pantalla protectora de sus ideas.

A diez de abril de 1787 Josep Prat relataba la situación y su particular visión del avance de las obras.¹⁴

Prat recuerda que a menudo tenía que hacer frente a las dudas que le planteaba su trabajo buscando las soluciones adecuadas y correctas en los libros, que eran «sus maestros». También le hubiese gustado comentar sus preocupaciones arquitectónicas sobre la catedral a Olivares quien rechazó su propuesta. El barcelonés alude al ahorro económico necesario para levantar una obra; no hay que olvidar que la vigilancia de los gastos de los edificios es uno de los principios académicos que más se repetían a sus arquitectos y a los párrocos y obispos. Prat dejaba sus disposiciones a manos del aparejador Juan de Cueba, pero Olivares no quería saber nada de lo que había mandado cumplir el barcelonés.

Cuando el maestro mayor de las obras de la Isla de León empezó a trabajar en el desarrollo de la fábrica de la catedral no encontró un lugar apropiado para trazar la monte y los cortes de cantería, ni los instrumentos adecuados para este trabajo; aquí indica que él sigue lo que proponían maestros como Vicente Tosca o M. Frézier. Para poder seguir con su labor dispuso un lugar adecuado para poder trabajar junto con su hijo mayor, Antonio, que le ayudaba. Al observar las medidas de las piedras que se destinaban a las pechinas observó que no eran de un mismo tamaño sino desiguales.

Tampoco vió con buenos ojos que Olivares trabajase molduras y escultura después de asentar las piedras. Prat corrige errores como un arco ciego arrimado a la pared del frontis que formaba una bóveda. Sus medidas chocaban con las medidas del resto de los arcos de la bóveda ya que era dos tercios más alto que los otros. El arquitecto sustituto recriminó al titular que en el segundo cuerpo de la fachada del frontis había dos pedestales que descansaban en falso y además faltaba

espacio suficiente para colocar las estatuas que se tendrían que colocar no enteras sino de medio relieve. En el remate del frontón se hallaba un escudo de armas trabajado una vez colocado en su sitio al que le faltaba relieve. Prat revisó toda la obra e iba relatando todo aquello que él creía que podía mejorar. Por ejemplo, él creía que al entrar al templo, a la derecha, en el segundo cuerpo de la portada del crucero había un escudo de armas de una vara y tres cuartas de alto, pero era demasiado pequeño y casi no se veía. Niveló los arcos torales ya que uno era más alto que los otros. En la cornisa del primer cuerpo del frontis, que envolvía las torres, sus molduras no encajaban unas con las otras.

Prat corregiría también las medidas de los sobrecos sobre los torales que creía que habían de deshacerse hasta una cuarta parte de ellos.

Para el catalán la ejecución y solidez de la cúpula se hallaba en peligro. Pensaba que las 17 varas de vano más el peso de la linterna podrían comprometer su estabilidad. El motivo de este problema residía en que la pared del tambor tenía dos pies y ocho pulgadas de grueso y, por lo tanto, le faltaba más de un pié, tal como lo exigía Carlo Fontana:

«todo esto proviene de haver puesto arrimadas a la misma pared del tambor columnas ysladas a la parte interior, y exterior del muro y a las aletas o extribos, sin considerar que la bóveda de la cúpula obra de lado y es poco grueso el que demuestra dicho perfil para resistir tan grande empujo (...) que parece se podía aplicar lo que dice Sebastián Cerlio hablando de la cúpula que con tantas columnas ysladas que hizo Bramante para el templo de San Pedro de Roma, que el tal arquitecto devía ser más animoso que considerado».

Prat era meticuloso en su plan de trabajo; elaboró un nuevo dibujo para la cúpula de la catedral siguiendo el modelo de Miguel Ángel Buonarroti para enviarlo a aprobar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, comparando con los «que están en dibujo» o que Olivares ejecutara uno de nuevo y que la Academia debatiese cual era la mejor solución.

Todos estos comentarios sirvieron para que Olivares fuese a visitar a Prat en la Isla de León; los dos artífices debatieron desde las once de la mañana hasta las dos y media de la tarde con resultados desiguales. Cada uno defendió su parecer en torno al tema de las medidas de las piedras destinadas a las pechinas y finalmente parece que podían tener una vara de largo. Aunque Prat veía muy claro que si las piedras eran más pequeñas, por ejemplo de tres cuartas, la obra continuaría teniendo mucha robustez y firmeza, igual que si fuesen más grandes. Su experiencia se lo había demostrado cuando trabajó la cúpula de la capilla de Santa Tecla de Tarragona ya que siguió un modelo de cúpula cerrada con dos bóvedas y linterna construida a imagen y semejanza de la de San Pedro de Roma.

Con el tema de los sobrecos no llegaron a ningún acuerdo, ni tampoco coincidieron en la manera de medir la monte que dibujó de la media naranja. El encuentro acabó en desencuentro; Olivares no quiso

¹⁴ La información que aquí se desglosa pertenece a la carta de Josep Prat a Miguel de Olivares. ACHC. Libro de Obra. Sec. II, Ser. I, Libro I, fs. 184v-215v.

saber nada de los proyectos que quería variar Prat y le pidió que no pusiese los pies en la catedral sin su permiso.

El 12 de mayo de 1787 llegaría la respuesta escrita de Olivares quien veía a Prat como un intruso que quería dirigir (o apropiarse) las obras de la catedral y un profesional que mostraba muchos errores en su discurso. Olivares buscó desarmar a su adversario de todas las formas posibles.

Cuando Olivares relata el encuentro con Prat y detalla el asunto del corte de las piedras de las pechinas expone que Prat le dijo que las medidas ya estaban bien así y que lo había dicho porque el nuevo académico no quería revisarlas a su lado. Parece que, según Prat, esto no fue así ya

que en un momento de la carta que él escribió, acabó diciéndole que ya estaba cansado de platicar con él y acabó por darle la razón por cansancio. Dice Olivares que existían tres puntos en los que se trabajaban o monteaban los cortes. Recordamos que Prat no encontró un lugar adecuado para practicar el arte de la montea. Por cierto, hecho muy curioso. El arquitecto titular de la catedral replica al barcelonés sobre el tema del corte de las piedras de las pechinas diciendo que no acertó con las plantillas, que según el aparejador Juan de Cuebas, «quando fue a sacar las plantillas y se halló con la dificultad de no poder sacarlas por dicha montea». Le rebate que el perfil que monteó Prat tiene un pié más de diámetro que el anillo sobre el cual se había de asentar el cuerpo de luces y las medidas de las dovelas no eran correctas.



Catedral Nueva (detalle del interior), Cádiz.

Sobre la diferencia de los cortes que ejecutó Olivares; éste le indica que sólo uno o dos autores modernos le avalan, mientras que él seguía los modelos usados por Torcuato Cayón y que también se utilizaron en diversas catedrales de Europa. En el tema de las piedras de las pechinas, le informa que las medidas de las piedras que Prat había calculado sí que tienen más de dos palmos de entrada en las proporciones de las pechinas y la capa que las envolvía era de mampostería ordinaria ya que las piezas se entran desde el muro hasta los arcos torales. Para Olivares las dimensiones de las hiladas eran iguales y paralelas entre sí. Tampoco era cierto que los cortes de la bóveda de la nave mayor y de las juntas estuviesen mal unidas entre sí.

Olivares rechazaba de nuevo el planteamiento de que las molduras y el florón se labraron en el suelo y sólo dos segmentos muy pequeños de molduras se hicieron una vez sentadas las piedras. Para el flamante académico de mérito el tema de las medidas del arco formero y las medidas del escudo diferían un pie y medio. A pesar de que esta parte se construyó cuando Olivares se hallaba supervisando canteras, el tema se había comunicado a la Junta quién dio su parecer. Prat, pues, no estaba equivocado en sus comentarios.

No creo que fuese una búsqueda de defectos por ambas partes, pues si el interinaje hubiese sido al revés, seguramente se hubiese reproducido el mismo esquema de reproches. Olivares continuaba desmintiendo las imperfecciones que halló Prat, sobre la claraboya, el nicho y el adorno del testero interior y exterior del cuerpo ático de la fachada, defendiendo así su proyecto:

«Padece asimismo equivocación dicho Prat en lo que propone de la claraboya, nicho y su adorno del testero interior y exterior del cuerpo ático de la fachada. Lo primero porque guarda la debida simetría y proporción con los de su lado, y lo segundo porque no es el adorno, como el retablitto que dice (y en el caso que así fuese mas vale imitar bien que imitar mal) pues es un orden de arquitectura rigoroso, y el que adorna la claraboya es una imitación del origen de orden corinthio con los capiteles como están en el compendio de Biltrubio, y por columnas estatuas de matronas, a similitud de las que ponían los griegos en sus edificios, como sienten los autores más clásicos, cuyas opiniones tiene adoptadas la Academia. (...) De modo que que el fin del nominado Prat no ha sido otro que el de aparentar defectos y exagerar reparos que no se encuentran como se verifica, respecto del escudo que supone hallarse con poco relieve; siendo así que tiene aun más del que previenen las reglas ópticas dexandose ver desde la mayor distancia de la iglesia clara y distintamente hasta su pequeño adorno.»

El escudo de la ventana situado sobre la puerta exterior del crucero estaba proporcionado y su situación muy estudiada ya por Torcuato Cayón.

Si Prat decía que la nivelación de los arcos torales era de cinco dedos más de altura que el presbiterio, Olivares sólo había hallado una pulgada de diferencia, resultado que según el de Ubrique era de elogio. Olivares le reprochó a Prat que mientras el estuvo fuera no siguió los diseños de los planos en cuanto la manera de poner las cornisas de la fachada. Los órdenes aplicados seguían al pie de la letra los planos.

Sobre los dos dibujos que no se aprobaron para resolver el segundo cuerpo del frontispicio, el primer plano defendía los alzados que partían de los dibujos elaborados por Torcuato Cayón y aprobados por Ventura Rodríguez. Sobre el segundo plano que presentó él indica que estaba bien delineado y no se le podía hacer ningún cargo. Él sugiere que no fue un plano estudiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por eso veía malas intenciones por parte de Prat o que era, como él le llama, un ignorante.

Olivares piensa que si Prat conociese bien las obras de Vitruvio, Palladio o Scamozzi o las autoridades que estudian bien el tema de los arcos torales, no daría por válidos sus juicios tan fácilmente. El arquitecto director de las obras aparece en ciertos momentos muy convencido de sus posibilidades y creo que se equivocaba en infravalorar ciertos conocimientos del barcelonés, por ejemplo Olivares duda de que Prat tenga buenos juicios sobre la calidad y análisis de las piedras:

«Deviéndose tener presente encargan a los profesores se debe dexar al savio arquitecto que posea experiencia en los materiales según su clima; de lo que se infiere que careciendo del conocimiento de los materiales dicho Prat, nunca podría formar un juicio recto ni recto, ni este podría estimarse capaz, para graduar de verídico el voluntario defecto que objeta.»

Precisamente Prat había escrito, en 1774, un estudio sobre los diferentes tipos de piedras de los alrededores de Tarragona ya que era uno de los mejores expertos sobre este tema en la Cataluña del momento. Quizás no conocía a la perfección los tipos de piedras de Cádiz y provincia pero estaba lo suficientemente preparado para defender su criterio y conocimientos sobre las cualidades de ciertas piedras.

El discípulo de Torcuato Cayón señala que no podía entender como Prat no supo aplicar el alzado y perfil de la cúpula. Según él no lo supo explicar o mostraba ignorancia: «pues saven todos los facultados que la cúpula es un semi-esferoide y por lo mismo alcanza menos empujo que media-naranja haciendo dicho empujo circular, sin inclinarse a lado alguno como equivocadamente supone».

Respecto al tema del aislamiento de las columnas interiores y exteriores, disponían de las medidas correctas, es decir, con un relieve de dos tercios del diámetro que les corresponde y las que ocupan el lugar de estribos se apartaron medio diámetro del muro, tal como lo exigen los autores clásicos. Las medidas finales no eran tan distantes a las de la obra de Borromini para San Juan de Letrán en Roma, tal como se refería el padre Pozzo, y como se intuye en los modelos usados por Cayón, quién consultó este tema con Ventura Rodríguez. Es difícil delimitar el campo de trabajo de cada arquitecto (incluso nos cuesta emplazar la situación de cada detalle). Olivares dice a Prat que la opinión que él usa de Sebastián Serlio no se podía adaptar a lo que él hizo pues Serlio hablaba de arcos elevados y cuarteados y los de la catedral se hallaban en perfecto estado.

A menudo Olivares se muestra un fiel seguidor de Torcuato Cayón y todos los diseños que el realizó eran, en su opinión, inquebrantables. Olivares se enfada cuando Prat comenta que hizo

Programa del Congreso

SECCION I | ARTE, ARQUITECTURA Y URBANISMO

Presidente: **Alberto Villar Movellán**

Relator: **Cristóbal Belda Navarro**

Sede: Iglesia de San Juan de Dios. C/ Estepa



Lunes, **17** septiembre

- 09.00 h. Entrega documentación-Secretaría del Congreso en Antequera, Centro Municipal de Patrimonio Histórico, C/ Encarnación, 6
- 11.00 h. Conferencia inaugural. Iglesia del Carmen
Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Andalucía Barroca, treinta años después
- 13.00 h. Recepción bienvenida. Plaza de Santa María

Ponencias

- 17.00 h. **Pedro Galera Andreu**
Universidad de Jaén
La Arquitectura en piedra. Tradición y acomodo a los nuevos gustos en Andalucía
- 17.45 h. **Teodoro Falcón Márquez**
Universidad de Sevilla
La arquitectura andaluza a fines del Barroco

Comunicaciones invitadas

- 18.30 h. **María Ángeles Raya Raya**
Universidad de Córdoba
Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII
- 19.00 h. **José Ramón Soraluze Blond**
Universidad de La Coruña
La arquitectura militar borbónica en Andalucía
- 22.00 h. Concierto de Órgano. Real Colegiata de San Sebastián

Martes, **18** septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Fernando Marías**
Universidad Autónoma de Madrid
Vicente Acero. De Granada a Cádiz, de Málaga a Antequera
- 09.45 h. **Germán Ramallo Asensio**
Universidad de Murcia
Intervenciones barrocas en las catedrales andaluzas

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Joaquín Bérchez Gómez**
Universidad de Valencia
El Padre Pozzo y la arquitectura barroca andaluza
- 11.00 h. **Duncan Th. Kinhead**
Universidad de Maryland. EEUU
El mercado artístico en la Sevilla barroca. 1650-1699
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 17.00-20.00 h. Visita a Antequera
- 22.00 h. Concierto a cargo de la Formación Royal Brass Quintet. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios

Miércoles, **19** septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Antonio Martínez Ripoll**
Universidad de Alcalá de Henares

La pintura barroca andaluza, entre la singularidad estilística y la diversidad formal

Comunicaciones invitadas

- 09.45 h. **Karin Hellwig**
Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Munich
Literatura artística en el Barroco andaluz
- 10.15 h. **Luis R. Méndez Rodríguez**
Universidad de Sevilla
Gremio y cultura artística en la pintura barroca sevillana
- 10.45-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Priego de Córdoba

Jueves, **20** septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Alberto Villar Movellán**
Universidad de Córdoba
Caudales y préstamos en la estética escultórica de la Andalucía barroca
- 09.45 h. **Domingo Sánchez-Mesa Martín**
Universidad de Granada
Teatralidad y escenografía en el retablo barroco andaluz

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Pavel Štěpánek**
Universidad Carolina de Praga
El arte barroco andaluz en las colecciones reales de Bohemia
- 11.00 h. **Benito Navarrete Prieto**
Universidad de Alcalá de Henares
La estampa como modelo en el Barroco andaluz
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Écija

Viernes, **21** septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Jesús Rivas Carmona**
Universidad de Murcia
La significación de los mármoles en el Barroco andaluz
- 09.45 h. **Gabriele Finaldi**
Museo del Prado
Repercusiones de la pintura barroca andaluza en Inglaterra

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Alfredo J. Morales**
Universidad de Sevilla
Yeserías en el barroco andaluz
- 11.00 h. **María Teresa Dabrio González**
Universidad de Córdoba
Tipología y ornamento en las cruces procesionales del Barroco cordobés
- 12.00 h. Clausura

un diseño del cuerpo de luces y de la media naranja de la catedral siguiendo el que hizo Miguel Ángel, y le dijo que no siempre se puede aplicar este modelo a otros monumentos. Ve a Prat como a un irreflexivo, que lo que dice no se puede adaptar a la catedral y encuentra despreciable que intente variar los planos que hizo Torcuato Cayón, «aprobados por los mejores inteligentes, y sacados de los más sumptuosos edificios de la Italia y otras provincias de Europa», no se podía dejar el viejo modelo porque ya se hallaba con el mayor arreglo y acarrearía un montón de consecuencias, entre ellas un incremento de su costo.

LA ACADEMIA, DE NUEVO, JUEZ DE SUS DISCÍPULOS

En agosto de 1787 la Junta de la Obra de la Catedral pidió ayuda al teniente de arquitectura de la Real Academia de San Fernando, Manuel Machuca, quien se desplazó a la ciudad andaluza quedándose tres meses allí para estudiar la disputa generada por los dos arquitectos. Fue finalmente Carlos IV, en el año 1790, quien determinó que M. Machuca fuese director general de las obras y a Miguel de Olivares arquitecto constructor bajo sus órdenes. Prat hacía dos años que había fallecido.¹⁵



Fachada de la Catedral Nueva, Cádiz.

¹⁵ Los Libros de Obra de la Catedral no aportan demasiados datos más sobre qué opinaron los miembros de la Junta de Obras o como fue todo el estudio de los problemas planteados por los dos arquitectos.

Hacia falta un juez o jueces que pudiesen valorar lo que exactamente ocurría y como se podía arreglar. Los comentarios de los dos arquitectos eran demasiado valiosos como para tomar partido a favor de uno u otro. La Academia, esta vez, tenía que ser neutra, coherente y recta y además tenía que evaluar con precisión a dos hombres aprobados por ella misma. ¿Qué se supone que debía hacer? ¿Controlar los celos profesionales entre dos grandes arquitectos? ¿Alguien podía dudar de su profesionalidad? ¿Era criticable su diferente lectura de los clásicos? ¿Trabajar de diferente manera, según su lugar de origen, era motivo de sanción o de discusión?

Podríamos hacer muchas lecturas de las palabras que se cruzaron. Emergen con mucha fuerza los celos, la rivalidad, el deseo de continuar la dirección de las obras por parte de Olivares aunque Prat en ningún momento manifestó este deseo, y, si lo tenía, lo vencían las ganas de trabajar a su antojo, a su manera validada por cuarenta y cinco años como arquitecto.

Prat era un experto en estereotomía, en medición y corte de piedras como lo había demostrado en diversas obras, llevaba muchos más años que Olivares inventando espacios, creando volúmenes, vestidos por la estética «correcta». Los documentos le presentan casi como un escultor. Además en Cataluña existía una larga y sólida tradición de tallistas, de hombres que dominaban la monteña, ya que era un lugar con mucha piedra y él era un seguidor de esta tradición. Por lo tanto si Prat exigía ciertas condiciones sobre el corte y medidas de las piedras no era un tema nada descabellado.

Según como se mire Olivares parece que tiene tres líneas donde aferrarse: sus conocimientos adquiridos en la Academia, la lectura de los tratadistas clásicos y una verdad inquebrantable: la lección que dejó escrita en los planos Torcuato Cayón.

De todas formas la sugerencia que hizo Prat al pedir a la comisión de la obra que: «*destinasen un maestro inteligente para seguir la obra en compañía del señor Olivares*» ganó la partida unos años después y sin que él pudiera verlo. Alguna cosa no encajaba y quizás no eran las medidas de la piedras por las cuales nunca se pusieron de acuerdo, igual era tan solo sus diferentes puntos de vista. Lo que decía Prat debía suponer algo más que mera observación ya que cualquier maestro de los que componía la Junta de las Obras podía contrastar la información de los dos artífices tomando las medidas correspondientes y analizar directamente la situación; también ellos eran académicos.

Sillares, piedras de diverso tamaño, piedras de diversos colores y texturas que hablaban de lejanas procedencias (piedra de Morón, de Almagate, ostionera...), escudos, molduras, piedras a la espera de transformarse en cornisas... repartidas en un punto de monteña o diseminadas en otros tres puntos de la nueva catedral tuvieron que esperar a que el posicionamiento cultural de una época venciese sus propias debilidades académicas. Las piedras y los sillares se tallaron, finalmente, al ritmo de la voz de unos académicos, Machuca y Olivares, representantes de un pensamiento artístico que hacía tiempo que sólo se escuchaba a sí mismo.



Catedral Nueva, Cádiz.

SECCION II | HISTORIA DEMOGRÁFICA, ECONÓMICA Y SOCIAL

Presidente: **Carlos Álvarez Santaló**

Relator: **Carlos Alberto González Sánchez**

Sede: Archivo Histórico Municipal de Antequera. C/ Cuesta de Barbacanas, 6



Lunes, 17 septiembre

- 09.00 h. Entrega documentación-Secretaría del Congreso en Antequera, Centro Municipal de Patrimonio Histórico, C/ Encarnación, 6
- 11.00 h. Conferencia inaugural. Iglesia del Carmen
Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Andalucía Barroca, treinta años después
- 13.00 h. Recepción bienvenida. Plaza de Santa María

Ponencias

- 17.00 h. **José Manuel Pérez García**
Universidad de Vigo
La demografía andaluza en el primer barroco
- 17.45 h. **Juan Sanz Sampelayo**
Universidad de Málaga
La demografía urbana andaluza del siglo XVIII

Comunicaciones Invitadas

- 18.30 h. **Alfonso del Pino Jiménez**
Un modelo de demografía rural en la Baja Andalucía
- 19.00 h. **Antonio Carmona Portillo**
Universidad de Sevilla
La población de las Plazas del Norte de África y su relación con Andalucía
- 22.00 h. Concierto de Órgano. Real Colegiata de San Sebastián

Martes, 18 septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Francisco Núñez Roldán**
Universidad de Sevilla
La economía doméstica barroca en la Baja Andalucía
- 09.45 h. **Jesús Aguado de los Reyes**
El patrimonio familiar andaluz en el siglo XVII

Comunicaciones Invitadas

- 10.30 h. **Mercedes Gamero Rojas**
Universidad de Sevilla
El negocio en las haciendas de olivar en los siglos XVII y XVIII
- 11.00 h. **María del Carmen Parias Sainz de Rozas**
Universidad de Sevilla
La inversión del beneficio y el gasto suntuario en las haciendas de olivar durante el siglo XVIII
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 17.00 a 20.00 h. Visita a Antequera
- 22.00 h. Concierto a cargo de la Formación Royal Brass Quintet. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios

Miércoles, 19 septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Enrique Soria Mesa**
Universidad de Córdoba
La nobleza barroca andaluza

- 09.45 h. **Juan José Iglesias Rodríguez**
Universidad de Sevilla
La burguesía de negocios en la Baja Andalucía barroca

Comunicaciones Invitadas

- 10.30 h. **M^a Luisa Candau Chacón**
Universidad de Huelva
El clero andaluz en el siglo XVIII
- 11.00 h. **Ana Gloria Márquez Redondo**
Nobleza y élites en el poder municipal: El modelo sevillano del s. XVIII
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Mesa de debate
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Priego de Córdoba

Jueves, 20 septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **M^a José de la Pascua Sánchez**
Universidad de Cádiz
Los estudios sobre la muerte en la Andalucía barroca. Estado de la cuestión
- 09.45 h. **Juan Ignacio Carmona García**
Universidad de Sevilla
Condiciones de vida y patología social. La dimensión humana del barroco

Comunicaciones Invitadas

- 10.30 h. **Manuel José de Lara Rodenas**
Universidad de Huelva
La muerte y su repercusión social en la Baja Andalucía del Primer Barroco
- 11.00 h. **David González Cruz**
Universidad de Huelva
La documentación testamentaria en la historia social: Un modelo de la Andalucía barroca del siglo XVIII
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Écija

Viernes, 21 septiembre

- 09.00 h. **Carlos Álvarez Santaló**
Universidad de Sevilla
Un modelo de preparación contrarreformista: Alejo Venegas y su "Agonía del tránsito de la muerte"
- 09.45 h. **Bernard Vincent**
École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris
Los moriscos andaluces en la coyuntura del primer Barroco

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Rafael M. Pérez García**
Catedrático de Enseñanza Media
Adaptaciones culturales en el seno de una minoría social. Los moriscos en la Andalucía occidental
- 11.00 h. **Manuel Fernández Chaves**
Universidad de Sevilla
La ciudad de Sevilla y la monarquía. Los moriscos y el poder
- 12.00 h. Clausura

SECCIÓN III | LITERATURA, MÚSICA Y FIESTA

Presidente: **José Lara Garrido**

Relator: **Gaspar Garrote Bernal**

Sede: Biblioteca Supramunicipal San Zoilo. Plaza Fernández Viagas, s/nº



Lunes, **17** de septiembre

- 09.00 h. Entrega documentación-Secretaría del Congreso en Antequera, Centro Municipal de Patrimonio Histórico, C/ Encarnación, 6
- 11.00 h. Conferencia inaugural. Iglesia del Carmen
Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Andalucía Barroca, treinta años después
- 13.00 h. Recepción bienvenida. Plaza de Santa María

Ponencias

- 17.00 h. **José Lara Garrido**
Universidad de Málaga
Geografía e historia del Barroco literario en Andalucía
- 17.45 h. **Mercedes de los Reyes Peña**
Universidad de Sevilla
La fiesta teatral barroca en Andalucía

Comunicaciones invitadas

- 18.30 h. **Gaspar Garrote Bernal**
Universidad de Málaga
La lírica en la Sevilla barroca
- 19.00 h. **Belén Molina Huete**
Universidad de Málaga
La lírica antequerano-granadina del Barroco
- 22.00 h. Concierto de Órgano. Real Colegiata de San Sebastián

Martes, **18** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Piedad Bolaños Donoso**
Universidad de Sevilla
Las compañías de comedias en el Barroco andaluz
- 09.45 h. **Agustín de la Granja**
Universidad de Granada
Dramaturgos barrocos andaluces

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Ángel García Gómez**
Universidad de Londres. UCL
Lugares de representación y escenografía en la Andalucía del Barroco
- 11.00 h. **Abraham Madroñal Durán**
CSIC
Los géneros breves en los dramaturgos andaluces del Barroco
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 17.00 a 20.00 h. Visita a Antequera
- 22.00 h. Concierto a cargo de la Formación Royal Brass Quintet. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios

Miércoles, **19** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Asunción Rallo Gruss**
Universidad de Málaga
Ciudad y literatura: los libros de Antigüedades en la Andalucía del Barroco

- 09.45 h. **Antonio Rey Hazas**
Universidad Autónoma de Madrid
La picaresca del Barroco en Andalucía

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **David González Ramírez**
Universidad de Málaga
Mateo Alemán y Vicente Espinel: un estado de la cuestión
- 11.00 h. **Rafael Malpartida Tirado**
Universidad de Málaga
Artificios del desengaño en la novela barroca andaluza
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Priego de Córdoba

Jueves, **20** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Lothar Siemens Hernández**
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
La implantación de la polioralidad en Andalucía y España en el siglo XVII
- 09.45 h. **Miguel Bernal Ripoll**
Conservatorio Superior "Manuel Castillo" de Sevilla
Ideología de la composición musical en el Barroco a través del pensamiento del organista sevillano Correa de Arauxo: una nueva "teórica" para una nueva música

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Antonio Martín Moreno**
Universidad de Granada
El Barroco musical andaluz, características y estado de la cuestión
- 11.00 h. **Francisco J. Giménez Rodríguez**
Universidad de Granada
La música profana del siglo XVII en Andalucía: cancioneros, teatro y poetas
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Écija

Viernes, **21** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Joaquín Roses Lozano**
Universidad de Córdoba
Góngora, emblema de la variedad barroca
- 9.45 h. **Mercedes Blanco**
Universidad de Lille
Las Soledades o el Barroco en Andalucía

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Roland Behar**
Universidad de Lille
Visualidad y Barroco: Góngora
- 11.00 h. **Jesús Ponce Cárdenas**
Universidad Complutense de Madrid
El gongorismo en la Andalucía del Barroco
- 12.00 h. Clausura

SECCIÓN IV | CIENCIA, FILOSOFÍA Y RELIGIOSIDAD

Presidente: **José Pérez Tapias**

Relator: **Pablo Pérez Espigares**

Sede: Sala de Exposiciones. Palacio Municipal. C/ Estepa



Lunes, **17** de septiembre

- 09.00 h. Entrega documentación-Secretaría del Congreso en Antequera, Centro Municipal de Patrimonio Histórico, C/ Encarnación, 6
- 11.00 h. Conferencia inaugural. Iglesia del Carmen
Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Andalucía Barroca, treinta años después
- 13.00 h. Recepción bienvenida. Plaza de Santa María

Ponencias

- 17.00 h. **José A. Pérez Tapias**
Universidad de Granada
Las crisis de la Modernidad y las reediciones del Barroco. Perspectiva histórica desde Andalucía
- 22.00 h. Concierto de Órgano. Real Colegiata de San Sebastián

Comunicaciones invitadas

- 18.30 h. **Oscar Barroso**
Universidad de Granada
La metafísica de Suárez en el pensamiento del Barroco
- 19.00 h. **Antonio Praena**
Facultad de Teología de Valencia
Influjo de la poética y la retórica de Fray Luis de Granada en la literatura barroca

Martes, **18** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Elena Cantarino**
Universidad de Valencia
Entre la cruz y el calvario: el Barroco, Andalucía y Gracián

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Pedro Gómez García**
Universidad de Granada
Religión y política desde las fiestas de moros y cristianos de la Andalucía barroca
- 11.00 h. **Rafael Briones**
Universidad de Granada
La religiosidad barroca en la Semana Santa andaluza. El caso de Priego de Córdoba
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas

Miércoles, **19** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Juan F. García Casanova**
Universidad de Granada
La filosofía de Suárez y el pensamiento político del Barroco
- 09.45 h. **Antonio L. Cortés**
Universidad de Granada
Religión y política en la Andalucía barroca

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Javier Martínez Medina**
Universidad de Granada
Presencia de la abadía del Sacromonte en la religiosidad del Barroco andaluz
- 11.00 h. **David Torres Ibáñez**
Archivo de la Real Chancillería de Granada
El archivo en la Real Chancillería de Granada en el S. XVII. tradiciones y novedades en un registro real de la corona castellana
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas

Jueves, **20** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Manuel Castillo Martos**
Universidad de Sevilla
Andaluces en la ciencia barroca de Europa y América
- 09.45 h. **Juan Carlos Rodríguez**
Universidad de Granada
Elaboraciones ideológicas en la cultura del Barroco en Andalucía

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **José Antonio Ollero**
Universidad de Sevilla
La organización de los saberes en las Universidades de la Andalucía barroca
- 11.00 h. **José Antonio López Nevot**
Universidad de Granada
La justicia en la Andalucía del siglo XVII
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas

Viernes, **21** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Fernando R. de la Flor**
Universidad de Salamanca
Acerca de un neobarroco andaluz. El Barroco histórico y la difícil postmodernidad
- 09.45 h. **Pedro Cerezo**
Universidad de Granada
La figura del héroe en la cultura barroca

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Salvador Rodríguez Becerra**
Universidad de Sevilla
Las ordenes religiosas y la religiosidad en Andalucía durante el Barroco
- 11.00 h. **Javier de la Higuera**
Universidad de Granada
Perspectiva del Barroco desde la ontología de la actualidad
- 12.00 h. Clausura

