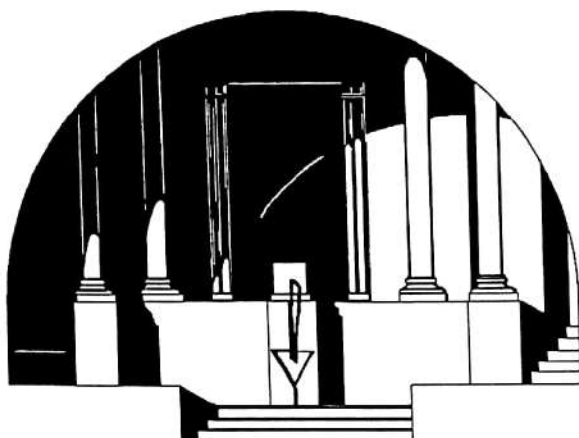


ATRIO



Año 1993

Nº 5

Dirección:

Francisco Herrera García y
Fernando Quiles García.

Consejo de redacción:

Ana María Aranda Bernal y
Yolanda Fernández Cacho.

Edita:

Asociación Cultural "Juan de
Arfe" (Sevilla).

Diseño:

Emilio Artacho Barrasa.

Redacción, administración y distribución:

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

Imprime:

SAND - CAMAS (sevilla)

Colabora:

Delegación Provincial de Cultura
de la Junta de Andalucía

S U M A R I O

El Crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: Obra de Jorge Fernández Alemán. (1521)	
Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Caballos.....	7
Hernán Ruiz II y la reforma renacentista frustrada de la Iglesia Colegial de Jerez de la Frontera (Cádiz).	
Esperanza de los Ríos Martínez	15
Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza.	
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Francisco J. Herrera García	25
La fortificación española en Cuba, siglos XVI-XIX.	
Antonio Ramos Zúñiga	49
1793: Exequias reales en Sevilla por Luis XVI, rey de Francia.	
José Manuel Baena Gallé	65
Datos complementarios sobre los costos de la obra escultórica de la portada principal de la Catedral de Sevilla.	
José Antonio García Hernández	73
MISCELANEAS	
• Un alabastro de Nottingham en Jerez de la Frontera.	
Rafael Cómez	89
• A propósito de las intervenciones de Manuel Gómez y Joaquín García en la Iglesia del Sagrario de Sevilla.	
Yolanda Fernández Cacho	91
• La fundación y los primeros bienes del Colegio de San Alberto de los Carmelitas de la Primitiva Observancia, -Calzados-, de Sevilla.	
Lázaro Gila Medina	93
RESEÑAS	
• Clara BARGELLINI. La arquitectura de la plata. Iglesias Monumentales del Centro-Norte de México.	
Rafael Cómez	101
• José MORALES SÁNCHEZ. La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII.	
José Antonio García Hernández	102
IN MEMORIAN	
• Giulio Carlo Argan.	
Rafael Cómez	104
INDICE ONOMÁSTICO	105
INDICE TOPOGRÁFICO	113
SUMARIO GENERAL DE LOS NUMS. 0 AL 5	119

EL CRUCIFICADO DE LA HERMANDAD DE LA AMARGURA DE CARMONA: OBRA DE JORGE FERNANDEZ ALEMAN (1521)

Fernando DE LA VILLA NOGALES
Esteban MIRA CABALLOS

I.-INTRODUCCIÓN

El presente artículo, es fruto de un hallazgo documental, gracias al cual hemos podido confirmar la autoría del Crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona. Se trata de una imagen procesional muy querida en Carmona y de un gran valor artístico, pese a que ha permanecido casi ignorada por la historiografía artística sevillana. Por ejemplo, en el Catálogo Arqueológico y Artístico de Carmona, publicado en 1943, se omitía todo tratamiento, limitándose a mencionarla como escultura interesante y devota fechada en la primera mitad del siglo XVI¹. En las obras posteriores, que en líneas generales han venido repitiendo los esquemas planteados en el mencionado Catálogo, no aparecen nuevos comentarios ni se destaca más especialmente su interés².

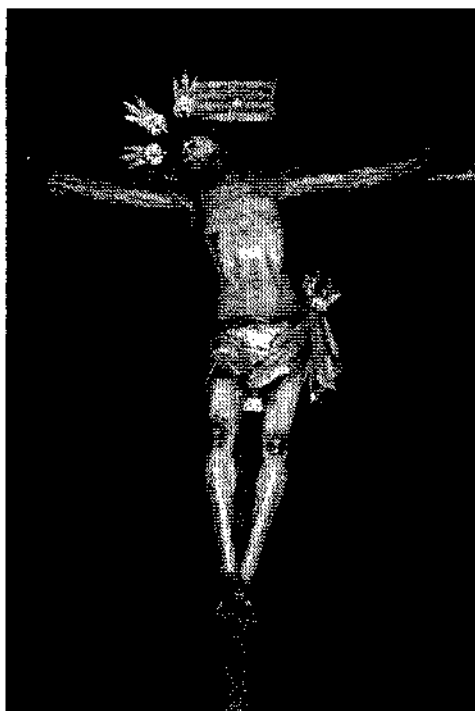
Sin duda, el Crucificado del que ahora escribimos, debe ser catalogado entre las grandes obras de la escuela sevillana de los tiempos gótico-flamencos del primer tercio del Siglo XVI. Se trata de una escultura que, como demostraremos a lo largo de este presente artículo, fue realizada por Jorge Fernández Alemán en 1521. Un imaginero que, pese a que fue incluido por Cean Bermúdez «entre los mejores escultores del Reino»³ de los que trabajaron en Castilla durante el siglo XVI, su labor artística ha permanecido algo postergada merced al escaso número de obras que se nos han conservado hasta nuestros días.

De Jorge Fernández Alemán sabemos que fue vecino de Córdoba, al menos, hasta 1508, fecha en la que abandonó esta ciudad al ser llamado, junto con su hermano Alejo, para trabajar en el retablo de la Capilla Mayor de la Catedral que por aquel entonces se estaba

todavía realizando⁴. Desde este momento, lo encontramos asentado en Sevilla, en la collación de Santa María, lugar donde permanecerá, salvo viajes ocasionales a ciudades como Granada, el resto de su vida.

Ya hemos mencionado, como desde 1508 comenzó su labor en el retablo Mayor de la Catedral de Sevilla, consistente en ciertas imágenes para la viga de dicho retablo, trabajo que se prolongará por largo espacio de tiempo ya que en 1525 se le descargaron 3.000 maravedíes «por las demasías que hizo en el retablo» de la Catedral⁵. Es seguro que su trabajo aquí consistió exclusivamente en cierta imaginería, no en la ensambladura, pese a que se le conocen labores de este tipo en obras como el retablo que hizo para el pueblo de Villasana de Mena. Durante este tiempo, y más concretamente entre 1509 y 1513, conocemos igualmente su trabajo realizado en el cimborrio de la Catedral, continuando los relieves de los evangelistas que estaban empezados en barro cocido⁶. También en estos años, sabemos que ejecutó ciertas piezas escultóricas para el monasterio de Jerónimos de Baeza, aunque del trabajo realizado allí apenas si nos han llegado noticias⁷.

Hacia 1513, lo encontramos trabajando en un Nacimiento que labró para el monasterio de Santo Domingo de Ecija⁸, al que, según los especialistas, pertenece una imagen de San José que se conserva en dicha casa religiosa. En los años posteriores, realiza varias obras también para zonas circundantes a la capital hispalense, como el crucificado que en 1515 concertó para la villa de Guadalcanal, por una cuantía total de 3.000 maravedíes⁹. Al año siguiente, nos consta documentalmente el encargo de una imagen de Nuestra Señora «de madera de nogal» para la ciudad de Granada¹⁰.



Igualmente entre 1517 y 1521 debió esculpir los relieves de «la Anunciación» y de la «Degollación de los Santos Inocentes», que se conservan en la iglesia de San Juan de Marchena. Pese a no existir apoyo documental para esta obra ya Gómez Moreno la atribuyó, en 1925, a Jorge Fernández siendo corroborado, en momentos más recientes, por la crítica especializada, pues tanto los plegados como los gestos, posturas y convencionalismos apuntan al taller del imaginero cordobés¹¹.

En 1521, además del Crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona que ahora pretendemos analizar, ejecutó varias obras: una Virgen con el Niño para Medellín¹² y ciertas obras, no bien determinadas aún, para el monasterio de San Pablo de Sevilla¹³.

Sin duda, este año fue especialmente prolífico en la obra del escultor.

Para finalizar con esta panorámica de su obra hay que mencionar varias imágenes que, en 1533, labró para la Provincia indiana de Santa Marta. Se trataba de «un Crucifijo grande de bulto de madera que hizo, y una imagen de Nuestra Señora con un Niño Jesús», por lo que recibió una cuantía de 6.000 maravedíes¹⁴. Estas dos obras, estaban destinadas probablemente para el monasterio de franciscanos que por aquel entonces se volvía a establecer — pues el primero lo quemaron los indios — en Tierra Firme¹⁵. Desgraciadamente, no contamos en la actualidad con este Cristo Crucificado, ni con el de Guadalcanal, por lo que hemos perdido la posibilidad de establecer conexiones estilísticas con el Crucificado que nosotros hemos documentado y localizado.

II.- ANÁLISIS DOCUMENTAL DEL CRUCIFICADO

La documentación de la obra que ahora estudiamos, ha sido posible gracias a la localización de parte de un libro de fábrica de la parroquia de San Felipe de Carmona, cuyos umbrales cronológicos van de 1512 a 1527, y que se encontraba trasapelado en el Archivo Parroquial de San Bartolomé de esta misma ciudad.

Así, encontramos que en 1521 la fábrica de San Felipe hacía varios descargos por un Calvario que se estaba haciendo para la parroquia. En primer lugar, se pagó al maestro entallador Gómez de Orozco 6.000 maravedíes por la viga tallada que hizo para la mencionada iglesia¹⁶. Es muy poco lo que conocemos de este artista sevillano, pues aunque conocemos su intervención en la ensambladura

del retablo Mayor de la Catedral de Sevilla¹⁷, no se sabe a ciencia cierta en qué consistió su labor. El dorado de la viga quedó a cargo del pintor y dorador sevillano Juan Sánchez, recibiendo por ello un total de 44.666 maravedíes, abonados por el mayordomo de la iglesia en cuatro pagas¹⁸.

La imaginería quedó a cargo de Jorge Fernández Alemán, recibiendo por toda su tarea 13.568 maravedíes. El texto, dado su interés, lo reproducimos a continuación:

«Item pagó a Jorge Fernández, imaginero, trece mil y quinientos y sesenta y ocho maravedíes de las tres imágenes y Crucifijo y María y San Juan, las cuales se pagaron por mandamiento del Señor Provisor en este mes y año de mil y quinientos y veinte y un años...»¹⁹

El dorado y estofado de las imágenes mencionadas estuvo a cargo del mismo artista que pintó y doró la viga, es decir, Juan Sánchez. El descargo de la fábrica decía así:

«Item, en domingo veinte y dos días del mes de octubre de mil y quinientos y veinte y dos años pagó a Juan Sánchez, pintor, tres mil y quinientos maravedíes para en cuenta de las imágenes, por mandato del Señor Provisor»²⁰

Tanto la hechura de las imágenes como la pintura y dorado de ellas debieron estar acabadas a finales de octubre de 1521, pues en los primeros días del mes siguiente se trasladaban desde Sevilla a Carmona en un cabestro «en que vino la imagen de Cristo» y siete acémilas en que vinieron las otras imágenes y tallas²¹. En lo que toca a su traslado a Carmona, el documento de fábrica se muestra especialmente rico aportando muchos datos dignos de interés. En primer lugar, se procedió al perfecto embalaje de las imágenes en cajas de «herraje», atadas con hilos, fijadas con clavos

y rellenas de virutas «para rehenchir las concavidades»²². El camino hasta Carmona debía ser largo y pesado motivo por el cual se hizo una parada, a mitad de camino, en el que se le distribuyeron a los arrieros diversas bebidas y refrescos, que costaron a la parroquia 51 maravedíes²³. Una vez en Carmona se procedió a la colocación de la viga, mientras se desembalaban las imágenes. Una vez instalada ésta se colocaron las imágenes, tarea que estuvo a cargo de un entallador y un carpintero de Carmona que cobraban 5 y 3 reales diarios respectivamente²⁴.

A continuación, haremos un seguimiento del devenir del Crucificado en la parroquia de San Felipe hasta que se cedió a la Hermandad de la Amargura, como ya veremos, a fines del siglo XIX.

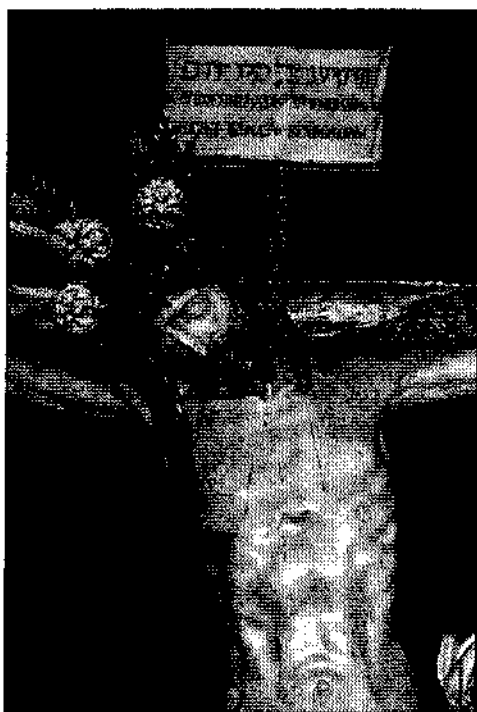
En un inventario de la parroquia de San Felipe, de mediados del siglo XVI, aparece tanto el Calvario realizado por Jorge Fernández Alemán, como otro más antiguo, de la extinguida hermandad de las Animas, cuyo Crucificado afortunadamente también ha llegado a nuestros días²⁵:

«Primeramente un crucifijo de madera de bulto, con las imágenes de Nuestra Señora y San Juan a los lados, dorado, sobre una viga rica de talla y de imaginería toda tallada a la entrada de la capilla con su guardapolvo de lienzo azul...

Item, otro Crucifijo de madera de bulto en la cruz, con la imagen de Nuestra Señora y San Juan...»²⁶.

Nuevamente, en 1668, encontramos otro inventario en el que aparecen ambos Crucificados perfectamente descritos:

«En el crucero, en el arco de la Capilla Mayor, en la viga, un Crucificado y a los lados San Juan y Nuestra Señora dora-



dos y estofados...

En la otra capilla colateral del Altar Mayor, del lado derecho, que es junto a la sacristía, está un altar con una imagen de Cristo Crucificado, de mucha devoción, en un retablo y San Juan y Nuestra Señora...»²⁷.

El crucificado que realizara Jorge Fernández Alemán en 1521 ha permanecido, pues, en la iglesia de San Felipe, como consta por los citados inventarios, hasta que en 1889 fue cedido a la hermandad de la Amargura, según consta por un documento que transcribimos a continuación:

«Se ha erigido canónicamente, en esta iglesia una hermandad, titulada de la Amargura, y se le ha cedido para su culto y uso la imagen de Nuestra Señora

de los Dolores y el magnífico y esbelto Crucifijo que hoy existe en la sacristía; pero reservándose la iglesia la propiedad de las dos dichas imágenes y todo cuanto a las mismas corresponda de forma que si alguna vez la corporación se trasladara a otra iglesia o desapareciera, nunca la hermandad podrá disponer de las expresadas imágenes ni de cuanto a las mismas corresponda, aun cuando haya sido costeada por la corporación. Carmona septiembre de 1898»²⁸.

Así, de esta manera tenemos documentada toda la evolución de los dos calvarios que había en la parroquia, el antiguo, de la ancestral hermandad de las ánimas, y el propiamente parroquial que era el que realizó Jorge Fernández Alemán.

III.- ESTUDIO ESTILÍSTICO

La imagen, que ahora estudiamos, responde perfectamente a ese estilo propio del período final del gótico que se desarrolla en Sevilla en el primer tercio del siglo XVI. Precisamente, en Sevilla, este estilo medievalista tiene una pervivencia mucho más duradera e intensa que en otras escuelas castellanas en las que ya se habían iniciado, por estas fechas, las corrientes naturalistas que los escultores italianos estaban trayendo a la Península. Sin duda, en la escuela sevillana pesaba, de manera importante, la tradición gótico-flamenca que difundieran y arraigaran escultores como Mercadante de Bretaña o Pedro Millán²⁹.

La imagen de la hermandad de la Amargura de Carmona, es un Cristo muerto, pues pese a la duda que pudieran plantear esos ojos



entreabiertos, la lanzada que aparece en el costado derecho no deja lugar a dudas.

Se trata de un Cristo intensamente gótico, en todos sus aspectos, tanto posicionales como expresivos. Con respecto a lo primero, domina la frontalidad y la verticalidad unida a una, poco natural, sensación de rigidez que le proporcionan esas rodillas poco flexionadas para tratarse de un Cristo muerto. El estudio anatómico que es leve, pero detallado a la vez, muestra un gran conocimiento de la anatomía humana. Su aspecto es ciertamente realista y acorde con la fisonomía de un ser fallecido.

En su rostro se aprecia todo el realismo del

gótico, sin que aún se distinga ese naturalismo que los nuevos aires renacentistas estaban trayendo a la Península a escuelas más cercanas a lo italiano. Evidentemente, se trata de un realismo plástico moderado, lejos de aquel dolor espasmico que reflejarán los crucificados sevillanos del setecientos³⁰. El labrado de la barba y cabello, por su parte, es sutil y leve, con melenas de cabellos lacios tal y como aparecen los tipos humanos de los relieves que el mismo escultor hizo para San Juan de Marchena. La Corona de espinas aparece labrada en la misma cabeza, como era norma en la época en que fue realizado, y al igual que otros Cristos del siglo XVI como el de la hermandad de la Veracruz de Sevilla³¹.

El paño de pureza, muestra todavía unos plegados totalmente apegados al gusto del gótico final en el que se observan unos pliegues algo aplomados y dispuestos horizontalmente, con un zigzaguo muy ligero y un nudo que cae completamente vertical.

El labrado del Crucificado por detrás casi no existe ya que responde al fin para la que fue concebida, es decir, para estar de frente a los fieles en la viga del presbiterio, y no, por supuesto, como imagen procesional.

En definitiva, creemos que la imagen tanto por la rigidez, verticalidad, realismo del rostro como por los pliegues del sudario, corresponde perfectamente con el estilo de la imaginería sevillana, profundamente goticista, del primer tercio del siglo XVI.

De aceptarse esta atribución que ahora hacemos, con la fuerza documental que todo artículo científico requiere, se convertiría, esta obra de Jorge Fernández Alemán, en el Cristo procesional más antiguo de toda la provincia de Sevilla.

NOTAS

- (1) HERNÁNDEZ DÍAZ, José y otros: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*, T II, Sevilla, 1943 p 176.
- (2) Por ejemplo MORALES, Alfredo J. y otros: *Inventario artístico de Sevilla y su Provincia*. T I Madrid, Ministerio de Cultura, 1982 pp 42 y ss. MORALES, Alfredo J. y otros: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Vitoria, Diputación provincial de Sevilla, 1989 (2ª ed.) pp 374 y ss.
- (3) CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Librería Renacimiento, 1981 p 22.
- (4) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. T I, Sevilla, 1989 pp 181-182.
- (5) *IBIDEM*, p 182.
- (6) MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*. T IV de los Documentos para la Hª del Arte en Andalucía. Sevilla, Laboratorio de Arte, 1932 pp 48-49.
- (7) GESTOSO, *Ob Cit*, T III p 102.
- (8) MURO, *Ob Cit*, p 49.
- (9) GESTOSO, *Ob Cit*, T III p 103.
- (10) MURO, *Ob Cit*, pp 49-53.
- (11) RAVÉ PRIETO, Juan Luis: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, pp 20-21.
- (12) Obligación de escultura entre Pero Nieto y Jorge Fernández, 12-X-1521. SANCHEZ CORBACHO, Antonio: *Arte en Sevilla de los siglos XVI y XVII*, T III de la colección de documentos para la Hª del arte en Andalucía. Sevilla, Laboratorio de Arte, 1931 pp 20-21.
- (13) GESTOSO, *Ob Cit*, T III p 103.
- (14) *IBIDEM*, T III, p 395.
- (15) FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Historia general y natural de las Indias*. Madrid, BAE, 1959, T II, p 196.
- (16) «Item en veinte y seis de julio dio a Gómez de Orozco, entallador, seis mil maravedíes por un mandato del Señor Provisor a cumplimiento de veinte mil maravedíes en que se concertó por hacer la talla de la viga. Y más doscientos y cuatro maravedíes para los que apreciaron la dicha obra...». Archivo Parroquial de San Bartolomé de Carmona (en adelante A.P.S.B.C.) libro de fábrica de San Felipe, legajos sueltos (1512-1527) f 16v.
- (17) Véase por ejemplo HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, CSIC, 1951, p 13.
- (18) «Item dio a Juan Sánchez, pintor, del primer tercio del pintado y dorado de la viga que tiene a hacer trece mil y trescientos y treinta y tres maravedíes por mandamiento del Señor Provisor...
Item dio a Juan Sánchez, pintor, de la pintura del segundo tercio de la viga trece mil y trescientos y treinta y tres maravedíes por mandamiento del Señor Provisor...
Item pagó a Juan Sánchez, pintor, del dorado

- y pintado de la viga doce mil maravedíes por mandato del Señor Provisor...
- Item pagó a Juan Sánchez, pintor, seis mil maravedíes por mandamiento del Señor Provisor, para en cuenta de la viga que fue apreciada y en cuenta de mil maravedíes en primero de 1522...». A.P.S.B.C., Libro de fábrica de San Felipe, legajos sueltos (1512-1527), f 99 v, 105 v, 106 v, 111.
- (20) *IBIDEM*, f 123v.
- (21) *IBIDEM*, f 115.
- (22) *IBIDEM*, f 115v.
- (23) *IBIDEM*, f 116.
- (24) *IBIDEM*, f 116v.
- (25) El Cristo antiguo que va referido es uno, de tamaño académico, que perteneció a la extinguida hermandad de las Ánimas, y que Hernández Díaz situó «en los primeros tiempos góticos». HERNÁNDEZ *Catálogo* p 175. Hace unos años se trasladó este Crucificado a la iglesia de San Bartolomé donde en la actualidad puede contemplarse.
- (26) A.P.S.B.C., Libro de inventarios del siglo XVI y XVII de la iglesia de San Felipe (hoy legajos sueltos) ff 19-19 v.
- (27) *IBIDEM*, foliación ilegible.
- (28) A.P.S.B.C., Legajos sueltos, Inventario de la parroquia de San Felipe de 1889, «con las reformas e innovaciones» S/F.
- (29) Puede verse SEBASTIÁN, S., C. García Gafña y R. Buendía: *El Renacimiento*, T III de la Historia del Arte Hispánico. Madrid, Alhambra, 1988, pp 136-137.
- (30) HERMOSILLA MOLINA, Antonio: *La pasión de Cristo vista por un médico*. Sevilla, 1985, p 173.
- (31) Véase el estudio que del Crucificado de la Veracruz de Sevilla hicieron Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, p 62.

HERNÁN RUIZ II Y LA REFORMA RENACENTISTA FRUSTRADA DE LA IGLESIA COLEGIAL DE JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

Esperanza DE LOS RÍOS
MARTÍNEZ

El origen de la Iglesia Colegial del Divino Salvador de Jerez de la Frontera está, como el de las otras parroquias de la ciudad, en la distribución por colaciones hecha por Alfonso X tras su Reconquista, el 10 de Octubre de 1264. Los historiadores han considerado que desde entonces se habilitó para estas funciones la mezquita mayor¹.

Durante muchos años el edificio medieval continuó cumpliendo esta función, hasta que a finales del siglo XVII sufrió una total ruina que hizo indispensable la construcción de un nuevo edificio, para el que dio las trazas el Maestro Mayor de la ciudad, Diego Moreno Meléndez².

Hasta aquel momento, la antigua iglesia se mantuvo de pie, si bien desde el siglo XVI se comenzaron varios proyectos de construir una nueva, por el mal estado y la continua ruina que el edificio padecía. Acerca de su aspecto, nos han llegado varias descripciones y también un testimonio gráfico, pues aparece representada en el plano de Antón Van Der Wyngaerde, realizado en 1567³.

En él podemos apreciar una construcción de carácter medieval, cuya disposición en relación a su entorno urbano es sustancialmente distinta del templo actual.

La primitiva Colegial estaba edificada siguiendo una dirección paralela al cercano Arroyo de los Curtidores⁴, mientras que el templo actual es perpendicular a éste. Su arquitectura revela una construcción de ábside poligonal con contrafuertes y nave cubierta a dos aguas, con una capilla de ábside, así mismo, poligonal muy acusado al exterior.

Tenía tres naves, paredes de tapias de mampostería y cubiertas de madera⁵. Diego Moreno, en 1699, informaba acerca de las dimensiones de la nave de la Epístola que era de cuarenta varas de largo y siete de ancho⁶.

El canónigo Mesa Ginete hizo la relación de sus capillas, patronazgos, dotaciones y santos titulares, aunque no es tan explícito en el plano artístico⁷.

Como mencionamos, el templo ya se encontraba en una situación ruinosa a comienzos del siglo XVI, hasta el punto de que el Cabildo Colegial se planteaba, en 1537, la posibilidad de construir uno nuevo e incluso eligieron para ello un lugar situado junto al centro mercantil de la ciudad⁸ que sería la Pescadería Vieja⁹.

Este proyecto, extremadamente caro y difícil de llevar a la práctica, fue rechazado, ya que las condiciones económicas del Cabildo Colegial no eran idóneas para ello, además de las muchas dificultades que le supondría cambiar la Iglesia de emplazamiento¹⁰.

Así pues, continuaron con el proyecto de construir una iglesia nueva, pero consideraron más oportuno edificar junto a la vieja. El lugar elegido, como documentamos más adelante, sería en un patio trasero que había detrás de su altar mayor, llamado «de los Naranjos».

No sabemos con exactitud en qué momento se aprobaron las trazas de esta nueva construcción, ni el autor de ellas; tampoco ha sido posible establecer el momento de inicio de las obras y hasta qué punto llegaron. Lo que sí parece claro es que se comenzó y que desde su inicio algo debió fallar en su dirección, pues se hizo necesaria la intervención del Maestro Mayor del Arzobispado, Hernán Ruiz II.

En 7 de Mayo del año de 1562, Lázaro Martínez de Cózar, Mayordomo de Fábricas del Arzobispado Hispalense, se concertaba con Hernán Ruiz para que el arquitecto revisara diversos trabajos que se estaban realizando en algunas iglesias de dicho Arzobispado, entre ellas tres parroquias de Jerez. Las obras en

curso estaban resultando desacertadas por falta de conocimientos de los maestros que las estaban dirigiendo. El Maestro Mayor debía corregir estos errores y para ello daría nuevas trazas, administraría las obras y las visitaría una vez al año para comprobar que su ejecución resultaba correcta¹¹.

En nuestra ciudad, como mencionamos, fueron varias las parroquias afectadas por la ignorancia de sus constructores. Entre ellas estaba la del Salvador; por los trabajos a realizar en ésta percibiría la cantidad de 10.000 maravedís.

Sin lugar a dudas, Hernán Ruiz debió cumplir su cometido, aunque por el momento no ha sido posible determinar documentalmente hasta qué punto alcanzaba sus responsabilidades en la Colegial, aunque no cabe descartar que, conforme al concierto establecido, diese unas nuevas trazas para ella, al menos para alguna parte concreta de la fábrica.

Lo cierto es que el edificio se estaba construyendo hacia los últimos años del siglo XVI y, como veremos más adelante, se hacía conforme a unas trazas renacentistas.

En este punto, los historiadores locales Hipólito Sancho¹², Manuel Esteve¹³ y José Luís Repetto¹⁴ se muestran de acuerdo en una cuestión: se comenzó un nuevo edificio, con trazas de Hernán Ruiz, para albergar la Colegial, pero no se pasaría de los cimientos.

Sin embargo, no fue así. El templo se inició y llegó a alcanzar un punto bastante avanzado, pero la falta de fondos, una vez más, dió al traste con la conclusión del proyecto, que fue abandonado primero y más adelante, desmontado y reutilizado el material de construcción en remozar el viejo.

Como prueba indudable de que así ocurrió, hay una serie de documentos notariales que lo confirman, al tiempo que nos permiten

conocer, con toda exactitud, las partes que ya estaban levantadas.

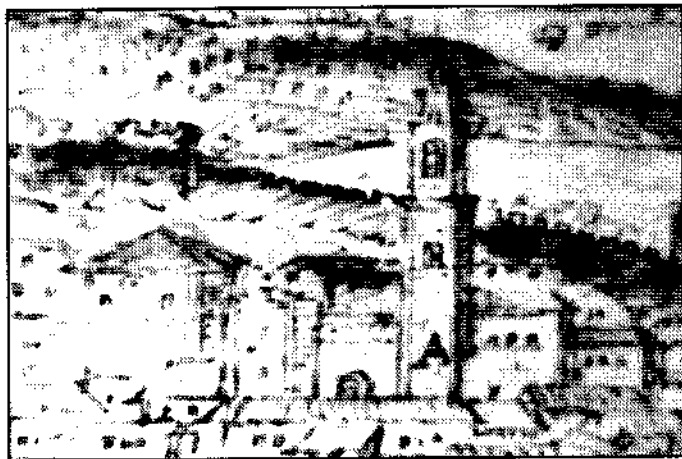
El primero de estos documentos tiene fecha del 10 de Enero de 1621 y pasó ante el escribano Pedro Camacho Grajales¹⁵.

En este concierto, el maestro albañil Antón Martín de Burgos¹⁶ se comprometía con el Mayordomo de la Parroquia del Salvador, Diego Guerrero, para desbaratar una construcción de cantería que estaba hecha en el patio trasero de la Colegial, detrás del altar mayor. Los elementos a desmontar eran una portada, unas paredes y un número de pilares que no se especifica en el documento.

El maestro albañil se obligaba a sacar los sillares y los ripios de la obra por dentro, levantándolas mediante cuñas con el máximo cuidado; así mismo pondría mucha atención en que no se quebrasen los pilares. La portada también requería todo su interés, para que en el transcurso de estas operaciones no se rompiesen las piedras que formaban las columnas y sus capiteles, así como los arquivoltas y el arco, ya que todo esto habría de servir posteriormente. Conforme se fuesen desmontando estas piedras se depositarían en el patio, donde se les limpiaría la cal que tuviesen adherida.

Una vez desbaratada la obra, se continuaría ahondando en los cimientos, para extraer de ellos cuanto material aprovechable se encontrase, ya fuese cantería o ripio, continuando estas excavaciones hasta una profundidad de dos varas. Si una vez rebasada esta medida se consideraba que aún podrá encontrarse material útil, la iglesia se encargaría de sacarlo a su costa.

El precio de estos trabajos se estipuló en mil setecientos reales de los cuales había recibido ya cincuenta y ocho y, además, veinte arrobas de vino aguapié que se pudiera



Primitiva Iglesia Colegial de Jerez de la Frontera, representada en el plano de Antón Van Der Wyngaerde, en 1567. (National Bibliothek de Viena).

vender. El resto se le pagaría conforme fuese trabajando. Se comprometía a empezar desde el día siguiente de la firma, lunes once de Enero, poniendo él todas las herramientas necesarias para ello.

En el mismo día, los canteros Juan Francisco y Antonio González como principales y Bartolomé de la Cruz, corredor de Lonja, como fiador, se comprometían a ayudar a Antón Martín de Burgos durante todo el tiempo que durasen estos trabajos. Por ésto cobrarían diez reales y medio por día de manera que estando terminada la demolición, estuviese todo el dinero pagado. Antón Martín de Burgos y el clérigo Don Pedro Gaitán de Trujillo fueron testigos de ambos y firmaron a su ruego, ya que ninguno sabía escribir¹⁷.

Queda muy claro en el texto que el edificio de la nueva Colegial se comenzó y se hicieron algunas partes. Este edificio, a juzgar por la descripción que se desprende del documento, tenía características renacentistas, sustentado sobre pilares, con una portada flanqueada por

columnas, capiteles y arquitrabe, con un posible arco de medio punto. Todos estos elementos, insistimos en ello, habrían de ser tratados con todo cuidado, para su posterior reutilización, extremo éste que también se llevaría a cabo, y así lo confirmamos más adelante.

Los trabajos de demolición se realizaron sin demora, estando terminados en la fecha del 9 de Marzo del mismo año, como constó ante el mismo escribano; en esta ocasión el maestro albañil Antón Martín de Burgos se comprometía nuevamente con el Cabildo Colegial para proseguir excavando los cimientos de la obra desmontada¹⁸.

En este documento, Antón Martín declaraba haber hecho cala y cata del material que podría encontrar en los cimientos y aseguraba que habría una cantidad de cantería aprovechable en ellos, calculando su precio en sesenta ducados cada hilada. Se comprometía, pues, a extraerla, dejando el hormigón que hubiese, por un precio de doscientos ochenta reales cada hilada más un barril de vino de una arroba y un azumbre por cada una de éstas. Los pagos se harían conforme se fuese trabajando, de forma que estuviesen completos al finalizar la obra.

Pero una vez más la falta de fondos y la pobreza de las rentas de la Iglesia Colegial jerezana impidieron llevar a su término este proyecto, siendo indispensable, como era habitual en la ciudad, acudir al Ayuntamiento para recabar ayuda económica.

Casi un año después, en la fecha del 18 de Noviembre de 1622, Don Baltasar López de Cañas, canónigo de la Colegial, se presentaba ante el Cabildo de la ciudad para hacer una petición en este sentido.

Don Baltasar expresaba que la Iglesia Mayor estaba en malas condiciones, dada su

antigüedad. Tan grave era su mal estado que había necesidad de rehacer su capilla mayor, en la cual se habían hecho ya cuatro suntuosos pilares, que habrían de recorrer toda la nave. Sin embargo, aún era preciso cubrir de bóveda esta capilla y para ello explicaba que se estaba sacando el material que había en los cimientos de la iglesia que antigüamente se había querido hacer. Sin embargo, no había podido continuar la saca de piedra porque se les había terminado el dinero para ello, recurriendo al Municipio para que les ayudase económicamente.

El Cabildo decidió reunirse y discutir la petición del Cabildo Colegial en el siguiente capítulo¹⁹.

En la reunión del 23 de Noviembre del mismo año se discutió largamente la petición de Don Baltasar López Cañas, enfrentándose opiniones bastante dispares entre sí.

Los veinticuatro Don Francisco Caballeros de los Olivos, Don Cristóbal de la Cueva y otros de su mismo parecer, consideraron oportuno solicitar a Su Majestad el permiso para sacar fondos de unos arbitrios, por no haber suficiente dinero de los propios, para que continuasen las obras de la Iglesia Mayor. En ello estuvieron de acuerdo la mayoría de los presentes, si bien hubo una voz disconforme.

Don Pedro de Morales se opuso resueltamente a que se les diese dinero alguno, ni de propio ni de arbitrios, argumentando que el Concilio de Trento había establecido que las obras de las iglesias y su costeamiento concernían, en primer lugar, a las fábricas de las iglesias y a los obispos; luego a los eclesiásticos de aquellas iglesias y, en último lugar, a sus parroquianos «... y no tomar en la boca lo propio de los Consejos...» cuyas obligaciones eran otras. El acuerdo entre los demás

veinticuatro hizo que Don Pedro desistiese de su actitud y se solicitó la Real Provisión al Consejo de Castilla²⁰.

A la vista de la documentación estudiada no es posible dudar de que se comenzó un nuevo edificio para Iglesia Colegial de Jerez, puesto que así lo expresaba claramente el canónigo Don Baltasar López Cañas y de que éste llegó a un punto bastante avanzado, como se desprende de los contratos citados.

La posibilidad de que esta construcción se hiciese sobre trazas de Hernán Ruiz II, hasta el momento no pasa de hipótesis, si bien avalada por el concierto del arquitecto con el Mayordomo de Fábricas del Arzobispado; por la actuación de Hernán Ruiz en Jerez en otras ocasiones²¹ y por el hecho de que las trazas que seguía esta construcción tenían un marcado carácter renacentista muy diferente de las líneas habituales de los maestros canteros de la ciudad en estos años.

El hecho de que esta edificación se detuviese sin solución de continuidad coincide plenamente con el momento en que se inicia la decadencia de la collación del Salvador en beneficio de la de San Miguel; no resulta, pues, aventurado suponer que la iglesia abandonada a medio levantar fuese desmontada por completo y reutilizada para intentar remozar con su portada, sus columnas y la cantería de los muros y de los cimientos el viejo edificio medieval, solución ésta más económica y más acorde con la mala situación de las arcas de la Colegial y que se manifiesta claramente en la petición del canónigo.

La desaparición del viejo templo nos deja planteada una serie de interrogantes que esperamos aclarar en investigaciones posteriores.

NOTAS

- (1) Luis de Grandallana y Zapata: *Noticia Histórico-Artística de algunos de los principales monumentos de Jerez de la Frontera*. Jerez, 1885 (Reimpresión, 1989), p. 37.
- (2) El primer historiador del proceso constructivo de la Colegial fue el canónigo Don Francisco Mesa Ginete: *Historia Sagrada y Política de la muy noble y muy leal ciudad de Tarteso, Turdeto, Asta Regia, Asido Cesariana, Asidonia, Gera, Jerez Sidonia, hoy Jerez de la Frontera*. (Reimpresión, Jerez, 1888), 2 Vols. El primer tomo, así como una gran parte del segundo, está dedicado a la historia de la Iglesia Colegial. Además de esta obra impresa, en el Archivo de dicha Iglesia Colegial se conserva manuscrito el *Libro Documental de la Obra*, donde el canónigo pormenorizó todos los detalles de la construcción del templo actual, aunque con interesantes referencias al templo anterior aún cuando faltan datos con respecto a los maestros que intervinieron en él. En otro *Libro Documental* se recogen los Privilegios Reales, Sentencias, Ejecutorias, Mandamientos, etc., de dicho templo, también recogidos por el canónigo. En cuanto a la historiografía actual citamos a José Luis Repetto Betes: *La obra del templo de la Colegial*. (Cádiz, 1978). Este autor estudia detenidamente los procesos constructivos del nuevo edificio hasta su terminación, avanzado el siglo XVIII, dando a conocer los numerosos documentos inéditos del Archivo Colegial. En cuanto a la personalidad artística y obras posibles de Diego Moreno Meléndez, en nuestra Tesis Doctoral en preparación: *Arquitectura y Urbanismo Jerezano del Siglo XVII*, hacemos un detenido estudio acerca de sus intervenciones en la nueva Iglesia Colegial de Jerez.
- (3) Richard L. Kagan (Director): *Ciudades del Siglo de Oro: Las vistas españolas de Antón VanDerWyngaerde*. (Madrid, 1986) p.p. 316-317. El dibujo final que estudiamos básicamente en este trabajo, se encuentra en la National Bibliothek de Viena cuyas medidas son 410 x 1399 mm. Como dibujos preparatorios a éste, existe en la misma biblioteca un apunte que representa la Plaza del Arenal y un dibujo de las casas de Gonzalo Pérez y Luis Ponce de León que mide 158 x 1052 mm. Así mismo, se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres, otro plano preparatorio que mide ca. 150 x ca. 1000 mm. (p. p.315).
- (4) Antes una parte del Arroyo se conocía por de San Bartolomé y otra por Arroyo Bajo y Alto y el todo se llamó Arroyo de los Curtidores, por el que corría desde la calle de los Curtidores y se mandó cubrir en 1587; un trozo se llamó Plazuela del Hospital, en donde estuvo el Hospital de Santa Catalina y otro de la Madre o del Caño de la Villa «que es junto a la puerta» y la parte frontera a la Colegiata que se llamó también Calle de las Boyonas, Ballonas o Collonas. (Agustín Muñoz y Gómez: *Noticia histórica de las calles y plazas de Jerez de la Frontera*. (p.p. 115-116).
- (5) Archivo Municipal de Jerez de la Frontera. Cabildo de 22 de Marzo de 1685. Actas Capitulares de 1685, fº 1024 r.- 1028 vtº.
- (6) A.M.J.F. Cabildo de 19 de Junio de 1699; Actas Capitulares de 1699, citadas por Repetto, *op. cit.* p.p. 274-275.
- (7) Cita como la principal de las capillas, la dedicada al Santísimo Sacramento. En la

nave de la Epístola, la capilla de Santa Catalina; la capilla del Bautismo; la capilla de los caballeros Fernández de Valdespino; la de los caballeros Valdespino, quienes hicieron en ella un arco de cantería, un altar con su peana y gradas de azulejos, retablo, reja y solería. La cuarta capilla era la del Cristo de la Viga. Junto a la sacristía, estaba la capilla del Niño Jesús cuya Cofradía pasaría al convento de Santo Domingo. En la nave del Evangelio estaba la capilla del Descendimiento y al final de dicha nave, la capilla de los Condes, con muchos entierros. En la iglesia y en su claustro había muchos otros altares y cofradías, como la de Santa Brígida, San Clemente, San Laureano y otros. (Mesa Ginete, *op. cit.* (p.p. 105-117).

- (8) Esta necesidad de buscar un lugar más favorable vendría determinada por el descenso de feligreses en la collación del Salvador, que habían abandonado esta zona por sus escasas condiciones higiénicas para residir en ella, con el consecuente descenso de las rentas percibidas por el Cabildo Colegial.
- (9) «Conócesela con este nombre por haber estado allí instalada, desde fines del siglo XVI, hasta el último tercio del siglo XVIII, el mercado para la venta del pescado. Antes, (...) estuvo en la calle del Carmen, estuvo dicha pescadería en el sitio que ocupa la iglesia de dicho título y fincas colindantes, cerca de la llamada Chapinería» (A. Muñoz y Gómez, *op. cit.* p. 71). Actualmente se conoce con el nombre de «El Rastro».
- (10) Al pertenecer esta calle a la collación de San Miguel se le daría acceso desde la calle Pozuelo, perteneciente a la suya propia, evitando así que la Iglesia Mayor de la ciudad quedase fuera de su feligresía. A pesar de este arreglo, la cercanía de ambas parroquias podría traer tan malas consecuencias que el proyecto no pasó del papel. (Repetto Betes, *op. cit.* p.p.52-56).
- (11) «Hernán Ruiz, maestro mayor de las obras de cantería de esta ciudad de Sevilla y de la Santa Iglesia Mayor de ella, vecino en la collación de Santa María y yo, Lázaro Martínez de Cózar, mayordomo mayor de las fábricas de este Arzobispado (...) habiendo visto y sabido que en algunos de los edificios de las iglesias de este Arzobispado ha habido algunos yerros por no haber maestro hábil que las gobernase, tiene mandado que Hernán Ruiz tome a su cargo las dichas obras especialmente las de las iglesias de (...) *San Salvador de Jerez*, y *San Miguel* y *San Juan de la dicha ciudad de Jerez* con que se obligue a tener cargo de hacer las trazas, regir y gobernar y administrar las dichas obras de tal manera que vayan bien formadas y bien hechas, sin defecto alguno para lo cual sea obligado de ir una vez al año a cada una de las iglesias a visitar y dar orden de lo que se ha de hacer con que los años que las dichas fábricas labraren se le den y paguen en cada un año los salarios siguientes: (...) *la de San Salvador de Jerez 10.000 maravedís* (...)» (Celestino López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. (Sevilla, 1928), (p. 150).
- (12) «...pensó el Cabildo (Colegial) en levantar una suntuosa fábrica ya en la primera mitad del siglo XVI y suspendió los salarios de sus ministriles para atender mejor a los dispendios de la nueva fábrica comenzada en 1557. Apenas sacada de cimientos, la nueva obra dirigida y trazada por el gran maestro Hernán Ruiz II (...) comenzó a languidecer y fue preciso el desplome de la nave del sagrario en 1680 y de parte de la central en 1694 para que el cabildo se decidiese a construir un nuevo y suntuoso templo...» (Hipólito Sancho: *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez*. (Jerez, 1934), p.32.
- (13) Esteve considera que las trazas de Hernán Ruiz no fueron para todo el edificio, sino solamente para alguna parte concreta.

En cuanto a su construcción: «...de todos modos su construcción como tal edificio no se empezó hasta el año de 1696...» (Manuel Esteve: *Jerez de la Frontera (Guía Oficial de Arte)*, (Jerez, 1952) (p.126).

quia de San Lucas, hechas en 1622; también en dicho año intervino en la construcción de las Casas del Coliseo de la ciudad. (Esperanza de los Ríos, Arquitectura y Urbanismo... -Tesis doctoral en preparación-).

- (14) «Esta nueva construcción comenzó el año de 1540 pero apenas tiene historia pues apenas logró salir de cimientos, quedando seguidamente parada y desistiéndose de su continuación. La razón para este desistimiento no fue otra que la económica.» (Repetto Betes, *op. cit.* p.56).
- (15) A.P.N.J.F. Pedro Camacho Grajales Ofº 22 T. 351, fº 15 vº- 17 r. Ver Apéndice, Doc. 1.
- (16) Maestro albañil y cantero vecino de Jerez desconocido hasta el momento, que intervino en varias obras de envergadura en torno a estos años, aunque hasta el presente no se le han documentado trazas para ninguna de ellas. Entre estas obras podemos citar las reparaciones hechas en la cubierta de la parro-
- (17) A.P.N.J.F. Pedro Camacho Grajales Ofº 22 T. 351, fº 17 vº- 18 r. Ver Apéndice, Doc. 2.
- (18) A.P.N.J.F. Pedro Camacho Grajales Ofº 22 T. 351 fº 111-112 vº. Ver Apéndice, Doc. 3.
- (19) A.M.J.F. Cabildo de 18 de Noviembre de 1622. Actas Capitulares 1621-1623, fº 991 vº-992 r. Ver Apéndice, Doc. 4.
- (20) A.M.J.F. Cabildo de 23 de Noviembre de 1622. Actas Capitulares 1621-1623, fº 996-998 vº.
- (21) Antonio de la Banda y Vargas: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. (Sevilla, 1974) p.p. 186-188. El autor considera obra de dicho arquitecto el cerramiento de la bóveda de la sacristía de la parroquia de San Miguel.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

Antón Martín de Burgos se compromete a deshacer parte de una edificación de la Iglesia Colegial de Jerez.

A.P.N.J.F.

Pedro Camacho Grajales

Ofº 22 T. 351

1621-10-Enero

fº 15 vº-17 r.

"Sepan quantos esta carta vieren como yo, Antón Martín de Burgos, maestro albañil, vecino de esta ciudad de Jerez de la Frontera, en la collación de Nuestro Señor San Salvador, otorgo

y conozco que me obligo de desbaratar la portada, paredes y pilares que están hechos en el patio de la Iglesia Colegial de San Salvador de esta ciudad a las espaldas del altar mayor y según se contiene en las condiciones siguientes :

Primeramente es condición que se ha de sacar el ripiado por de dentro y luego echarle sus cuñas para que se levanten de manera que no se rompan ni quiebren los pilares porque han de servir.

Mas es condición que la portada se ha de desbaratar de modo que no se rompan las piedras de las columnas y capiteles y las cornisas y arquitrabes y las del arco y de manera que al caer no se quiebren y esta cantería y piedras se han de ir apartando como cayere y limpiandole la cal que

tuviere y la tengo que empezar y poner dentro de dicho patio donde me fuere señalado.

Mas es condición que en llegando con la pared, portadas y pilares al yeso (roto) he de ahondar dos varas de hondura y sacar de los cimientos y zapata toda la cantería en los dichos cimientos la ha de sacar a su costa la fábrica de la iglesia con declaración que si en las dos varas de cimientos que se han de ahondar no hubiese cantería que sea de provecho he de haber cumplido con sacar la que hubiese fuera ripio de provecho la he de sacar con lo demás.

La cual dicha obra en la forma que dicha es he de hacer en precio de mil y setecientos reales y mas veinte arrobas de vino aguapié que se pueda vender a cuenta de lo que he recibido de mano del Licenciado Diego Guerrero, Presbítero Mayordomo de dicha Iglesia, cincuenta y ocho reales de contado al otorgamiento de esta escritura de que me doy por contento y pagado a mi voluntad y otros ciento y cuarenta y dos que me da y paga ahora de presente por ante y en presencia del escribano público y testigos y uso escritos (...) y el demás dinero y el vino me ha de ir dando conforme fuese trabajando de manera que acabado de desbaratar la obra esté pagado de toda ella y me obligo de empezar desde mañana, lunes y once de este presente mes (...) y he de poner yo las herramientas y lo demás que fuese menester sin que la fábrica haya de poner cosa alguna (...) hecha la carta en Jerez de la Frontera estando en la Plaza del Arenal a diez días del mes de Enero de mil seiscientos y veintiún años y los otorgantes a los cuales yo, el presente escribano público doy fe que conozco, lo firmaron en el registro siendo testigos el Licenciado Francisco López de Gallegos, Presbítero Bartolomé Sánchez de Baldelomar y Cristóbal Jiménez, albañil, vecinos de esta ciudad."

Firmado: Diego Guerrero Antón Martín de Burgos Pedro Camacho Grajales

DOCUMENTO 2

Obligación de dos canteros para ayudar a Antón Martín de Burgos. A.P.N.J.F.

Ofº 22 T. 351

1621-10-Enero

fº 17 vrº-18 vrº.

"Sepan cuantos esta carta vieren como nos, Antonio Gonzalez y Juan Francisco, canteros como principales obligados y yo, Bartolomé de la Cruz, corredor de lona, vecinos que somos de esta ciudad de Jerez de la Frontera en la collación de Nuestro Señor San Salvador, todos tres juntamente y de mancomún otorgamos y conocemos que nos obligamos que nos, los dichos principales trabajemos con Antón Martín de Burgos y le ayudaremos a desbaratar la portada, pilares y paredes en el patio de la iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador de esta ciudad (...) y le hemos de ayudar todo el tiempo que durase lo susodicho acudiendo a ello con nuestras herramientas por lo cual nos ha de dar diez reales y medio a entrambos cada día que trabajemos lo cual nos ha de ir dando conforme fuésemos trabajando de manera que acabando de desbaratar todo estemos pagados de lo que montare (...) hecha la carta en Jerez de la Frontera en diez días del mes de Enero de mil seiscientos veintiún años estando en la Plaza del Arenal y el dicho Antón Martín lo firmó en el registro, siendo testigos Don Pedro Gaitan de Trujillo clérigo que firmó a ruego de los demás porque dijeron que no sabían firmar y Agustín Domínguez y Nicolás Rodríguez vecinos de esta ciudad y yo el presente escribano público doy fe que conozco."

Firmado: Antón Martín de Burgos Don Pedro Gaitan Pedro Camacho Grajales

DOCUMENTO 3

Antón Martín de Burgos se compromete a sacar piedra de los cimientos del patio de la Colegial.

A.P.N.J.F.

Pedro Camacho Grajales

Ofº 22 T. 351

1621-9-Marzo

fº 111-112 vtº

"En la muy noble y muy leal ciudad de Jerez de la Frontera, en nueve días del mes de Marzo de mil seiscientos veintiuno años, en presencia de mi, Pedro Camacho Grajales (...) y testigos y uso escritos parecieron de la una parte Diego Guerrero, clérigo Presbítero Mayordomo de la fábrica de la Iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador y de la otra, Antón Martín de Burgos, maestro albañil, vecinos de esta ciudad y otorgaron el uno al otro y dijeron que por cuanto el dicho Antón Martín se obligó de desbaratar (...) por el precio según se contiene en la escritura de dicha obligación que pasó ante mi el dicho escribano público este dicho año y fue condición (...) que si en los cimientos hubiese mas material que fuese de provecho (roto) Antón Martín se había obligado que la dicha fábrica lo había de sacar a su costa y porque demás que el dicho Antón Martín tiene obligación (roto) parece que hay en los cimientos de la obra, cantería y material que es de provecho y hecho cata y cala de lo que el tal material puede valer para ver si importa mas que la costa en sacarlo sea de tener y han hallado que valdrá cada hilada (...) sesenta ducados, están convenidos y concertados que Antón Martín (roto) que se obliga y obligó de sacar todo el material que hubiese y se hallase en los cimientos, haces y ripiazón por razón por precio cada hilada de las que hubiese de doscientos ochenta reales y un barril de vino que hace una arroba y un azumbre cada hilada y donde hubiese hormigón lo ha de dejar y no sacarlo el cual Diego Guerrero se obligó de ir dando y pagando a Antón Martín de Burgos como se fuese sacando el material de manera que acabado de sacar esté acabado de pagar de todo lo que montare y Antón Martín se obligó a comenzar desde luego, sin alzar mano de

ella (...) otorgaron la presente estando en el escritorio del oficio de mi el dicho escribano público en el dicho día mes y año y los otorgantes a los que yo el dicho escribano público doy fe que conozco lo firmaron de sus nombres en el registro, siendo presentes por testigos Juan Moreno y Lucas Díaz de Baldelomar y Fernando de los Reyes, vecinos de esta ciudad."

Firmado: Diego Guerrero Antón Martín de Burgos Pedro Camacho Grajales

DOCUMENTO 4

Necesidad de extraer piedra del patio de la Colegial para proseguir la obra de su capilla mayor.

Jerez, Cabildo de 18 de Noviembre de 1622

fº 991 vtº-992 r.

"Don Baltasar López de Cañas, canónigo de la Colegial de esta ciudad dijo que la dicha iglesia mayor por su antigüedad está maltratada y para su reforma hay necesidad de hacer la capilla mayor, habían hecho cuatro pilares muy suntuosos que fuesen por toda la iglesia y para poder hacer las bóvedas han de sacar cantidad de material de los cimientos de junto a la iglesia que antiguamente se quería hacer y el mayordomo se halla empeñado e imposibilitado de poderlo proseguir si no es socorriendo esta ciudad a quien suplica que para poderlo proseguir de alguna limosna como siempre lo ha hecho y hace a las demás iglesias y conventos.

La ciudad acordó se llame para ello para el próximo día de Cabildo".

APROXIMACIÓN A LA ESCULTURA JEREZANA DEL SIGLO XVIII: FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA

Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA
FERNÁNDEZ
Francisco J. HERRERA GARCÍA

El paulatino surgir de nuevas noticias sobre actividades artísticas en diferentes áreas comarcales andaluzas indica, cada vez con mayor intensidad, la necesidad de tener en cuenta estos centros secundarios a la hora de llevar a cabo un análisis que pretenda reflejar con el mayor grado de veracidad posible la realidad de la creación de esta zona y, por ende, de cualquier otra sobre la que se planteen objetivos semejantes. Estos datos ponen de manifiesto la existencia de centros de actividad que, aunque nunca al margen de los grandes focos de creación—Sevilla y Granada en nuestro caso—, llegan a tener capacidad para producir sus propios talleres, que suelen mantener una producción en mayor o menor medida dependiente de los mencionados núcleos originarios.

Así parece ocurrir en Jerez de la Frontera, cuya integración en el territorio del arzobispado de Sevilla tuvo como consecuencia una notable dependencia artística de aquella ciudad durante la Edad Moderna. En efecto, basta hacer un breve repaso del patrimonio artístico jerezano para comprobar como durante los siglos XVI y XVII existe un incuestionable predominio sevillano, pero en ocasiones se llega a la consolidación de la producción local, con ejemplos tan notables como Andrés de Ribera en el siglo XVI. Se produce así una desigual alternancia entre fases de mayor o menor dependencia, pero siempre bajo la huella de los grandes centros de creación.

Tras la importante labor de algunas de las principales figuras del arte sevillano durante el siglo XVII, sobre todo en su primera mitad, en el XVIII Jerez manifiesta una mayor autonomía, o al menos así parece indicarlo el hecho de no contar esta época con presencias sevillanas equiparables a las del siglo ante-

rior. Uno de los escasos nombres que nos son conocidos en el terreno de la escultura durante este siglo es el de Francisco Camacho de Mendoza. De este autor trataremos en las siguientes líneas, basándonos en recientes hallazgos documentales.

Las escasas noticias que se habían divulgado sobre su persona y obra, no van más allá de indicar su profesión de escultor residente en la Ciudad de Jerez y su autoría sobre la escultura de San José con el Niño, conservada en la Parroquia de Ntra. Sra. de la O de Rota¹, cuyo análisis estilístico luego permitiría dos nuevas atribuciones, el Cristo del Prendimiento de la Parroquia de Santiago (Jerez), y un Santo Domingo del Convento homónimo de Sanlúcar de Barrameda². Escuto panorámico que únicamente alcanzaba para vislumbrar la existencia de un escultor de cierto mérito que se movía en Jerez y su entorno, resultando por lo demás del todo desconocido.

No es nuestra intención acometer un estudio en profundidad sobre el escultor y su obra, pues confiamos en futuras aportaciones que ayuden a configurar el perfil humano y artístico del escultor, de momento vamos a realizar una serie de aportaciones documentales y atribuciones que en alguna medida nos aproximen un poco más a esta ignorada personalidad.

Se desconoce la fecha de su nacimiento y cualquier otro dato sobre su aprendizaje y formación. No podemos descartar que su progenitor practicase también la escultura e introdujese al hijo en el oficio artístico, transmitiéndole así el taller, como era frecuente en la época. De modo contrario consta que el 19 de Diciembre de 1757 era sepultado en el Convento de los Capuchinos de su Ciudad³, según informa la partida de defunción, do-

cumento que extiende su interés más allá de la simple consigna del fallecimiento, pues no sólo informa del nombre de su esposa, Francisca Ramos, sino que el clérigo encargado de su redacción introduce una nota a título particular, de sustancioso contenido para hacernos una idea del reconocimiento que el artista disfrutó entre sus coetáneos, calificándole de «...Singularissimo escultor entre los de Andaluía y aún de España, que entre otras obras lo acredita la arquitectura y escultura del Retablo Mayor de esta Yglesia, especial estatuario...» Afirmaciones evidentemente excesivas que hemos de entenderlas al calor de la emoción y regocijo que sin duda produjo entre el clero parroquial, la terminación del citado retablo, hoy por desgracia desaparecido. No obstante constituye una noticia significativa de la buena acogida que su obra tuvo en Jerez.

De momento la noticia más temprana es de 1713. El 5 de Marzo de ese año Diego Durán, vecino de Cádiz y residente en Jerez, pone a su hijo Diego Francisco, de 16 años a aprender el oficio de ensamblador con Francisco Camacho, durante 3 años⁴. Puede deducirse que el maestro sobrepasaba entonces los 20 años, pues no le hubiera sido posible alcanzar el grado de maestría con menos edad, teniendo en cuenta que la edad mínima de un oficial, una vez cumplimentado el aprendizaje no solía ser inferior a los 18 años, y por lo general sobrepasaban los veinte⁵.

Carecemos de cualquier otra información hasta una década después; el 17 de Enero de 1723 contrata con el Convento de religiosas de San Cristóbal la ejecución de un sagrario y camarín⁶, y en la misma línea se compromete el 4 de Febrero de 1725 con la Hermandad de Animas de la Parroquia de San Lucas a realizar un retablo que incluye relieve de Ani-

mas⁷, obra afortunadamente conservada y es de momento el principal testimonio escultórico conservado del maestro, sobre la que más adelante hablaremos. En este último año, 1725, acepta otro aprendiz, esta vez se trata de Juan de Espino, de 13 años, hijo de Pedro José de Espino, vecino de la collación de San Marcos en la calle Francos, que habría de permanecer en el taller durante ocho años, en el transcurso de los cuales sería instruido en el oficio de escultor⁸.

No vuelven a tenerse noticias suyas hasta los primeros años de los cincuenta, cuando sabemos que dirige el ensamblaje y escultura del desaparecido retablo mayor de Santiago, según indicaba la comentada partida de defunción, último testimonio de su biografía.

Residió Camacho en la calle de «Piernas» de la collación de Santiago, como cita en cada uno de los documentos indicados, en un inmueble que comprendía la vivienda y el taller⁹. Los pocos pero elocuentes datos que poseemos nos permiten acercarnos al entorno familiar, caracterizado por la militancia en profesiones artísticas de otros miembros de la familia. Aunque no podamos confirmarlo con rotundidad, seguramente fue hijo suyo José Camacho de Mendoza, maestro cantero vecino de Jerez, de quien sabemos que el 24 de Diciembre de 1747 recibe una casa en traspaso, situada en la calle Piernas, seguramente inmediata a la de su familia¹⁰, y el 6 de Junio de 1752 se compromete a elaborar cuatro arbotantes para los retablos colaterales de la Parroquia del Sagrario de Sevilla, compromiso que no puede llevar a término «Por causa de precisarle pasar prontamente a los Reinos de las Indias...»¹¹.

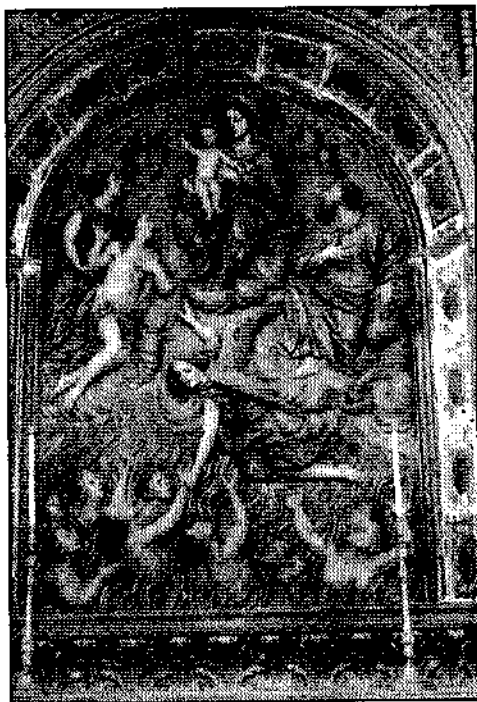
Algo más, aunque no mucho, sabemos de otro de sus hijos, Bartolomé Diego Camacho de Mendoza, de profesión dorador y estofador.

El 27 de Noviembre de 1747 renueva por tiempo de siete años, el contrato de arrendamiento de 12 aranzadas de tierra, quizás la actividad de dorador no bastaban para satisfacer las necesidades de la familia, y eran preciso ingresos adicionales, provenientes en este caso de la agricultura¹². Apenas transcurridos dos meses del fallecimiento de su padre, el 8 de Febrero de 1758, Bartolomé Diego recibe en traspaso la mitad de una casa que linda por un lado con la casa que había dejado su progenitor en herencia, y por otro con las casas de su hermano José, más arriba indicadas. Era este un inmueble dividido por una medianía, por lo que hubo de negociar por separado el traspaso de sus dos mitades, de modo que el 1 de Abril del mismo año accede a la tenencia de la otra parte, resultado de lo cual fue que la familia de los Camacho disfrutasen de tres casas contiguas en la calle Pienas¹³.

Destacados son los testimonios que presentan a Bartolomé Diego ejerciendo su profesión de dorador en los años centrales del XVIII, oficio en cuyo desempeño va a beneficiarse de los encargos escultóricos que recibe el padre, pues evidentemente el dorado y estofado son actividades complementarias de la arquitectura de retablos y la escultura. En este sentido es significativo que el 12 de Marzo de 1759 otorgue carta de pago de 23.760 reales, resto que le adeudan del dorado del retablo mayor de la Iglesia de Santiago y estofado de la capilla mayor¹⁴. Como indicamos, a principios de los cincuenta su padre había tenido bajo su cuidado la parte arquitectónica y escultórica de la mencionada obra, que ahora termina Bartolomé en lo que a policromía respecta. Meses más tarde de dar por terminado esta obligación, contrae nuevo compromiso, el 26 de Abril del mismo año,

esta vez con el Convento-Hospital de San Juan de Dios del Puerto de Sta. María, para dorar el retablo mayor de su iglesia y restaurar la policromía de todas las esculturas comprendidas en él, contrato que le fue proporcionado merced a las relaciones que previamente venía manteniendo con esta orden, pues consta que en el momento de redactar el contrato se hallaba dorando varios retablos en la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios de Jerez¹⁵. La última noticia que tenemos de Bartolomé Diego lleva fecha del 17 de Abril de 1763, cuando se compromete a pagar a Benito Antonio Cabra, vecino de Jerez, 2.295 reales de vellón que le había prestado, cantidad con la que dice haber «*subbenido el acresentamiento de mi trafico...*»¹⁶, palabras de las que se desprende la necesidad de alguna inversión relacionada con su ejercicio profesional, quizás la compra de un material costoso como eran los libros de pan de oro¹⁷.

De todo lo dicho pueden derivarse interesantes conclusiones sobre la familia de los Camacho. Vemos como el padre e hijos ejercitan disciplinas artísticas complementarias, lo que posibilita el beneficio mutuo al poder intervenir a la vez en un mismo proyecto, como bien se demuestra en el citado ejemplo del retablo mayor de Santiago. No tenemos datos suficientes pero es posible que el taller de Francisco Camacho le fuera transmitido por su padre y se prolonga en sus hijos. A lo largo de los siglos XVII y XVIII los talleres artísticos son centros colectivos, entorno a los cuales laboran distintos artífices, la mayoría de las veces unidos por lazos familiares, cuando éstos no existen de antemano, se fomentan desde el seno del propio taller promoviendo el enlace de aprendices con las hijas del maestro, de ese modo se garantiza la continuidad del mismo y el man-



CAMACHO, Francisco: *Retablo de Animas*,
San Lucas (Jerez).

tenimiento, e incluso el incremento de la oferta productiva, en algunos casos cada vez más diversificada al agrupar disciplinas distintas pero que giran entorno a un mismo objetivo artístico. Tal debió ser el caso del taller de los Camacho, donde encontramos a un arquitecto de retablos y escultor, un cantero y un dorador-estofador, circunstancia que posibilitaría el contrato de proyectos de gran envergadura, sin necesidad de subarrendar en desconocidos ninguna de las actividades precisas para la total conclusión de la obra, y llegamos otra vez al ejemplo del retablo de Santiago.

El agrupamiento de los tres inmuebles pertenecientes a los Camacho en la calle

Piernas apunta en esta dirección; la mutua colaboración, el engrandecimiento y unidad del taller familiar justificarían el empeño de los hijos en la adquisición de casas colindantes con las del padre, no cabe duda que fue a lo largo del XVIII un importante centro productor, proyectando su actividad por otras poblaciones de la comarca, como es el caso del vecino Puerto de Sta. María, Rota o Sanlúcar de Barrameda. Sigue por tanto la tónica generalizada en los talleres artísticos de la España barroca¹⁸.

Pervive en Francisco Camacho una particularidad cada vez menos frecuente a medida que avanza el siglo XVII y sobre todo el XVIII, la de compaginar la condición de escultor con la de arquitecto de retablos, muy frecuente en el XVI y primera mitad del XVII, según vemos en artistas como Francisco de Ocampo, Juan de Oviedo, Martínez Montañés, Alonso Cano, etc. En el XVIII en centros como Sevilla es perfectamente constatable la especialización en una de las facetas, bien escultura o arquitectura de retablos, si exceptuamos brillantes excepciones como Pedro Duque y Cornejo o Cayetano da Costa, de modo que escultores y retablistas intervienen de común acuerdo en determinados proyectos, pero ejecutando por separado las partes escultórica y arquitectónica. Podría establecerse un paralelo, por supuesto salvando las distancias y las escalas, entre el taller de los Camacho y el sevillano de los Roldán, donde encontramos a los hijos de Pedro Roldán, Luisa, María, Marcelino, Diego y Pedro siguiendo el oficio del padre, la primera casa con Luis Antonio de los Arcos, que practica el dorado y estofado, la segunda con Matías de Brunenque, también escultor, sin olvidar que el gran taller de Roldán en los momentos de máximo esplendor aglutina la participación

de artistas de la talla de Juan de Valdés Leal o Bernardo Simón de Pineda¹⁹.

A propósito de los Roldán, no debemos olvidar que Diego Roldán, quizás debido a la falta de clientela en Sevilla y a la disolución del taller familiar hacia 1709, se encuentra avecindado en Jerez a principios del siglo XVIII, extendiendo su actividad de igual modo que Camacho, por los pueblos del entorno, como el caso de Rota para cuya parroquia ejecuta una serie de santos destinados a la sillería coral, a partir de 1733²⁰. Conviene recordar aquí como precisamente el retablo de Animas de San Lucas, ha sido calificado de roldanesco. Por el momento tan sólo podemos interrogarnos sobre la posible influencia de Diego Roldán sobre Camacho, ¿Sería el primero en algún modo responsable de la formación del segundo, o pudo influir su estilo?. Algunos rasgos de su obra nos permiten abrigar la sospecha, como luego explicaremos.

OBRA DOCUMENTADA.

• El sagrario y camarín de San Cristóbal.

Dijimos de esta que es la primera obra documentada de Francisco Camacho, desgraciadamente hoy desaparecida²¹. El escultor se compromete a la ejecución de un sagrario y camarín de tres varas y tres cuartas de alto y dos varas y cuarto de ancho, medidas equivalentes a 3,15 x 1,89 mts. El precio de la obra se estipuló en 4.000 reales de vellón sin que se fijara plazo para su conclusión, pues el maestro se compromete a «trabajar sin alzar mano todo el tiempo necesario para acabarla y concluir la...» También consta que el proyecto se hará efectivo «en conformidad con la

copia o modelo que para ello se me ha dado por el dicho Don Andrés de Torres», este último presbítero bajo cuya administración se encuentra la obra. Puede descartarse por tanto que Camacho diseñase el proyecto, por el contrario impuesto por los patrocinadores. Por las características descritas cabe entender que consistía en un sagrario expositor de apreciable tamaño, para colocar en la calle central del retablo mayor. Desaparecido el Convento no se tienen otras noticias de la pieza en cuestión, que hubiera sido importante para apreciar la capacidad artística del maestro y más aún, las preferencias estéticas de la clientela a esas alturas de siglo.

• El retablo de Animas de San Lucas.

Francisco Camacho y la Hermandad de Animas de la Parroquia de San Lucas, establecen compromiso notarial el 4 de Febrero de 1725, según el cual el primero se obliga a ejecutar el retablo y el relieve de Animas de su capilla por 7.500 reales de vellón, debiendo estar finalizados para el día de San Juan Bautista del siguiente año²². Esta vez sí parece que el artífice sea autor de las dos plantas presentadas para la obra, una de la arquitectura del retablo y otra de la historia central con todas sus figuras, pues no indica que los diseños le fueran impuestos como en el ejemplo anterior.

Es un importante testimonio que nos presenta al autor en su doble faceta de arquitecto de retablos y escultor. La estructura retablística tiene el único objeto de acomodar el relieve de Animas que describe un medio punto. Las características formales de ésta son arcaicas para la fecha de su ejecución, los elementos sustentantes han sido sustraídos, por lo que no sabemos si eran estípites o columnas salomónicas, aunque nos inclinamos por lo



CAMACHO, Francisco: *Retablo de Animas* (detalle). San Lucas (Jerez).

segundo a la vista del repertorio ornamental y estructural. Bordea el marco de la escena central una moldura compuesta a base de gallones, igual a la que encontramos en muchos retablos de la primera mitad y años centrales del siglo XVII, se eleva en el tramo superior, sobrepasando los límites del cuerpo principal para contener un relieve del Padre Eterno, a ambos lados los extremos de un frontón partido, avolutados y recorridos en su trayectoria curva por mútilos, como remate figura una moldura que describe movimientos mixtilíneos y se interrumpe en su tramo central dando lugar también a volutas. La sencillez de la estructura puede ponerse en relación con los esquemas retablisticos

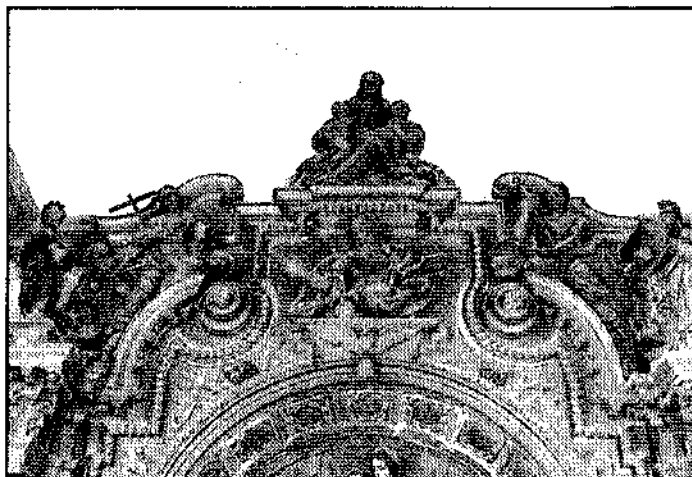
imperantes a finales del XVII y primera década del XVIII en el antiguo Reino sevillano, pudiéndose relacionar con la obra de Cristóbal de Guadix, los Barahona, Antonio de Carvajal, etc. En el apartado ornamental destacan como elementos arcaizantes, la citada moldura agallonada y las típicas cartelas de hojas carnosas que vemos en el arco abocinado de la escena central, pero también es posible advertir la presencia de algunos detalles como las incipientes placas recortadas dispuestas en los entablamentos, o la hojarasca que decora las enjutas, del tipo «hoja de cardo» dieciochesca, lo que demuestra la recepción por parte del artista de ciertos ecos de la estética para entonces imperante en lugares cercanos como Sevilla o Cádiz.

El relieve de Animas presenta un doble registro de figuras dispuestas en el plano celestial, que ocupa algo más de la mitad de la composición, y en el purgatorio, donde encontramos a las ánimas gesticulantes que claman ser liberadas del suplicio. El nexo de unión entre uno y otro lo resuelve una figura angélica situada a medio camino de los dos, que toma a una de las ánimas del brazo, señalándole su inmediato traslado al paraíso. El registro celeste está centrado por la Virgen sentada sobre una nube que mantiene sobre su regazo al Niño, éste de pie y en actitud de bendecir a un ánima recién llegada a las alturas, a quien también dirige su mirada la Virgen. A la derecha figura como intercesor el Evangelista titular de la Parroquia, San Lucas inclinado y dirigiendo su atención a la Virgen, con una mano en el pecho y la otra apoyada sobre el animal que le simboliza, el toro. A la izquierda y a la misma altura de San Lucas un ángel lleva a un ánima a disfrutar de la presencia divina. La composición sigue esquemas bastante tradicionales pues no in-

trouduce la fusión de las distintas figuras, que parecen aisladas unas de otras, carece de dinamismo y movimiento, antes bien la acción está ralentizada. Del conjunto la mejor ejecución corresponde a la Virgen, cuyo rostro es de finas facciones y su contorno romboidal nos traen a la memoria algunas producciones del mismo género de Alonso Cano. El resto de los personajes angélicos y San Lucas muestran unos gestos y composturas bastante estereotipados y una resolución en sus formas que poco contribuyen a la hora de advertir especiales habilidades en el dibujo y la gubia de Francisco Camacho: caras sin expresión, formas anatómicas muy discretas y desproporcionadas, como advierte el ánima transportada por el ángel, cabellos compuestos por gruesos y rígidos mechones ondulados, pliegues de vestimentas duros sin transmitir volúmenes anatómicos, y cuando cuelgan adquieren apariencia casi metálica... características que se agudizan en las figuras del purgatorio. Esta morbidez expresiva y escasa resolución compositiva no dicen mucho de la

asimilación de los avances escultóricos que venían produciéndose en la escultura en las vecinas Sevilla y Cádiz, de la mano de artífices como la familia Roldán ni tampoco parece afectarle los ejemplos escultóricos que José de Arce había dejado en Jerez casi un siglo antes, entre 1637 y 1750.

Aunque la obra de Camacho se encuentre a distancia de las producciones de Pedro Roldán o su hija «La Roldana», tampoco vamos a descartar ciertos ecos roldanescos, quizás canalizados a través de la figura de Diego Roldán, de modo que advertimos consonancias sobre todo con las producciones de taller, discípulos y seguidores, poniendo de manifiesto como, si no llega a concretar en mayor medida, la esencia del arte roldanesco, se debió a las más bien escasa capacidad técnica que le caracterizaba, y no al desconocimiento de las últimas tendencias escultóricas de Andalucía Occidental. Algunas de las producciones menores de Pedro Roldán, en las que la intervención de taller es grande, presentan ciertas analogías con el relieve que comentamos, en primer lugar citaremos la estricta simetría patente en la composición de San Lucas, constante en una serie de producciones roldanescas como «La aparición de la Virgen del Pilar», de la Parroquia de Santiago (Carmona), o la «adoración de los Pastores» del Convento de Sta. Isabel (Córdoba), característica sobre la que se ha llamado la atención, pues en ocasiones resultan de un sorprendente clasicismo²³. La primera de las obras citadas, en la que es evidente la participación de discípulos presenta elementos comunes como la Virgen sentada, con el Niño en brazos, siguiendo un esquema muy próximo a la jerezana, el Santo de la derecha coincide en su postura con el San Lucas, y hasta las cabezas de los serafines revolotean-



CAMACHO, Francisco: *Retablo de Animas (detalle). San Lucas (Jerez).*

do entre las nubes, evocan el registro celeste del ejemplo de Jerez.

Pero de ahí a considerarlo como obra de Luisa Roldán «La Roldana», media un largo trecho, pues evidentemente un análisis formal de la obra invalida cualquier parentesco con la producción de la hija de Pedro Roldán, en la que prima la blandura de formas, delicadeza y sentido poético, todo ello ausente en este relieve. Ni siquiera La Virgen con el Niño sigue con exactitud esas características, aunque iconográficamente sí puedan existir coincidencias con algunas esculturas marianas salidas del taller de «La Roldana»²⁴.

El esquema general del relieve parece revelar el influjo de las composiciones propias de la pintura de finales del XVI y primera mitad del XVII, cuando los registros celeste y terrenal no se fundían, hallándose perfectamente delimitados, únicamente comunicados por algún gesto o figura intermedia que los interrelaciona. El estatismo de los personajes celestes es igualmente arquetípico, en el centro la Virgen o el Padre Eterno y a los lados Cristo y su Madre o distintos santos. Resultaría interminable citar las pinturas de la primera mitad del XVII que presentan esta triple división en su estrato superior. La composición que hace Camacho podría ser perfectamente emparentada con las de Francisco Pacheco o Zurbarán y viene a probar el manejo que hacía de grabados y estampas del pasado siglo, preocupándose tan sólo por la corrección iconográfica y el decoro de la obra.

El tema es similar al representado por Francisco Pacheco en «La Virgen del Rosario» de la Iglesia de La Magdalena (Sevilla), al igual que su composición, sugiriéndonos la idea de la reinterpretación por parte de Camacho, de una estampa desconocida, ya

utilizada por Pacheco. En la obra del pintor sanluqueño observamos una Virgen sedente con el Niño en pie sobre su regazo, flanqueada a menor altura, por dos ángeles cuyas posturas y gestos, el de la derecha arrodillado y el de la izquierda en pie, son semejantes a la figura homóloga y al San Lucas del relieve jerezano. Las ánimas de una y otra obra mantienen un evidente paralelo en su gesticulación y tendencia a dar la espalda al espectador. Sorprendentemente hasta los espacios vacíos que resultan a los lados de la Virgen, son animados en ambos casos por dos parejas de querubines.

En la misma línea podemos citar un paralelo anterior al de Pacheco, esta vez se trata del «Juicio Final», pintado para el Convento de Sto. Domingo de Osuna por Antonio de Alfán (activo en Sevilla entre 1542 y 1600). El registro divino centralizado aquí por Cristo entre la Virgen y un Santo, presenta un estatismo y gravedad característico de la pintura de aquellos momentos, y relacionándolo con el infierno aparece un ángel en idéntica postura de vuelo al de San Lucas, aunque en sentido inverso. Está probada la difusión mediante grabados, de estos esquemas de agrupamiento e interrelación de las figuras, reiterativamente empleados por la pintura sevillana del XVI y principios del XVII²⁵.

Un esquema análogo lo encontramos en el azulejo de Animas de la sevillana parroquia de San Juan de La Palma, en el que destacamos la posición y actitud del ángel que coge de la mano a una de las almas del purgatorio, coincidente con el ejemplo jerezano, manifestándose así un cauce común de inspiración.

Por último vamos a citar una pintura de composición muy próxima a la que comentamos, y que pudo conocer Camacho, nos refe-

rimos a la «Virgen del Rosario con Cartujos» de Zurbarán, dispuesta en el coro de legos de la Cartuja jerezana, hoy en el Museo de Poznań (Polonia).

En la coronación del retablo existen una serie de esculturas comprendidas en el contrato, todas ellas afectadas por los caracteres formales comentados. En el centro el altorrelieve del Padre Eterno, de medio cuerpo, llaman la atención sus cabellos y barba formada por gruesos y ondulantes mechones, mientras el manto que le cubre parece petrificado. Apoyadas en los fragmentos de frontones laterales dos virtudes, esperanza a la derecha y fe a la izquierda, arriba figura la caridad, sentada, con dos niños en brazos²⁶. Y por último en los extremos, dos pequeñas esculturas representando a San Pedro y San Pablo, de menor mérito que las anteriores.

Bordeando la hornacina principal se disponen una serie de cartelas ovaladas que contienen imágenes emblemáticas. En las jambas figuran alegorías de la muerte tipo vánitas, en primer lugar tibias cruzadas, y en las cartelas superiores calaveras cada una de las cuales muestra un tocado alusivo a la naturaleza del supuesto finado: una tiara pontifical, corona de marquesado, corona real, bonete, etc. significando la afección de la muerte a todos los humanos por igual, sea cual sea su rango y condición social. Siguiendo la curvatura del arco y en marcos similares aparecen emblemas entre los que figuran algunos de claro contenido mariano como la luna, el sol y las estrellas, el resto contienen personajes en distintas posturas y portando atributos imposibles de definir debido a su estado precario de conservación, pero sin duda hacen alusión a Virtudes cristianas, relacionadas quizá con la presencia de la Virgen, principal intercesora ante las ánimas.

Seguramente Diego Roldán tuvo que ver con la introducción en Jerez de los retablos de ánimas en relieve, si tenemos en cuenta que en 1723, ejecutaba un relieve del mismo tema para la parroquia de Santiago, hoy desaparecido, pero todavía existente a principios de siglo cuando lo conoció y describió en estos términos Enrique Romero de Torres:

«En la capilla del Sagrario vemos arrinconado un bonito altorrelieve, en madera de cuatro metros de ancho por tres de alto, pintado y estofado; su asunto es las Animas del Purgatorio, y grabado por detrás la firma del autor, así: LAYSO / D. DIEGO / ROLDAN / EN XERES / AÑO DE 1723»²⁷.

Después de este ejemplo, una serie de parroquias y conventos se apresuran a incorporarse a la moda devocional, de genuina raigambre contrarreformista, generando una demanda a la que no sólo atiende el primero, sino también Camacho²⁸.

• San José (Parroquia de Rota).

La cofradía de San José de la villa de Rota, fundada en los primeros años del siglo XVIII, tomó forma definitiva con la aprobación de sus reglas en 1732. Seguidamente se planteó la necesidad de contar con una representación de su patrono, tomándose la decisión en 1735 de encargar una hechura de madera en Jerez a Francisco Camacho. El grupo escultórico fue entregado el día 15 de abril del año 1736, importando la talla 1.050 reales y la policromía, que estuvo a cargo del también jerezano Bernardo de Valdés, 1.500 reales²⁹.

Camacho no siguió el modelo del patriarca con el Niño Jesús en sus brazos, tan generalizado desde que aparecieron las creaciones de Pedro Roldán y sus seguidores en la segunda mitad del siglo anterior, llevando a cabo un grupo compuesto por el Santo itinerante lle-

vando de la mano al Niño³⁰. Desconocemos si la elección de este modelo iconográfico fue impuesta por los clientes, pero nos llama la atención el hecho de que su contemporáneo José Montes de Oca también se inclinase por estos modelos de origen manierista³¹.

El San José de Camacho es de tamaño académico y coincide en su iconografía, entre otros, con el realizado por Juan de Mesa hacia 1615-16 para Fuentes de Andalucía (iglesia de San José) y los que realizó Francisco de Ocampo en 1617 para la iglesia de San Pedro de Carmona (retablo de la Merced) y en 1622 para la parroquia de Villamartín, lo que parece indicar una fuente impresa común³². Tal vez obedezca a esta inspiración en estampas el artificioso tratamiento de los paños, que evidencia la falta de estudio del natural, sobre todo en la capa del patriarca. Si bien el conjunto se ajusta con bastante fidelidad a los modelos mencionados en el retablo de San Lucas se han introducido algunas ligeras variantes, como el hecho de avanzar el santo una de sus manos con la que sustenta la vara y de recoger el Niño uno de los bordes del vestido, todo lo cual, unido a la sensación de marcha que le proporciona la disposición de las piernas de ambas imágenes, otorga al grupo un mayor dinamismo, asumiendo de este modo algunas de las innovaciones que desde mediados del siglo anterior se introdujeron en la escultura sevillana. El fuerte sentido lineal que predomina en esta escultura acentúa también una mayor verticalidad con respecto a los modelos del siglo anterior.

El tratamiento de la cabeza del santo coincide en líneas generales con el empleado en la imagen de San Lucas del relieve de Animas de su parroquia, al igual que ocurre con el Niño respecto de las figuras infantiles de aquella obra. En consecuencia no parece

apreciarse ningún cambio significativo en la estética de Camacho en el período de 10 años que transcurren entre la ejecución de ambas obras.

Bernardo de Valdés llevó a cabo una policromía con acabados brillantes en las encarnaciones y elementos vegetales en el estofado, que presenta un tratamiento muy plano en función del minucioso plegado de los ropajes. Este es una de las escasas noticias que sobre doradores en esta ciudad durante el siglo XVIII conocemos y en tal sentido podemos también aportar que una de las más importantes empresas retabísticas de inicios del siglo XVIII en Jerez, el mayor de Santo Domingo, fue dorado también por un jerezano, Antonio Laisnola, que en 1728 ajustó dicha obra en 34.000 reales³³.

• Retablo mayor de la Parroquia de Santiago.

La parroquia de Santiago, de la que era feligrés Francisco Camacho encargó a este escultor su nuevo retablo mayor, comenzando su construcción en 1750 y concluyendo los trabajos a inicios de 1754, año en el que se concertó su dorado³⁴. La obra se ajustó en 40.000 reales sólo por la mano de obra, siendo responsabilidad de la parroquia el gasto de madera, andamios y montaje del retablo³⁵. La policromía estuvo a cargo de su hijo Batolomé Diego Camacho incluyéndose en la contrata la decoración pictórica de los muros laterales del presbiterio³⁶. La única descripción que poseemos de este conjunto es la de Luis de GRANDALLANA en una época durante la cual el Barroco sólo despertaba improperios «*El retablo es grande y majestuoso pero de pesadísimo gusto churrigueresco*». Probablemente Bartolomé Camacho incluyó en las paredes del altar mayor algunas historias,

pues el mismo autor afirma haber visto en ellas «...unos frescos que recuerdan el pasaje histórico que dió origen á la titulación de esta parroquia y de la de San Miguel». Es posible que se refiera a la típica leyenda, también válida para Jerez, de la ayuda que Santiago presta a los cristianos, inferiores en número a los musulmanes, durante la conquista de la Ciudad en 1264. Al parecer en los años 80 del XIX se comienzan a realizar las grandes reformas que sufrió esta iglesia y atendiendo al «significado histórico» de estos frescos el citado autor anima a su conservación, pues se hallaban en mal estado³⁷.

En 1758, muerto ya Francisco Camacho, se llevaron a cabo algunas tareas complementarias, que evidencian un cierto descontento por parte de los clientes con la obra realizada. Las anotaciones correspondientes a la visita de dicho año lo recoge en estos términos:

«-Itt. setecientos veinte rrs. pagados a Jacome (Bac) Caro mro. escultor pr. la efigie De el Padre eterno y rafs. que para el Altar mayor hizo pr. no ser desente el remate que tenia dio resivo en 25 de Octe. de 1758—720. (...)

-Itt. un mill trecientos Nobenta rs. pagados a Rodrigo de Alva mro. de escultor por la hechura de un sagrario q. hiso para el Altar mavor que estava mandado y quatro corgantes q. se pusieron en los nichos altos Dio resivo en 25 de Diziembre de 1758—1.350»³⁸.

En cualquier caso el resultado sería satisfactorio en su conjunto cuando la partida de defunción del escultor, extendida en esta misma parroquia, se refiere a él en términos muy elogiosos³⁹.

La pérdida de este retablo durante las reformas efectuadas en la iglesia entre 1902 y 1908 nos ha privado de un documento fundamental para lograr una aproximación a la obra

de Camacho, por cuanto se trataba de su última producción cuya cronología está lo suficientemente distanciada de su anterior obra documentada (San José de Rota, 1735-36) para servirnos de referencia sobre la evolución artística de este autor tanto en su faceta de escultor como en la de retablista⁴⁰. Resulta aún más valioso si tenemos en cuenta que la fecha de su realización nos permitiría establecer la posible aceptación por parte de Camacho de las corrientes rococó, que alcanzaron notable importancia en esta ciudad, teniendo en Andrés Benítez su más destacado representante⁴¹.

ATRIBUCIONES.

Con la producción de Francisco Camacho se han relacionado algunas obras en virtud de comparaciones formales con el San José de Rota, éstas son: el Cristo del Prendimiento, imagen procesional para vestir conservada en la parroquia de Santiago, y un Santo Domingo de Guzmán de candelero conservado en la iglesia de su mismo título de Sanlúcar de Barrameda⁴². También se vinculan a este autor las imágenes titulares de la hermandad jerezana del Desconsuelo, un Cristo de talla completa inspirado en Durero (Gran Pasión, 1510) y la Dolorosa y San Juan de candelero.

Mariano PESCADOR relaciona el relieve de Animas de la parroquia de San Mateo con los de San Lucas y San Miguel⁴³, pero, al margen de las evidentes diferencias formales, no puede ser obra de Francisco Camacho pues sabemos que en 1759 no estaba realizado⁴⁴.

Aunque gran parte de la producción de Camacho permanece anónima, la visita de los edificios religiosos de Jerez y su entorno sugiere muchas posibilidades de ampliar su

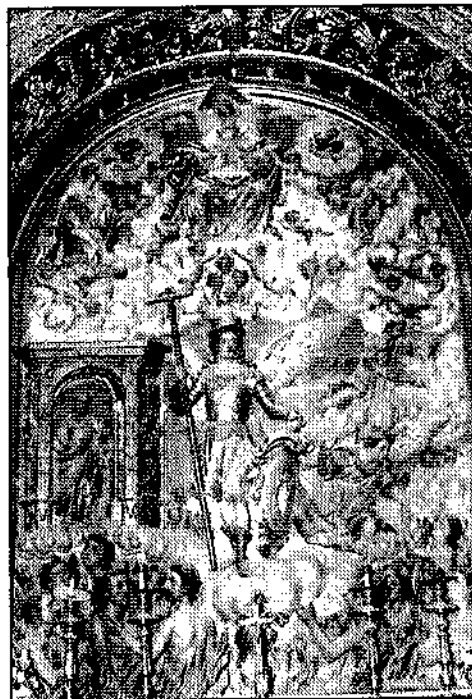
todavía corto catálogo. Pese a ello creemos que sólo un amplio rastreo documental podrá aclarar correctamente esta cuestión, pues hemos de considerar que la escultura del siglo XVIII de Jerez no ha sido abordada de forma sistemática, y por ello podemos prever que la obra de este escultor no es un hecho aislado, sino que forma parte de un proceso en el que aún no se han determinado en su justo término las causas ni las consecuencias.

Pese a estas reservas queremos hacer mención aquí de algunas obras que por sus conexiones cronológicas y peculiar iconografía común pueden ampliar algo el panorama de la creación escultórica de Jerez en torno a Camacho. Nos referimos a los relieves de Animas de la parroquia de San Miguel y el que actualmente se conserva en la Colegial.

• Retablo de Animas de la Parroquia de San Miguel.

El retablo de Animas de la parroquia de San Miguel presenta unos rasgos también cercanos a la estética de Camacho, pero parece algo diferente en cuanto al tratamiento formal, lo cual puede obedecer tanto a que su autor fuese otro escultor contemporáneo, tal vez Diego Roldán⁴⁵, como al hecho de haber sido ejecutado por el propio Camacho en fechas tardías de las que aún no conocemos producción documentada. Este relieve, rematado como los otros en medio punto, se enmarca por un retablo de estípites con decoración menuda a base de hojas de cardo, que encaja muy bien con su posible ejecución en torno a 1730-40.

Tal vez el aspecto más llamativo sea su compleja iconografía, pues el tratamiento formal repite en líneas generales los rasgos mencionados en los casos anteriores. El pro-



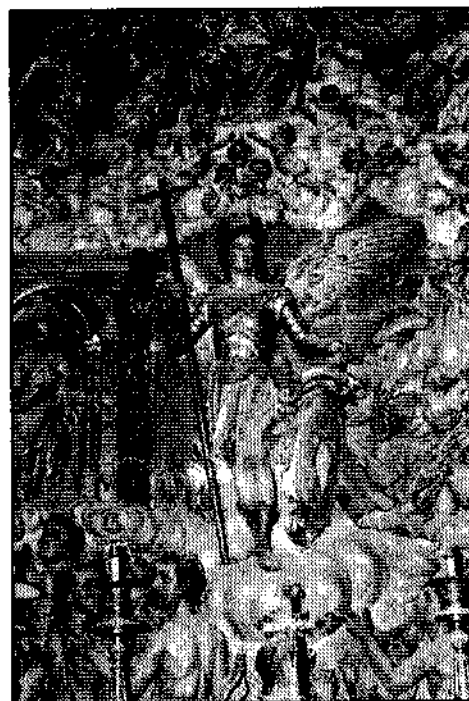
¿CAMACHO, Francisco? Retablo de Animas.
San Miguel (Jerez).

grama pretende de nuevo enlazar la devoción a las Animas con el titular del templo, que también es representado como su intercesor. En este caso el esquema está también claramente dividido en registros, que se corresponden con la Gloria en la zona superior, San Miguel y otros ángeles socorriendo a las Animas junto a la puerta del Cielo, donde se encuentra San Pedro, y por último el plano inferior reservado a las Animas que purgan sus pecados.

La riqueza de esta representación tiene como contrapartida un resultado un tanto abigarrado que adolece de unidad y evidencia en exceso la búsqueda de inspiración en fuentes diversas. Las fuentes teóricas nos remiten

a las descripciones del Juicio Final y a la Conmemoración de los Difuntos recogidas en obras de amplia difusión como el *Flos Sanctorum*, en parte coincidentes con *La Leyenda Dorada*⁴⁶. Dios Padre aparece sentado, sustentando en sus manos a Cristo Crucificado (esta imagen y la del Espíritu Santo, que serían exentas, no se conservan) según la disposición del Trono de la Gracia y a sus lados la Virgen y San Juan Bautista rodeados por diferentes santos interceden por las Animas. Alrededor de los personajes principales se disponen numerosos ángeles-niños, que evidencian claramente el conocimiento de su autor de modelos roldanescos. Coincide esta composición superior con la utilizada por Durero en la Adoración de la Santísima Trinidad de 1511 (Kunsthistorisches Museum, Viena), que, en su totalidad o parcialmente, debió ser conocida en el ambiente sevillano a través de algún grabado, pues Montañés en su representación de la Trinidad en el ático del retablo mayor de Santa Clara de Sevilla (1621-25) también sigue este modelo, y en otro retablo, el que preside la Iglesia de las clarisas de Estepa, esta vez de comienzos del siglo XVIII, volvemos a encontrar en su coronación un relieve de la Trinidad de idénticas características⁴⁷. Es sorprendente la similitud que se aprecia entre estas obras y su homóloga del retablo de Animas de San Miguel, lo que puede indicar un mismo origen impreso.

La zona intermedia no ofrece dudas en cuanto a su origen, pues se trata de una reinterpretación del relieve central del retablo mayor de esa misma parroquia, realizado por Juan Martínez Montañés en 1641. Pese a ello, la introducción en uno de los laterales de una representación de la puerta del Cielo rompe el equilibrio compositivo del modelo, provocando la comentada sensación de abigarra-

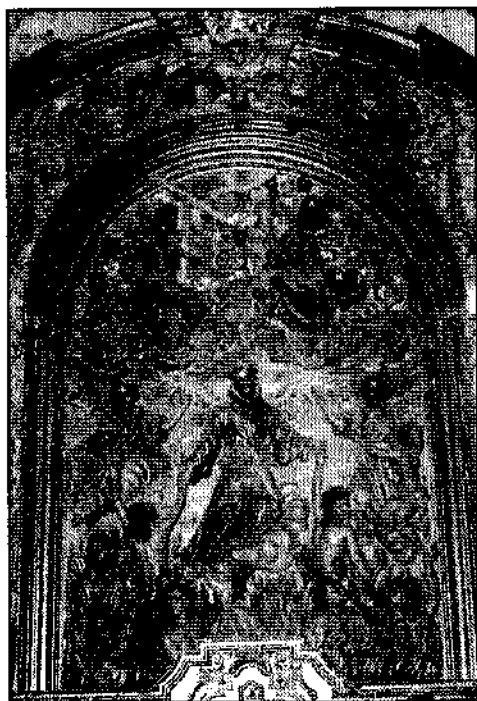


¿CAMACHO, Francisco? Retablo de Animas (detalle). San Miguel (Jerez).

miento. En cuanto a las Animas no encontramos ninguna innovación con respecto a los ejemplos antes tratados.

• El retablo de ánimas de la Colegial.

Procede del extinto Convento de la Vera Cruz, siendo trasladado después de la exclaustración a la capilla del cementerio, donde se hallaba en 1909. Así lo describe el erudito Mariano PESCADOR, quien lo considera obra de José de Arce: «...siendo lo único digno de estima en ella un medallón que forma el retablo de su altar mayor procedente del antiguo convento de la Vera Cruz, atribuido a Montañés y que creemos más bien obra de Arce»⁴⁸.



¿CAMACHO, Francisco? Retablo de Animas. Colegial. (Jerez).

La arquitectura del retablo es más avanzada respecto al de San Lucas. Aquí hacen acto de presencia los estípites, desproporcionados debido a ese ensanchamiento en su tramo central, como es característico en muchos de los ejemplos que vemos en la retabística dieciochesca jerezana. El lenguaje ornamental se ajusta por completo a las normas imperantes en el momento de su ejecución: hoja de cardo, querubines, veneras, colgantes de hojas, flores y frutas en las jambas, etc. Motivos de apariencia arcaizante, típicos del renacimiento, son las cabezas infantiles de las que pende un paño, que vemos sobre el medio punto del relieve. Según puede advertirse falta el remate del conjunto.

En este caso existen tres registros, el superior compuesto por la Trinidad, Padre Eterno a la derecha, Cristo con la Cruz a la izquierda y el Espíritu Santo en forma de paloma en medio. El plano celestial se extiende en el centro de la composición, donde se dispone San Francisco en apariencia seráfica con cuatro alas, las superiores extendidas y las inferiores arrolladas al cuerpo; a ambos lados dos ángeles ocupados en el transporte de ánimas. En la base se encuentra el purgatorio. La simetría es principio rector en toda la composición.

La inserción del retablo en un templo de la orden seráfica explica que sea San Francisco el intercesor entre la Trinidad y las Almas. La iconografía del Santo así interpretada no deja de resultar extraña, puede tener su antecedente en una leyenda muy divulgada, según la cual la intercesión de San Francisco sirvió para que Dios no llevara a cabo la destrucción del mundo. En la angeología, las cuatro alas son atributo de aquellos espíritus muy cercanos a Dios que son sus mensajeros⁴⁹. Otro posible punto de partida lo encontramos en el «Flos Sanctorum», donde al describir la impresión de los estigmas al Santo relata: «...El cual quedó tan favorecido del Señor con estas Sagradas Llagas, que parecía un vivo retrato suyo; y más un serafín venido del cielo que moraba en la tierra, que hombre mortal...»⁵⁰. Más contundente resultan las siguientes líneas, debidas a Fray Damián Comejo: «Su alma vencedora voló a su esfera, que fué la divinidad, llevando tras si las animas de muchos hijos, y devotos suyos, que estavan en el Purgatorio, para hazer con esta comitiva mas gloriosa la pompa de su triunfo...»⁵¹. Pasajes que posiblemente sirvieron de inspiración al fraile responsable de la composición iconográfica. De cualquier modo esta iconografía del Santo es inusual, hemos de

entenderla en el marco de las libertades que se permitían artistas y creadores de iconografía sagrada a lo largo del siglo XVIII.

A pesar de lo original que resulta la composición desde el punto de vista franciscano, las pautas iconográficas, Trinidad en la parte superior y una figura angélica en el centro intercediendo o redimiendo, no son del todo novedosas. Un claro antecedente lo encontramos una vez más en el mundo del grabado, recurrido sin duda para la ejecución del relieve jerezano. Tenemos ejemplo en un grabado de Juan de Courbes que ilustra las «Constituciones de la Orden de la Trinidad Redentora de Cautivos», impresas en 1630⁹². Representa a la Trinidad en la Gloria, en el plano



¿CAMACHO, Francisco? Retablo de Animas. Colegial. (Jerez).

intermedio un ángel redentor de cautivos que acoge a un cristiano y a un musulmán, y en la escala inferior San Juan de Mata y San Félix de Valois contemplando la aparición. Estampas de este tipo servirían para concretar aspectos iconográficos y resolver cuestiones



JUAN DE COURBES: La Trinidad y el Angel Redentor se aparecen a S. Juan de Mata y San Félix de Valois.

compositivas, con frecuencia no se sigue la fuente de inspiración al pie de la letra, es más son diversas las fuentes que pueden ser utilizadas para sintetizar luego en la obra proyectada aspectos parciales de cada una de ellas, así en el ejemplo que comentamos observamos como el registro celestial coincide por entero con el relieve de Camacho, a pesar de lo distinto del tema.

Por lo que a técnica respecta pueden advertirse consonancias con el retablo de San Lucas, que nos hacen pensar en la autoría de Francisco Camacho. La escasa resolución de la composición, aunque algo más animada por medio de abundante presencia angélica en el plano celeste, la rigidez de las figuras y tensión de los pliegues, como podemos observar en San Francisco, los rostros sin expresión, etc. nos remiten al estilo de este autor. Si nos fijamos existen analogías que avalan la atribución, por ejemplo el ánima que en el retablo de San Lucas coge del brazo el ángel descendente, coincide por entero en su gesticulación y postura con la que toma del brazo San Francisco. Esquemas y ejecuciones muy semejantes presentan también las almas que se hallan a mayor altura en ambos casos, aunque invierten su sentido pues en el relieve de San Lucas se encuentra a la izquierda y en el del Salvador a la derecha. Sin grandes esfuerzos podemos encontrar semejanzas entre el rostro del Niño Jesús del primer ejemplo, y los angelitos que revolotean en la gloria del segundo caso.

La posición de San Francisco sobre la nube, con la pierna izquierda arrodillada y la contraria ligeramente flexionada, remite a los abundantes ejemplos de ascensiones, éxtasis, etc. que encontramos en la pintura española a lo largo del XVII, lo que prueba una vez más la utilización de estampas y grabados de ese siglo, muy recurridos en las composiciones pictóricas y escultóricas. El ejemplo que analizamos está muy cercano al esquema que presenta el «Éxtasis de San Francisco» de la Catedral de Sevilla, obra de Francisco de Herrera el Mozo.

Respecto a la cronología aunque no podamos precisar el año de su realización con exactitud, lo que sí parece claro es que se trata

de una obra posterior al relieve de San Lucas, como puede deducirse principalmente a partir de la arquitectura del retablo ya plenamente integrada en la gramática ornamental del siglo XVIII, por lo que nos inclinamos a pensar en los años treinta o cuarenta de este siglo.

* * *

El interés de los historiadores del arte por el estudio de las principales personalidades artísticas, radicados salvo excepciones en centros urbanos de primer orden como Sevilla o Cádiz, ha desviado la atención de los otros centros productores de arte situados en una escala intermedia, como el caso de Jerez, de modo que la mayoría de los artífices locales de siglos pasados allí establecidos, permanecen en el olvido, a pesar de las notables producciones que en no pocas ocasiones se nos ofrecen a la vista en Ciudades como esta. Este es el caso de Francisco Camacho y Mendoza que, como hemos visto, no se trata de un escultor de la talla de Pedro Roldán o su contemporáneo Duque Cornejo, sin embargo reviste gran importancia no sólo para Jerez a nivel local, donde tiene su taller y deja la mayoría de sus producciones, sino para toda la comarca de la que es centro Jerez y a cuyas localidades irradia en mayor o menor medida su actividad artística. No creemos equivocarnos al afirmar que Francisco Camacho fue el más afamado de los escultores jerezanos de la primera mitad del siglo XVIII.

NOTAS

- (1) Antonio GARCÍA DE QUIRÓS MILLÁN, *Rota. Estudio Artístico-Religioso de la Villa*, Rota, 1955, pp. 58-62.
- (2) José Miguel SÁNCHEZ PEÑA, *Nuevas aportaciones a la escultura andaluza del siglo XVIII*, en «Boletín del Museo de Cádiz, nº IV, Cádiz, 1983-84, pp. 128-133.
- (3) Archivo Histórico Diocesano de Jerez (A.H.D.J.). Parroquia de Santiago, Libro 6º de defunciones (1743-1766). Fol. 158 vto. Véase apéndice documental, documento IV.
- (4) Archivo Histórico Municipal de Jerez (A.H.M.J.). Protocolos Notariales de Bartolomé Barrera, legajo Nº 2.000 (1713-1714). Fol. 9.
A cambio de la enseñanza el maestro recibirá 30 pesos escudos de plata, la mitad a finales del mes de Mayo siguiente y el resto al cabo de los tres años. El aprendiz recibirá alimento diario en casa del maestro, ropa y todo lo que necesite, el padre únicamente se compromete a asistirlo en caso de enfermedad.
- (5) En el caso de Sevilla a comienzos del siglo XVIII, la edad mínima de finalización del aprendizaje y acceso a la oficialidad entre los ensambladores ronda los 20 años, siendo poco frecuentes los casos de oficiales de 18 años. Por tanto la maestría se alcanzaba entrados ya en los veinte años. Igual ocurría para los escultores y otros gremios artísticos. Véase M. Carmen HEREDIA MORENO, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974, pp. 88-90.
- (6) Véase apéndice documental, documento I.
- (7) Véase apéndice documental, documento II.
- (8) A.H.M.J. Protocolos Notariales de Francisco López de Santiago. Legajo Nº 1936 (1725), fol. 350.
- (9) El 22 de Abril de 1852 la calle Piernas pasa a denominarse «Guadalete», era una calle situada a extramuros de la Ciudad, y según parece soportaba abundante trasiego ya desde el siglo XVI. Véase A. MUÑOZ Y GÓMEZ, *Noticia histórica de las calles y plazas de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1903, pp. 263-264.
- (10) Francisco Ramos traspasa unas casas a José Camacho y Mendoza, vecino de la collación de Santiago en la calle Piernas, situadas en esta calle. Estas casas las había heredado el primero de Bartolomé Rendón, y tienen impuestos dos censos, uno de 3 ducados de tributo perpetuo en una capellanía de la Parroquia de Santiago y otro de 16 reales y medio, que se paga al Convento de San Cristóbal.
A.H.M.J. Protocolos Notariales de Diego de Flores. Legajo Nº 1793 (1747-1748). Fol. 389.
- (11) Ante la imposibilidad de que el cantero jerezano ejecute su compromiso, otro cantero vecino de Cádiz y residente en Sevilla, Joaquín García, se obliga a dar acabados los cuatro arbotantes, esto ocurre el 5 de Septiembre de 1753. Francisco de Paula CUÉLLAR CONTRERAS, *Los retablos colaterales de la Iglesia del Sagrario de Sevilla*, en «ATRIO», Nº 4 (1992), pp. 95-110.
- (12) Bartolomé Diego Camacho y Mendoza, vecino de la calle Piernas en la collación de Santiago, recibe en arrendamiento de Don Bartolomé de Torres Dávila, 12 aranzadas de

tierra en el «Pozo de la Hastera», término de Jerez, por tiempo de siete años, y precio igual al que le viene pagando desde que otorgó la primera escritura de arrendamiento.

A.H.M.J. Protocolos Notariales de Alonso Guerrero. Legajo Nº 1.791 (1747-1748). Fol. 286.

- (13) Juan de Caños traspasa a Bartolomé Diego Camacho de Mendoza, parte de una casa situada en la calle Piernas; lindan por un lado con casas de los herederos de Francisco Camacho «Padre de dho. Dn. Bartholome...» y por otro con casas de José Camacho de Mendoza. Tiene impuesto un censo de 4 reales y medio que se paga el día de San Juan de cada año al Colegio de Religiosas de la Victoria. A.H.M.J. Protocolos Notariales de Diego Flores. Legajo Nº 1.704 (1758). Fols. 145-146. Francisco de Pasos traspasa la mitad de una casa en la calle Piernas con un cuarto alto hundido a Bartolomé Diego Camacho de Mendoza. Lindan con casas de los herederos de Francisco Camacho y por otro lado con casas de José Camacho de Mendoza. Tienen impuesto un censo anual de 4 reales y 22 maravedís al Colegio de la Victoria. A.H.M.J. Protocolos Notariales de Diego Flores. Legajo Nº 1.704 (1758). Fols. 253-255.
- (14) Véase apéndice documental, documento V. Se había comprometido a dorar el retablo de Santiago el 16 de Marzo de 1754 en 37.000 reales. (A.H.M.J. ESCRIBANÍA DE DIEGO FLORES RIQUELME. Leg. nº 1.735 (1754). Fols. (Roto).
- (15) Véase apéndice documental, documento VI. El hospital portuense conserva las esculturas y retablos citados. El de Jerez estaba situado frente al Convento de Santo Domingo. Su iglesia fue acabada el 20 de Octubre de 1754 y fue derribada tras padecer ruina en 1852. Nada se conserva de sus pertenencias. Mariano PESCADOR, *Las Iglesias parroquiales de Jerez*, Jerez, 1909, p. 94. También para el Puerto de Sta. María había otorgado un compromiso el 10 de Octubre de 1750, comprometiéndose a dorar los retablos, los ángeles lampareros y el púlpito del Convento de las Capuchinas (A.H.M.J. ESCRIBANÍA DE DIEGO FLORES RIQUELME. LEG. Nº 1.769 (1750). Fols. 541-544.
- (16) Este préstamo lo hará efectivo en «habas de la próxima cosecha...» A.H.M.J. Protocolos Notariales de Gregorio de Flores. Legajo Nº 1.687 (1760-1763). Foliaturo rota.
- (17) Tenemos noticia del fallecimiento de una hija de Bartolomé Diego Camacho el 15 de Febrero de 1758, se trata de Francisca Camacho y Mendoza, hija del expresado y de Ana Monsibay. A.H.D.J. Parroquia de Santiago. Defunciones, libro 6 (1743-1766). Fol. 161.
- (18) La agrupación de los artífices en familias artistas es un hecho de sobra constatado, posibilitando así la pervivencia del taller y la transmisión de un estilo a lo largo de varias generaciones. Sirven de ejemplo el taller granadino de los Mora, el sevillano de los Roldán, etc. Véase Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 24-26.
- (19) Jorge BERNALES BALLESTEROS, *Pedro Roldán, «Arte Hispalense»*, Sevilla, 1973, pp. 30-40.
- (20) Antonio GARCIA DE QUIRÓS MILLÁN, op. cit, p. 71.
- (21) Véase nota nº 6.
- (22) Véase nota nº 7. Previamente, el mismo año de 1723, Francisco Dionisio de Porras había cedido su capilla a la Hermandad de Animas, a la que según dicen, pretenden dotar de retablo. A.H.M.J. Protocolos Notariales de Bartolomé Barrera, legajo Nº 1945 del año 1723. Fol. 454
- (23) Véase Jorge BERNALES BALLESTEROS, op. cit. pp. 134 y 138.

- (24) García Olloqui mantiene la atribución del relieve de Animas de San Lucas a Luisa Roldán, lo encuadra en el período gaditano de aquella, fechándolo entre 1687 y 1689. M. Victoria GARCÍA OLLOQUI, *La Roldana*, «Arte Hispalense», Sevilla, 1977, pp. 61 y 109-110.
- (25) Juan Miguel SERRERA, *Antonio de Alfán: las pinturas del retablo de Cristo del antiguo Convento de Sto. Domingo de Osuna*, en «Archivo Hispalense» N° 189 (1979), pp. 139-147.
- (26) Las tres virtudes teologales siguen la iconografía típica: la fe con los ojos vendados, en una mano la cruz y en otra el cáliz, esperanza con el ancla y la caridad con unos niños de corta edad. Técnicamente se caracterizan por el trabajo somero de las vestimentas, dando lugar a pliegues rígidos como veíamos en las figuras del relieve. Los rostros son redondos e inexpressivos, los cabellos presentan una talla muy sumaria. La presencia de virtudes teologales y cardinales tanto en pintura como en retablos, es usual a partir de Trento. De la divulgación de su iconografía se encargan obras como la escrita por Pedro SÁNCHEZ, *Triángulo de las tres virtudes theologicas Fe, Esperança, y Caridad. Y Ouadrângulo de las quatro Cardinales...* Toledo, Tomás de Guzmán, 1595. En la portada de este libro se representan a las aludidas virtudes insertas en una arquitectura retablistica, la Caridad en la parte superior, en el espacio que deja un frontón roto, y en el cuerpo principal Esperanza y Fe.
- (27) ROMERO DETORRES, Enrique: *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Madrid, 1934, T. I, págs. 420-422.
- (28) El Concilio de Trento promovió la devoción a las Animas, extendiéndose su culto desde el siglo XVI, como contrapartida a la negación que los reformistas hacían del Purgatorio. La primera Hermandad de la que se tiene noticia fue la fundada en Roma, en su representación era la Virgen del Sufragio la figura celestial que intercedía por las almas. Véase Emile MALE, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1984, p.p. 45-118.
- (29) Antonio GARCÍA DE QUIRÓS MILLÁN, op. cit., pp. 58-62. Esta obra proporciona abundantes datos sobre la imagen de San José y la historia de la hermandad, que, contra lo habitual en su género, no fue la gremial de los carpinteros.
- (30) La representación de este Santo en solitario parece que se generaliza en el Renacimiento, tomando algunos elementos procedentes de los Evangelios Apócrifos (Juan FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, pp. 50). Su culto se incrementó considerablemente a partir de la Contrarreforma, en gran parte impulsado por los carmelitas. La iconografía de la imagen que nos ocupa debe tener su fuente de inspiración en los teóricos contrarreformistas, así Pedro Rivadeneira en su *Flos Sanctorum*, (citamos por la edición de Madrid, 1716, pp. 372) indica la necesidad de representarle como un hombre en edad viril, e indica cómo fue escogido por Dios «Para que conversase con Dios humanado, y con un Niño Dios, y le criase, y regalase, y le entretuviese, y le llevase a Egipto, y le bolviese...»
- (31) Antonio TORREJÓN DÍAZ, *José Montes de Oca*, Sevilla, 1987, pp. 58-59 y 166. En concreto está en conexión con el grupo de San José y el Niño conservado en la parroquia de la Asunción de Bormujos (Sevilla).
- (32) En la pintura sevillana del siglo XVII también encontramos significativos ejemplos de iconografía semejante y resulta elocuente que la única representación que ha llegado hasta nosotros realizada por Francisco Pacheco de este santo acompañado del Niño Jesús responda a dicho modelo (Enrique

VALDIVIESO y Juan Miguel SERRERA, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 61, n. 75 del catálogo. También Pablo Legot (Academia de San Fernando) y Murillo (Bucarest, Muzeul de Arte, y Leningrado, Ermitage), entre otros, realizaron obras de iconografía similar.

- (33) A.H.M.J. Protocolos Notariales de A. Cordero de Medina. Legajo N° 1925 (1727-31), Fols. 101-103v.

Esta obra estaba valorada en más de 45.000 reales, pero su autor accedió a realizarla por el dicho precio y a cambio la comunidad de dominicos le cedió el uso del altar y enterramiento de San Vicente Ferrer.

- (34) El anterior retablo mayor databa de mediados del siglo XVI; sabemos que en 1543 Alejo Fernández traspasó a Juan de Mayorga, pintor, la obra de un retablo y viga para Santiago.

José GESTOSO, *Diccionario de Artífices*, Sevilla, 1899, T. III, p. 322.

De aquella obra se conserva en la actualidad un interesante crucificado ubicado en la antesacristía de la parroquia jerezana.

- (35) Ver Apéndice Documental, documento III.

- (36) Ver Apéndice Documental, documento V.

- (37) Luis de GRANDALLANA, *Noticia Histórico-Artística de algunos de los principales Monumentos de Jerez*, Jerez, 1885, pp. 35-36.

- (38) A.H.D.J. Libros de Fábrica de la Parroquia de Santiago (visitas), 1759, Fols. 120-125.

Sobre la partida pagada a Rodrigo de Alva existen otras anotaciones en este mismo libro que indican el descontento con ciertos acabados del retablo.

Jácome Baccaro es un escultor de origen genovés, cuya obra es fundamental para el conocimiento del arte en Jerez durante la segunda mitad del siglo XVIII. La referencia

más completa sobre este artista la encontramos en el trabajo de José Luis REPETTO BETES, *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*, Cádiz, 1978, pp. 245-251. Rodrigo de Alva es un artista poco conocido, que ha sido localizado por Fernando AROCA VICENTI como el autor, en 1764 de las puertas interiores de la capilla sacramental de San Miguel («La Capilla Sacramental de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera» en *San Miguel. Revista Conmemorativa del V Centenario*, n. 2, Jerez, 1990, pp. 18-23).

- (39) Véase Apéndice Documental, documento IV.

- (40) La reforma de Santiago supuso la pérdida de otras importantes obras, como el relieve de Animas, firmado por Diego Roldán en 1723 y cuyo rastro se ha perdido. La descripción que de estos trabajos nos hace Mariano PESCADOR (*Las Iglesias Parroquiales de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1909, pp. 94-96) manifiesta claramente la supervivencia de la fobia antibarroca heredada del periodo neoclásico: «*Limpas las bóvedas, los pilares y muros de las espesas capas de cal con que los recubrió la ignorancia y el mal gusto en los comienzos de la décimo octava centuria: derribado el churrigueresco y pesado retablo, sustituidos por elegantes cancelos ojivales los antiestéticos que antes tenía...*»

- (41) Tanto Jácome Baccaro como Rodrigo de Alva se muestran seguidores de esta tendencias en sus trabajos.

- (42) José Miguel SÁNCHEZ-PEÑA, op. cit.

- (43) Mariano PESCADOR, op. cit., pp. 58. Este autor atribuye el relieve a Pedro Roldán quejándose de un pretendido repinte que, al menos en la actualidad, no se aprecia en esta obra.

- (44) En 30 de abril de 1759 Martín de Villavicencio, propietario de una capilla en

S. Mateo, la primera a mano derecha como se entra por la puerta del Sol, con motivo de haberse realizado grandes reformas en la iglesia tras los daños causados por el terremoto de 1755, la entrega a censo a la hermandad de las Animas con la obligación de adornarla y hacer retablo.

A.H.M.J. Protocolos Notariales de Diego de Riquelme. Legajo N^o 1.693 (1759), fols. 278 y 278v.

- (45) Sabemos que este autor trabajó para la mencionada parroquia y a él se deben diferentes obras guardadas en su sacristía como el Cristo crucificado y las esculturas que decoran la cajonería. Ver Mariano PESCADOR, op. cit, pp. 17-18.
- (46) Pedro RIVADENEYRA, *Flos Sanctorum* (citamos por la edición de Barcelona, 1775), pp. 90-93. Santiago de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada* (citamos por la edición de Madrid, 1982), tomo 2 pp. 704-717.
- (47) El retablo mayor de Sta. Clara de Estepa, fue concertado el 21 de Mayo de 1708 con el ensamblador cordobés Pedro Ruiz Paniagua.

J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO, F. COLLANTES DETERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*, T. IV, Sevilla, 1955, p. 77.

- (48) Mariano PESCADOR, op. cit, p. 125.
- (49) Agradecemos a la Dra. María José del Castillo las valiosas indicaciones que nos hizo respecto a la iconografía de este retablo.
- (50) Pedro RIVADENEYRA, op. cit. tomo V, p. 265.
- (51) Fray Damián CORNEJO, *Chronica Seraphica. Vida del Glorioso Patriarca San Francisco y de sus primeros Discípulos*, tomo I, Madrid, 1721, p. 526.
Seguramente esta obra figuraría en la biblioteca del Convento y justifica la idea de un San Francisco alado «volando», llevando al Cielo las almas de sus correligionarios y devotos.
- (52) *Regula et Constitutiones F. Ordinis Sanctissimae Trinitatis Redemptionis Captiuorum*, Madrid, Francisco Martínez, 1630.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

1723, Enero, 17, Jerez de la Frontera.
FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A EJECUTAR UN SAGRARIO Y CAMARÍN PARA LA IGLESIA CONVENTUAL DE SAN CRISTÓBAL.
A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE NICOLÁS MOLINA. LEGAJOS N^{os} 1.956 (1722-26). FOLIO 8 (1723).

Sea notorio como yo Francisco Camacho y Mendoza vezino que soy desta Ciudad de Xs. de la

Fra. en la collasion de Santiago calle de Piernas, otorgo que me obligo en favor del Combento y religiosas de Sr. San Xpstoal. desta dha. Ciudad de haser y labrar un sagrario y camarín que ha de llebar tres varas y tres quartas de alto y dos varas y quarto de ancho de madera de sedro y pino. En presio todo el dho. Sagrario y camarín de quatro mill reales de vellon de cuya cantidad resivo aora de presente mil y noventa y sinco reales de von. pr. ante y en presencia del Ynfraescripto Sno. y testigos que me los vieron dar y a mi resivir de mano de Dn. Andres de Torres presvitero a cuyo cargo y cuydado esta la dha. obra (...) en cuya obra e de

trabajar sin alzar mano dello todo el tpo. nesario para acavarla y concluir la dandose el dinero nesario para ella y si no se me fuere continuante. con dho dinero e de trabajar en ella las temporadas que durare el dinº que para ella me dieren (...) y el dho. sagrario y camarín e de haser en conformidad con la copia o modelo qe. para ello se me a dado pr. el dho. Don Andrés de Torres sin quitarle obra alguna de la que le correspondiere hacer en el a la qual tengo de dar principio desde el día diez y ocho deste presente mes y año de la fha. (...) En la ciudad de Xerez de la Frontera y a diez y siete días del mes de Enero de mil seteos. y veynte y tres.

DOCUMENTO II

1725, Febrero, 4, Jerez de la Frontera.
FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A EJECUTAR EL RETABLO DE ÁNIMAS DE LA PARROQUIA DE SAN LUCAS.
A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE ALONSO J. DE LA CUESTA. LEGAJONº 1.942 (1724-25). FOLIO 53.

Sepase por esta carta como yo Francisco Camacho y Mendoza vesino que soy desta Ciudad de Xerez de la frontera en la collacion de Santiago calle de Piernas, otorgo a favor de la Hermandad de las Benditas Animas de la Yglesia Parroquial de Sr. San Lucas desta dha. Ciud. y de su mayordomo y ermanos mayores que al presente son y fueren y pr. esta presente carta otorgo que me obligo a hazer un retablo para la Capilla de las Animas benditas de la dha. Yglesia parroquial de Sr. San Lucas, cuio retablo hare de talla y escultura segun y en la forma que esta dibujado en las dos plantas una del retablo y otra de la Ystoria con las figuras que en ella estan dibujados, que se an rubricado por el preste. Sno. cuio retablo dare concluydo y acavado el día del Sr. San Juan Baptista del año que viene de mil setecientos y veynte y sys, costead de madera, clavazon y puesto en dha. Capilla por lo que toca a mi ministerio. Todo ello en presio de siete mill y quinientos Rs. de vellon y a cuenta de dha. canti-

dad resivo por mano del Dr. Dn. Juan Gonzales de Silba presvitero cura y beneficiado propio de dha. Yglesia dos mill Rs. de vellon en moneda de plata (...) y la restante cantidad cumplintº a los siete mill quinientos Rs. de vellon se me a de yr dando por meses a dosientos Rs. en cada un mes y luego que este acavado dho. Retablo se me a de acavar de pagar y satisfacer el resto que se me deviere (...) en quatro dias del mes de febrero de mil setesientos y veynte y cinco años...

DOCUMENTO III

1750, Enero, 10, Jerez de la Frontera.
FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A EJECUTAR EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO.
A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE DIEGO FLORES RIQUELME. LEGAJONº 1.769 (1750). FOLS. 15-16.

Sea notorio como nos Dn. Franco. Camacho Sanchez de Mendoza como pral. y Dn. Diego Camacho de Mendoza su hijo como su fiador y pral. pagador, vezinos que somos deesta Ciud. de Xerez de la Frontera en la collación de Sr. Sn. Tiago calle de Piernas, como prinsipal y fiador (...) Otorgamos en favor de la fabrica de la Yglesia Parroquial de Sr. Santiago deesta dha. Ciud. y de D. Juan Ruiz Savariego (...) su actual mayordomo y desimos que el referido D. Juan en primero de Octubre del año próximo pasado de mill setecientos quarenta y nueve parecio ante el Sr. Probisor de la Ciud. de Sevilla y su Arzobispado en nre. de dha. fabrica y por peticion que dio hiso relacion nesecitar dha. Yglesia de un retablo para el altar mayor por estar el que avía muy indecente y quasi todos los días cayéndose (...) y mediante dha. comision el dho. Dn. Juan lo tiene ajustado conmigo el dho. Dn. Franco. en la cantidad de quarenta mil rs. siendo arreglado en todo al diseño que yo el susodho. hise (...) y demas de ello guardaremos las condiciones siguientes:

La primera es que para dho. retablo y colocar en el nos obligamos a haser de escultura el misterio de el lavatorio y un Santiago Apostol.

Mas es condicion que toda la escultura que se nesecitare para dho. retablo nos obligamos de haserla para colocar en los nichos que tiene segun dicho deseño.

Mas es condicion que el desarmar y desvaratar el retablo viejo (...) ha de ser de cuenta de la dha. fabrica.

Mas es condicion que toda la madera que dho. retablo viejo tubiere que se pueda aprovechar la he de llevar para my...

Mas es condicion que al tiempo de armar y poner el dho. retablo nuevo el andamio o andamios y aparejos (...) todo ello tambien es de cuenta de dha. fabrica...

Y con dichas condiciones nos obligamos a cumplir con todo lo tratado (...) fecha la carta en la dha. ciud. de Xerez estando en las casas de morada del dho. Dn. Franco. Camacho Sanchez de Mendoza (...) en el día dies del mes de henero de mil setecientos sinquenta...

DOCUMENTO IV

1757, Diciembre, 19, Jerez de la Frontera. PARTIDA DE DEFUNCIÓN DE FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA. A.H.D.J. PARROQUIA DE SANTIAGO. LIBRO 6º DE DEFUNCIONES (1743-66). FOLIO 158 VTO.

«En 19 de Diciembre año de 1757 fue sepultado en el Conventº de Capuchinos de esta Ciudad de Xerez, D. Franco. Camacho de Mendoza vezino desta Ciudad y collazon. Ce. Piernas, Singularissimo escultor entre los de Andalucia y aun de España, que entre otras obras lo acredita la arquitectura y Escultura del Retablo Mayor de esta Yglesia, especial estatuario, murió abintº y recivio el Sto. Sacramento de la Extrema Uncion, marido que fue de D. Franca. Ramos».

DOCUMENTO V

1759, Marzo, 12, Jerez de la Frontera.

BARTOLOMÉ DIEGO CAMACHO Y MENDOZA OTORGA CARTA DE PAGO POR EL DORADO DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO.

A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE JUAN BUITRAGO DE LONJA. LEGAJO Nº 1.706 (1758-59). FOLIOS 125-126.

Sea notorio como yo Dn. Bartholome Diego Camacho y Mendoza vezino que soy desta Ciudad y Maestro de Dorador en ella en la collacion de Santiago calle Piernas otorgo en favor e Dn. Franco. Rendon Parrado presbiero mayordomo administrador de la fabrica de la Parroquial de Sr. Santiago desta dha. Ciudad questa presente y confieso aver recibido del susodho. veinte y tres mill setecientos sesenta reales de vellon que me estava deviendo, los quinse mill quatrocientos y ochenta reales dellos por resto de la cantidad en que ajuste y hize el dorado del Altar Maior de dha. Yglesia en cuio ajuste no se yncluido el Sagrario de dho. Altar = Seis mill reales en que ajuste el estofado de la capilla maior que tambien hize = mill trecientos cinquenta reales en que posterior a dha. obra ajuste e hize el dorado del Sagrario que esta en dho. Altar maior y nuevesientos y treinta reales en que ajuste e hize el estofado y dorado de una ymagen del Padre Eterno que se construiu de madera para ponerlo en dho. Altar maior, que todas las dhas. partidas componen la de los dhos. veinte y tres mil setecientos sesenta Rs. de Von. (...) Estando en las casas de su morada en doze de Marzo de mill setecientos cinquenta y nueve...

DOCUMENTO VI

1759, Julio, 26, Jerez de la Frontera.

BARTOLOMÉ CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A DORAR EL RETABLO MAYOR Y LA ESCULTURA DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS DEL PUERTO DE SANTA MARÍA.

A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE
IGNACIO DE BUENDÍA. LEGAJO Nº 1.691
(1759-61). FOLIOS 126-127.

Don Bartholome Camacho de Mendoza, de ejercicio dorador, vezino que soy de esta M. N. Y M. L. Ciud. de Xerez de la frontera, en la collazon. de Santiago calle de Piernas, por la presente otorgo y conosco que me obligo a dorar el retablo del Altar Mayor que esta en la Yglesia del Convento Hospital de San Juan de Dios de la Ciudad del Puerto de Sta. Maria, y Remediar la escultura de San Xpristoval, San Geronimo, San Carlos Borromedo y Señor San Joseph, y por lo que respecta a las hechuras de San Rafael y San Miguel en atencion a que estas se han de poner en lugar superior si estas dos ultimas nesecitaren de Remediar algo de su escultura y estofado como tambien a la efigie de San Juan de Dios lo he de hazer poniendolas a todas siete efigies segun buen arte buena vista y regular proporcion y ojos de christal y a todos quatro conviene a saber, San Xpl, San Geronimo, San Carlos Borromedo y Señor San Joseph los he de encarnar estofar y dorar y a San Juan de Dios San Miguel y San Raphael, de lo que necesitaren de esta maniobra, y con la condicion de que por lo perteneciente a la escultura que se nesecite y ha prevenida la ha de trabajar y hazer Maestro de dho. arte de esta ciudad o de la de Cádiz quedando como ha de quedar todo ello a la Satisfacion y contento del P. Fray Pedro Rendón Caballero prior actual que es de dho. Convento Hospital del Puerto o del que le mediare en dho. oficio, y assi mismo a

satisfacion de Ynteligente de Escultura y Dorado que para ello se ha de nombrar por mi y dicho Padre Prior que es o fuere como se ha dicho ynteligente de esta Ciudad o la de Cádiz cuya obra me obligo de hazer en el mas breve tiempo que se pueda y por precio toda ella de dorado, Escultura, estofado, encarnado y dorado de dichas efigies de veinte y quatro mill reales de vellon los que se me han de yr entregando en la forma que yo los fuere necesitando y pidiendo a dho. padre Prior (...) Y con condicon que el oro que se gastare en toda la dha. obra ha de ser de cargo de dho. Padre Prior que es o fuere entregarmelo del que se fabrica en Cordoba, hermano y segun y como es el que estoy gastando en los tres retablos que estoy dorando del Convento Hospital de San Juan de Dios de Esta Ciud. cuios libros de oro de los que se gastaran los e de recevir a precio de once reales y medio cada uno, y si han de rebajar su ymportancia de los dhos. veynte y quatro mil reales de vellon en que esta ajustada el todo de dha. obra quedando como queda de mi cargo bolver a entregar dhos. libros luego que este gastado el oro de ellos, a dho. Padre Prior y de mantener continuamente trabajando en dha. obra quatro oficiales de Dorador a lo menos, y alguno o algunos mas en el caso de tener cavimento en el hueco de ella de forma que commodamte. puedan trabajar y no se estorben ni ympidan los unos a los otros (...) En la dha. Ciudad de Xerez de la Frontera estando en la selda prioral de dho. Convto. Hospital de San Juan de Dios della a veynte y seis dias del mes de Jullio de mil setecientos y sinquenta y nueve...

LA FORTIFICACIÓN ESPAÑOLA EN CUBA SIGLOS XVI-XIX

Antonio RAMOS ZÚÑIGA

Introducción

Cuba fue uno de los grandes emporios de la fortificación española en América, condición mantenida en cuanto a riqueza monumental conservada. Pervive el conjunto habanero con mayor representatividad de inmuebles y estilos, por lo que la UNESCO lo acreditó para el joyero del patrimonio mundial, pero toda la Isla estaba constelada de defensas, en puertos, apartados litorales y el hinterland, donde subsisten centenares de esos pintorescos y sugestivos exponentes que la gente les sigue llamando "los fuertes de los tiempos de España".

De 1512 a 1898 duró la sostenida fortificación de Cuba en virtud de su principalísima infabilidad estratégica a escala continental, aunque las mayores inversiones monárquicas privilegiaron siempre a La Habana, capital desde 1607, calificada con acierto como "Llave del Nuevo Mundo y antemural de las Indias Occidentales", por mucho tiempo considerada como sinónimo de Cuba. Hemos podido dar fe de la prodigalidad de la construcción militar en la Isla al contabilizar, solamente entre 1513 a 1868, una cifra de 121 fortificaciones, excluyendo obras temporeras. De 1868 a 1898 la cifra se triplica con el auge de las obras de campaña, las trochas o líneas militares y con el vastísimo Frente marítimo y Campo atrincherado de La Habana, período actualmente en estudio. Por lo anterior, tal vez no es una afirmación infundada meritarse a Cuba como el país más fortificado de Hispanoamérica, por su status geoestratégico insular especial y por ser el territorio —junto con Puerto Rico— donde la dominación hispana se dilató más, alcanzando 1898, lo cual posibilitó un crecimiento cuantitativo considerable y la implantación de nuevos tipos y

sistemas defensivos. De 1896 a 1898, por ejemplo, la plaza de La Habana se convirtió en el "más completo tipo de organización defensiva que España puede mostrar en los tiempos modernos"¹.

Daremos a conocer, pues, más de tres siglos de arquitectura militar hispano-cubana, la variedad, belleza y originalidad de un grandioso repertorio de castillos, fuertes, murallas, baterías, torreones y otras obras de defensa, cuyas nobles presencias monumentales evocan un pasado guerrero memorable y enriquecen el acervo presente y futuro.

Cuba: llave geoestratégica del Caribe

La salvaguarda del imperio colonial americano—más que todo arcano de nutrientes económicos— era el fundamento de la estrategia político-militar de las coronas españolas y originaría la actividad constructiva de fortalezas, intensificada en distintas épocas a medida que aumentaba el enconamiento geopolítico internacional. Las fábricas militares se erigían en áreas vitales de expansión conquistadora y de explotación y exportación económica, primero para repeler a la indiada rebelde y asentar poblamientos y soberanía; y después de 1521 para enfrentar el desafío de los enemigos europeos (Francia, Inglaterra y Holanda), excluidos de un exuberante monopolio comercial y territorial que intentaron conquistar mediante una escalada militar sin precedentes recurriendo al corso y la piratería y, en su momento, a la ocupación invasora, decididamente en la segunda mitad del siglo XVII.

Durante los siglos XVI y XVII las guerras europeas de Francia, Inglaterra y Holanda con España adquirieron una particular viven-

cia bélica en los mares y ribera caribeñas. Las expediciones corsarias suscitaban temores, expectativas y vandalismos. El saqueo de flotas y poblaciones por piratas famosos formará parte de la historia y la leyenda americana. La primera agresión francesa a La Habana fue en 1537. En 1555, el Capitán Jacques de Sores rinde la fortaleza y arrasa a la villa. El tránsito por América de Hawkins, Frobisher, Morgan y, especialmente, el célebrísimo Francis Drake, representaron la rivalidad más temida, sistemática y sentida y provocará grandes cambios en la geopolítica española hacia su imperio indiano en materia de fortificación y defensa. En el último cuarto del XVI la metrópoli responderá a la presencia cada vez más hegemónica de Inglaterra en las rutas ultramarinas, no ya con su poderío naval —perdido después de la devacle de la Armada Invencible en 1588—, sino con la capacidad disuasiva y ofensiva de las obras de fortificación y la artillería. Los castillos, fuertes y baterías surgidos entonces evidencian la extraordinaria magnitud del plan auspiciado por Felipe II para garantizar la seguridad de las principales "llaves" y "pórticos" (enclaves estratégicos) en los territorios indianos. Así advino la primera época de oro de la fortificación permanente en América o "Primer plan defensivo del Caribe" —como lo definiera Angulo Íñiguez—, de regionalización fundamentalmente caribeña, encargado al ingeniero militar italiano Bautista Antonelli y al maestre de campo Juan de Tejeda, bajo la supervisión del ingeniero mayor de la corte Tiburcio Spanoqui, de lo cual devino la fortificación de La Habana, Cartagena de Indias, San Juan de Ulúa, San Juan de Puerto Rico, Nombre de Dios, Portobelo, Chagre y proyectos irrealizados como el del amurallamiento moderno de Santo Domingo.

Como lo demostraron los hechos ulteriores, las nuevas fortificaciones aseguraron la conservación de las mencionadas "llaves" por un tiempo. Pero a mediados del XVIII la correlación de fuerzas seguía afectando la primacía militar española, favorecidas las potencias adversarias —a partir de la segunda década del XVII— con la ocupación de territorios despojados al imperio y convertidos en bases perturbadoras de la estabilidad comercial, en avanzadas militares y centros de contrabando (Jamaica, parte occidental de Santo Domingo, y las llamadas "islas inútiles" o Antillas Menores). En 1762, incluso, una poderosa armada británica ocuparía La Habana para devolverla a cambio de La Florida.

La respuesta española a los nuevos tiempos fue perfeccionar la estrategia defensiva multiplicando el sistema de fortalezas. Con la presencia en La Habana del mariscal de campo Alejandro O'Reilly y de los ingenieros Silvestre Abarca y Agustín Crame, en 1763, sobrevino el segundo período dorado de la fortificación hispano-americana. Lo que ha llamado acertadamente el historiador Zapatero "Segundo Plan defensivo del Caribe" tuvo brillante primicia en la capital de Cuba. Un Real Decreto de Carlos III de 25 de septiembre de 1765 propugnó el nuevo reordenamiento defensivo en una extensión desde la Guayana hasta La Florida, pero la culminación de estos primeros esfuerzos será la implementación de un plan más desarrollado encomendado al Brigadier de Infantería e Ingeniero Agustín Crame, designado "Visitador General de las Fortificaciones de América", y realizado entre 1777 y 1779². Potenciada la defensa de los dominios, los pueblos resguardados proseguirán nutriendo su propia identidad. Con razón se ha dicho que a la sombra de las fortalezas nacieron y florecieron las naciones



La Habana. Castillo de la Fuerza. 1558-1577.

hispanoamericanas³; de este modo, las fortificaciones expresan una visión peculiar de la génesis del destino sociopolítico americano en los tiempos modernos. Un último período importante de la fortificación hispana en América corresponderá únicamente a Cuba, a finales del siglo XIX. Las realizaciones tipológicas de la fortificación de campaña, desde 1868, constituyen además otra importante contribución española a la historia de la arquitectura militar de todos los tiempos.

De todos los puertos y poblaciones cubanos, La Habana será el de máximo desarrollo de su sistema de fortificaciones, a partir de 1539. Por eso, en distintos estadios de su devenir castrense por más de tres centurias contará con las obras más perfectas, relevantes y tipificadoras, en correspondencia con su jerarquía geográfica y los grados de especialización funcional que va asumiendo periódicamente: desde centro estacional de flotas y tesoros que derrotan a España hasta su progresiva conversión en centro político y comercial reconocido por su importancia intrín-

seca, incluyendo el hecho de alcanzar en ciertas etapas una capacidad autosuficiente para fabricar cañones y desplegar una industria naval.

En un documento de la segunda mitad del siglo XVI, se destaca que "La havana es la llave y Puerto principal de todas las Yndias por estar en el embocamiento de la canal para venir a estos Reynos a donde todas las flotas suelen hazer escala..."⁴. En mapas de la época, como el de Mercator (1606) el puerto es aludido como el más célebre de las Indias Occidentales. Es decir, que por dominar el estrecho de la Florida y el acceso al Seno mexicano y dada su posición clave como muelle de reunión de flotas en la apertura ruter del Atlántico, para la Corona siempre quedó decidido que la protección del puerto habanero era una ineludible cuestión estatal, de ahí la prioridad que tuvo Cuba en la planificación de los costosos esquemas defensivos. Sin embargo, la protección integral de la ínsula obligó—por imperativos económicos y estratégicos—a la generalización paulatina de la defensa costera con el consiguiente crecimiento de las fortificaciones localizables en otros puertos (Santiago de Cuba, Matanzas, Jagua, Baracoa, Mariel, etc.).

Evolución de la estructura defensiva insular

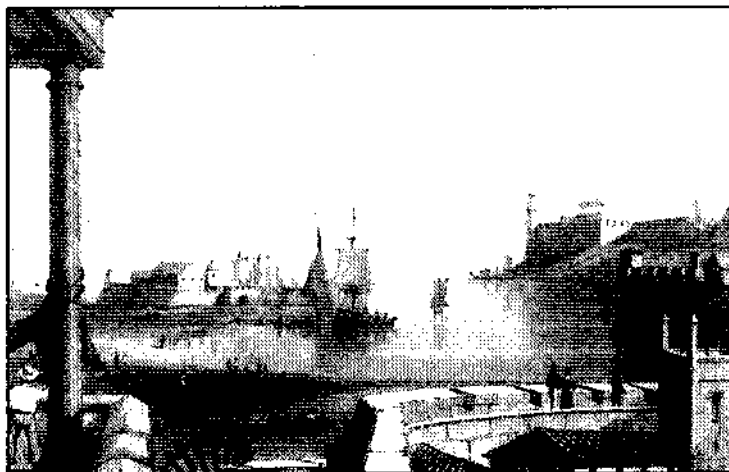
El proceso de estructuración defensiva insular evolucionará, progresivamente, desde la dimensión espacial puntual y local hasta una escala periférica macroterritorial, incluyendo la organización de sistemas complejos, tanto en las costas como en el interior. Hasta 1868 predominará la fortificación portuaria y costanera. Entre 1868 y 1898 surgirán las

defensas interiores antiseparatistas. De 1896 hasta 1898 resurgirá la fortificación periférica, aunque limitada a algunas ciudades-puertos mayores (Habana, Santiago de Cuba, Matanzas y Cienfuegos). Los 386 años de fortificación en Cuba, tentativamente periodizados, a partir de circunstancias históricas, geopolíticas, económicas, militares, etc., permitirán comprender mejor el proceso antes mencionado y el verdadero carácter de la poliorcética y de las variables tipológicas.

Primer período: Siglos XVI-XVII. Fortificación de los únicos dos puertos activamente habilitados de la Isla: La Habana, que posee su primera fortaleza en 1540; y Santiago de Cuba, mediocrementemente defendido por un fortín en 1516 y por una obra de madera y tierra en 1545, que tiene sus mejores fortalezas desde 1639. Ambas plazas polarizan la defensa de Cuba en esta época, aunque la Corona prioriza La Habana por constituir la escala de las flotas en la frontera estratégica del norte caribeño¹.

Concretamente en este período hay dos etapas: formación del sistema defensivo habanero, entre los años 1540 y 1589; y la construcción del sistema santiaguero, de 1639 a 1669. Hasta 1763 estos puertos agregan unas pocas defensas a las ya existentes, aunque La Habana levantará la más grande fortificación del país: el recinto amurallado, en el siglo XVII. Las fortificaciones erigidas en este período responderán a una estrategia de defensa interna portuaria, cuyos objetivos serán la protección de las flotas en el caso de La Habana, y el resguardo de la población y del frente sur caribeño muy expuesto al peligro foráneo en cuanto a Santiago.

glo XVIII hasta 1797. Está compulsado por unos convulsos cien años de "Guerra del Caribe"²: guerras de la Sucesión (1701-1713), del Asiento o de la Oreja de Jenkins (1739-1748), del Tercer Pacto de Familia (1762-1763 y 1779-1783) y la desatada por la alianza franco-hispana (1796). El Caribe es involucrado en el espacio bélico europeo. En este período se inicia el ensanchamiento de la estructura defensiva periférica con la fortificación de puertos mayores y menores, en reconocimiento a la importancia estratégica de su localización y función. Surgen nuevas fortificaciones en Matanzas, Jagua, Baracoa, Trinidad y Santiago de Cuba. También en este período fuerzas inglesas ocupan dos puertos de Cuba: Guantánamo (1741) y La Habana (1762), lo cual demostró que la construcción de obras fuertes y la mayor extensión territorial defensiva hacia puntos alejados de los grandes centros gubernativos (La Habana y Santiago de Cuba) de las regiones occidental y oriental tenía fundados imperativos estratégicos. Jagua se fortifica atendiendo incluso a una previsión de poblamiento dispuesta por el gobernador Manzaneda, en 1690, el mismo que fundara la ciudad de Matanzas en 1693. El control de la ruta estratégica del canal viejo de Bahamas aumentará el valor militar y comercial de la ciudad de Baracoa, donde radicaba un puesto de pilotos prácticos destinado a guiar las flotas a La Habana. El puerto de Casilda también inició su ciclo franco de fortificación permanente como resultado del desenvolvimiento final de la guerra de 1796. Todo el sur de Santiago de Cuba (bahía exterior) conformará un gran frente defensivo que afianzará el sistema interno del puerto (fortificaciones a Barlovento y Sotavento: Juraguacito, Juraguá, Cabañas, Guaicabón, Dajaguayabo y Aserradero). La



Anónimo. Puerto de La Habana. Siglo XIX.

Habana buscará la autosuficiencia estratégica en la dinámica de una cintura de fuertes flanqueantes avanzados, externos al recinto por la parte terrestre y en la utilización de un ejército operacional, renovando asimismo las viejas defensas y sumando otras que consolidarán la estructura iniciada en el siglo XVI. El frente abaluartado permanente moderno —desarrollado en el primer período con magníficos ejemplos: la Fuerza, el Morro, la Punta— alcanzará ahora su definitivo esplendor con las fortalezas de La Cabaña y El Príncipe, entre las más conspicuas de América colonial, si bien el nuevo pensamiento táctico-estratégico empezó a verificar desde entonces las ventajas de fortificar con baterías, trincheras y reductos, aunque en realidad algunas de estas baterías parecerán verdaderos "castillos" y así se les denominará en razón del porte y la dominación, como lo ejemplifica Atarés, en La Habana.

Erradicada oficialmente la piratería por la Paz de Ryswick, en 1697, las fortificaciones originadas en este segundo período, no sólo

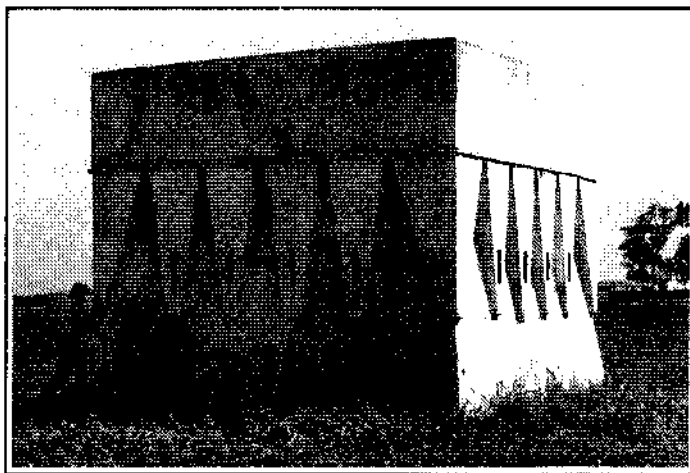
constituyeron una posibilidad protectora contra cualquier tentativa invasora, sino que servirían como sistemas de vigilancia y represión de la creciente actividad de contrabando, tan frecuente en las costas, surgideros y playas inmediatas a las poblaciones interiores.

Este segundo período comprende además dos etapas; la anterior a la Toma de La Habana por los ingleses (1762) caracterizada por la creación de nuevos sistemas defensivos (Matanzas, Jagua, Baracoa) y la complementación de las defensas de La Habana y Santiago. Y la etapa correspondiente a la modernización y ampliación de los sistemas complejos de La Habana y Santiago (posterior a 1762) en la que cobran relieve nuevas doctrinas de fortificación y sobresalen los nombres de Abarca, Crame y Luis Huet.

Tercer período: 1797-1868. La tendencia de la fundación de fortificaciones está identificada por resortes estratégicos que no son sólo exógenos derivados de la geopolítica imperial y de las guerras europeas transplantadas a América, al surgir problemáticas internas específicas. Paulatinamente, desde 1765 hasta 1818, cesarán las restricciones del comercio monopolista tradicional, lo que propiciará circunstancias económicas, político-militares y hasta demográficas determinantes en la expansión de la defensa territorial. Se promoverán defensas con el fin de apoyar el movimiento colonizador hacia la periferia del país debido al gran alcance espacial de las explotaciones agrícolas entre 1790 y 1837; ello implicó de hecho la apertura de nuevos puertos para facilitar la salida de la producción interna comercial y para el establecimiento de centros urbanos periféricos. La estabilidad del cabotaje y de los surgentes núcleos poblacionales depende-

rá de las fortificaciones y de la capacidad de éstas para interferir el contrabando y la piratería. Ya no se trata sólo de salvaguardar la integridad político-territorial de la colonia, sino también de defender los intereses particulares de la aristocracia local en las áreas de desarrollo de los cultivos comerciales ligadas a una economía de plantación en pleno boom. No es casual que fueran precisamente los hacendados cubanos, actuando en el marco de la Junta de Gobierno del Consulado de La Habana, en febrero 8 de 1797, los promotores de "edificar torreones en los principales ríos y surgideros de la Costa para el resguardo de los barcos surtos en ella y de las Haciendas circunvecinas"⁷.

En su mayor parte se construyeron fortificaciones costeadas por la iniciativa particular (vecinos y hacendados), como fueron los torreones de Boca de Jaruco (1797), Banes, Guajaibón y Mariel (1798), Cabañas (1801) y la Batería de Gibara (1818), etc., aunque en el caso de las baterías de costa —que son numerosas— el gobierno tuvo participación presupuestal y técnica. En 1799 los torreones pasaron a formar parte del Plan general de defensa y el artillado de los mismos lo proporcionó la marina. Estos torreones se levantaron principalmente en la región costera noroccidental, a barlovento y sotavento de la ciudad de La Habana, por ser donde primero se desarrollaron las grandes zonas productoras. Posteriormente, muchos torreones serían asimilados por las baterías de costa como elementos complementarios de un esquema táctico más funcional, como pasó con los torreones de Jaruco, Reina Amalia, Nuevitás; o quedaron aislados por razones de emplazamiento (Mariel, El Rosario, Banes, Guajaibón y Mosquitos). Estos torreones tenían antecedentes en períodos previos: San Lázaro,



Ciego de Avila. Fortín de la Trocha de Júcaro a Morón.

Morro, Bacuranao y Marianao, en La Habana; Morrillo y Sabanilla, en el puerto de Matanzas. Cojimar y La Chorrera, en La Habana, aunque se les denomina torreones o torres, técnicamente son reductos.

La proliferación de torreones, de planta circular, pero principalmente la gran multiplicación de baterías costeras, de frentes curvos o semicirculares, con parapetos a barbata, es lo que distingue este tercer período. Esta distinción se deberá a factores geográficos y económicos específicos de la realidad insular y a nuevos criterios tácticos y técnicos emanados de los avances de la táctica ofensiva. La opción de la batería hará factible la defensa extensiva de la periferia marítima sin grandes problemas de viabilidad financiera como sucedía cuando se planteaban los costos de fortificación de una plaza fuerte con soluciones abaluartadas. Económica, morfológicamente sencilla y combativamente eficaz, adaptable a cualquier terreno, la batería alcanzó en América su máxima expresión constructiva, técnica y artística como en nin-

guna otra parte del mundo⁸.

Hasta 1868 la batería es el tipo de fortificación más construido en Cuba: 48 obras (1 en el s. XVI; 5 en el XVII; 20 en el XVIII; y 22 en el XIX, hasta 1848). A partir de esta última fecha, la batería fue prácticamente la única defensa de costa adoptada. La similitud de diseños entre los ejemplos de Cuba y del resto del Caribe también denota que la singularidad formal y la repetición en la tipología básica resultan un común denominador, netamente americano, condicionado por la interacción cultural y los factores tácticos y geomorfológicos. En el siglo XIX la tendencia a fortificar con baterías prevalecía como resultante de los nuevos retos destructivos del arte militar.

Cuarto período: de 1868-1898. Vinculado a la Guerra de Independencia de Cuba y a la entrada en el conflicto de los Estados Unidos. Es el de mayor profusión de obras de campaña de diferentes denominaciones y trazados, algunas de ellas excepcionales por



Santiago de Cuba. Fortaleza del Morro. Juan Bautista Antonelli.

la ingeniosa ruptura de los cánones en una época signada por reglamentaciones facultativas más estrictas⁹. El teatro bélico alejado de las costas trasladará la construcción militar al interior de Cuba. España levantará fortines y blockhaus en los campos, poblaciones, fincas, industrias y hasta en los campos de batalla, donde florecerá la castramentación provisional; fortificó iglesias, edificios públicos, casas, y atrincheró las calles de los poblados. Poblaciones costeras como Puerto Padre, Santa Cruz del Sur, Batabanó, San Miguel de Nuevitas y otras cerraron la parte de tierra con empalizadas y líneas de fortines en los intervalos. Gibara cercará la población con una muralla no abaluartada de mampostería. Se establecieron "trochas" o líneas militares (Júcaro-Morón, San Miguel-La Zanja, Mariel-Majana, etc.). La más famosa, la de Júcaro a Morón, construida en 1871 y refortificada en 1896, dividió la Isla en dos regiones estratégicas a lo largo de 68 Kms. y contaba con 68 torres-fortines, 67 blockhaus y 401 puestos atrincherados de escucha, además de alambradas y otros obstáculos. La mayoría de los fortines se conservan actualmente. Poblaciones como Sancti Spiritus tenía 15 fortines, en 1895; Holguín se defendía con 12 fuertes, en 1880. Los poblados pequeños tenían dos o más torreones y estacadas circunvalantes.

Un ejemplo de este cuantioso despliegue defensivo fue el Campo atrincherado de La Habana dotado de unas 30 fortificaciones por la parte del Frente Marítimo y más de 34 posiciones defensivas por el Frente Terrestre. Este período culminó, justamente, en 1896-1898, que es una etapa postrera de renacimiento de la defensa de costa ante la peligrosa Armada norteamericana. Se introdujo la nueva estrategia basada en la dispersión de las obras, el fuerte-batería de perfil "enterrado" y en el

papel protagónico del cañón de largo alcance, y las viejas concepciones de la teoría defensiva quedarán a la zaga por los nuevos retos de la guerra moderna y la balística de alto explosivo.

Durante la Guerra del 68, la región oriental será la más fortificada. Después de 1895, la edificación de combate abarcará todo el país y la geografía militar devino un fenómeno totalizador (urbano, rural y costero). La Habana, bloqueada por mar y tierra casi a fines del XIX capitalizará los más grandes gastos en la rama militar. Al cesar toda actividad constructiva, en 1898, habrá finalizado el ciclo histórico de la fortificación colonial en Cuba.

Tipos de fortificaciones

Las razones que explican el origen de los enunciados por Zapatero como "Escuela de fortificación hispanoamericana"¹⁰, en general son formativas de la arquitectura defensiva en Cuba. Los rasgos definidores de una línea de tipicidad americana se pueden resumir del siguiente modo: adopción de tipologías funcionales acomodadas al contexto geofísico y derivadas de exigencias tácticas y estratégicas específicas; rupturas formales y morfométricas con reformulación de máximas y cánones; aparición de figuras "libres", soluciones locales y simbióticas, proclividad a la traza irregular y acomodación volumétrica; incidencia de factores políticos, económicos, ambientales, técnicos y materiales, etc. En Cuba se presentan estos rasgos matizados por la ciencia personalísima de una pléyade de ingenieros militares que aportaron exponentes elevados y singulares de ingeniería militar. Un hecho de importancia es que Cuba

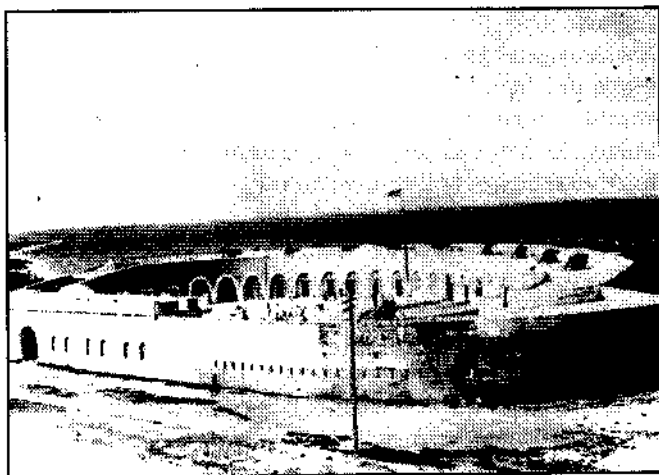
resume las etapas fundamentales del desarrollo histórico de los estilos y tendencias del arte de la fortificación permanente y de campaña desde el siglo XVI hasta finales del XIX. Es obvio que tal desarrollo guarda correspondencia con la evolución de los armamentos y la poliorcética, sin faltar casos de extemporalidad explicables por razones históricas y contextuales.

Las fortificaciones de Cuba tienen manifestaciones tipológicas de muchas de las "trazas" o formas de fortificar y de interpretar los problemas tácticos y estratégicos¹¹. Debido a la imposibilidad de dar a conocer todo el conjunto, referiremos especialmente los ejemplos demostrativos de los diferentes períodos.

A raíz del descubrimiento de la Isla por Colón, en 1492, no se construyeron fortificaciones, pero el Almirante sugirió, en su primer viaje, establecer defensas en el "río de Mares" (Gibara) y en el "Puerto Santo" (Baracoa).

La historia de la arquitectura militar en Cuba comenzó con la construcción de la Fortaleza de San Fernando, entre 1512 y 1513, en la Villa de la Asunción de Baracoa, primera población fundada por españoles en la Isla. Es de presumir que esta inicial defensa, construida por el Adelantado Diego Velázquez, se tratara de una fortificación irregular, tal vez una casa-fuerte, de poca solidez, pues consta que "se cayó" en 1518¹². Esta efímera defensa debió concebirse como base de coacción militar contra la rebeldía aborigen, que fue el papel asignado a las primitivas defensas hispanas al inicio de la conquista de América.

La fortificación de características medievales tuvo una pobre presencia en Cuba. De 1516 data el llamado Fortín del Adelantado,



La Habana. Bateria de La Reina. 1856.

en Santiago de Cuba; en esta ciudad existía una obra de madera y tierra, en 1545. La más importante defensa de este período es la Fortaleza de La Habana, levantada por Francisco Aceituno entre 1539 y 1540 (demolida en 1582), cuya tipología responde a la tradición medieval. Tenía torre de Homenaje cuadrada y almenada, de 10 m. de altura, con fábrica de tapial y esquinas de cantería. Quedaba exenta en el interior de un cuadrado amurallado o barbacana que formaba un pequeño recinto de 44 m. de lado. Esta fue la configuración más común de otros ejemplos contemporáneos de arquitectura bélica medieval erigida en América, como la Torre del Homenaje de Santo Domingo (1505-1507), el torreón de Castellón de Cumaná, Venezuela (1523), la Fuerza Vieja de San Juan de Puerto Rico (1540) y otros. Sitiada y vencida en 1555 por el corsario francés Jacques de Sores, la primera fortaleza habanera revelaría su condición obsoleta ante las nuevas posibilidades del arte militar revolucionado desde fines de la Edad Media por el perfecciona-

miento del arma de fuego.

La nueva fortaleza que restableció la seguridad de La Habana fue el Castillo de la Fuerza, iniciado por el ingeniero Bartolomé Sánchez, en 1558, siguiendo el plano atribuido a Ochoa de Luyando¹³, y culminado en 1577 por el maestro mayor Francisco de Calona, verdadero constructor de la obra. Se trata de la primera fortaleza abaluartada de tipo regular renacentista del Nuevo Mundo. Su figura cuadrangular, con cuatro baluartes regulares en los ángulos y proporcionada disposición de partes, revela su pertenencia a los cánones formales y conceptuales de la fortificación moderna. El empleo de caballeros, terraplenes y casamatas la adscribe a la técnica defensiva más avanzada. La maciza y visible volumetría, más que evocar medievalidad, como se ha inferido, es el tipo de relieve que permite solución de resistencia y condiciones de operatividad artillera y dominación visual. La muralla elevada (no al modo medieval, sino con terraplenes) pertenece de hecho a la transición cualitativa en el diseño defensivo renacentista. Con la fortaleza del Maestro Francisco y La Fuerza se inicia la evolución del sistema de fortificaciones habanero, acrecentado en lo adelante hasta 1898.

Dentro de la misma línea geométrica regular de La Fuerza aparecen otras fortalezas en América: en Cartagena el Castillo Grande de Santa Cruz y el Fuerte de San Luis de Bocachica; San Marcos, en San Agustín de La Florida; San Carlos (Maracaibo) y Santa María (Cumaná), en Venezuela, etc. En Cuba se construye el Castillo de San Severino, en la bahía de Matanzas, planeado en 1681 por el gobernador José Fernández de Córdoba y el ingeniero Juan Síscara, ejecutado en parte por el ingeniero Juan de Herrera y Sotomayor (1693-1699) y terminado en 1734 por los

ingenieros Ignacio Rodríguez y Antonio de Arcedo. En la planimetría también intervino el ingeniero Antonio de Arredondo (1734). Esta fortaleza es fiel testimonio de la técnica defensiva del siglo XVII. De planta cuadrada y cuatro baluartes, lo distingue una plataforma que cubre la totalidad del frente de mar, interesante modalidad de obra exterior que determinará la relevancia artística particular de este castillo. Ulteriormente aparecerán en Matanzas las baterías de frentes curvos: San José o La Vigía (1748), Morrillo (1791) y Cagigal o Peñas Altas (1819).

Después de erigida La Fuerza, el sistema defensivo de La Habana incorporó una variada gama de obras provisionarias, ejecutadas para atender situaciones de emergencia (como cuando la amenaza de Drake en 1586): torres, atalayas, trincheras, fuertes pasajeros y la villa es cercada con trincheras atroneras y traveses. A partir de 1587, La Habana es una de las "llaves" beneficiadas por la nueva geopolítica de Felipe II. Por orden de Juan de Texeda se construye la Trinchera de la Punta en 1587. Obras de Bautista Antonelli fueron los fuertes de los Tres Reyes del Morro, de 1589 a 1615¹⁴ y de San Salvador de la Punta, de 1591 a 1593, destinados a proteger áreas de penetración a la ciudad con cobertura de fuegos cruzados sobre la entrada portuaria, en base a una estrategia avanzada extraurbana. Las torres-reductos de Cojimar y La Chorrera, levantados por Juan Bautista Antonelli, en 1643, completarán esta visión espacial extrovertida de la defensa, la que presentará más perfectos desarrollos en 1764-1774 y en 1896, desbordando cada vez más los límites urbanos y de la geografía portuaria.

Con Bautista Antonelli surge una arquitectura militar reelaborada con fórmulas creativas que difieren de los rígidos patrones

tipológicos preconizados por las "escuelas" y "sistemas" europeos. El Fuerte de los Tres Reyes del Morro, aunque intrínsecamente está basado en la traza triangular —la más moldeable al medio—, es un notable ejemplo de interpretación compositiva flexible que origina una configuración poligonal irregular en cuanto a contorno y elevación, resultante de su acoplamiento orgánico a la desigualdad topográfica roqueña que le sirve de asiento; al mismo tiempo, acusa en su Frente de Tierra los atributos formales de la escuela de fortificación italiana purista o renacentista, adoptados por Antonelli de los maestros Tartaglia, De Carpi y Sangallo: flancos cortos retirados, orejones y plazas bajas que en el Morro son acasamatadas¹⁵. Consta de dos medio baluartes irregulares en el frente de campaña, foso cavado parcialmente en la roca, camino cubierto y glacis; los demás frentes son dos baluartillos o traveses, una cortina marítima angulada y baterías en varios niveles, una de ellas casi rasante con el mar: la Plataforma de la Estrella o Batería de los Doce Apóstoles. El frente de tierra tiene de lado exterior 146 varas (122 metros). Por su forma y magnitudes los castillos del Morro de La Habana y de San Juan de Puerto Rico transmiten una diáfana relación de identidad¹⁶.

En La Habana proseguirá el proceso aditivo de defensa con obras menores de refuerzo, concebidas para consolidar el sistema, entre ellas la Trinchera de Valdés (1604), la Batería de la Divina Pastora (1726), los torreones de San Lázaro y Bacuranao, fortzuelos, los torreones de Cojimar y La Chorrera, trincheras, etc. La obra más importante del siglo XVII fue el recinto amurallado de La Habana (1674-1690), iniciado por Juan Sísacara y desarrollado por Herrera Sotomayor, Bruno Caballero y Antonio de

Arredondo. Consistía en un polígono irregular de nueve baluartes y un semibaluarte, con murallas de sillería de 10 metros de alto y 2.800 varas de longitud. El perímetro fortificado por mar y tierra alcanzaba 4.892 metros, y resguardaba a 16 mil personas a fines del XVII.

El sistema de defensa de Santiago de Cuba tuvo su origen bajo el peligro holandés, en el segundo cuarto del siglo XVII, cuando La Habana ya contaba con la potente triada abaluartada de La Fuerza, El Morro y La Punta. Procedente de Puerto Rico llegará a la ciudad oriental Juan Bautista Antonelli (hijo del constructor del Morro) para trazar y erigir el Castillo que se llamará San Pedro de la Roca del Morro, emplazado en la boca de la bahía sobre una altura escarpada de unos 64 metros. De 1639 a 1643 data la fábrica de esta fortaleza, pero será reconfigurada y ampliada en 1691 y en 1771-1777. El maestro arquitecto santiaguero Francisco Pérez aportará la traza definitiva. La integración al medio y la organización de los componentes tácticos, se traducen en un esquema irregular formulado sobre base triangular, con dos baluartes irregulares y seis baterías en anfiteatro que se declinan hacia la punta o morrillo en la embocadura de la bahía (actual emplazamiento de la Batería del Morrillo). La magnitud de su lado exterior es de 53,5 metros. Sus imponentes murallas, destacadas sobre altos riscos, singularizan una imagen medieval corrientemente señalada a este expresivo castillo.

Por recomendación de la Corona¹⁷, el sistema defensivo de Santiago de Cuba se estructura hacia el interior de la bahía en la segunda mitad del XVII. Después del ataque inglés de 1662, se construyeron el Fuerte Real o Fuerte de San Francisco (1668), en el interior de la población, y las baterías de La Estrella

y de Santa Catalina (1669), realizadas según los planos de Juan Siscara, el mismo que asumiera en 1674 la dirección de las obras del amurallamiento habanero. El Fuerte de San Francisco fue la única obra abaluartada de importancia construida en Santiago, aparte del Morro, de la que quedan pocos vestigios arqueológicos. Su planta era de contorno irregular sobre la figura de un paralelogramo, dotada de tres baluartes y dos medios baluartes. Recibió reformas en 1684 y 1733.

De interés planigráfico y técnico es la Batería de la Estrella, de traza poligonal irregular, con un frente de tierra configurando parcialmente un diseño estelar incompleto, llamado "vigía de tierra", que bien podría sugerir una solución atenazada con redientes. Su planta recuerda levemente a la Batería de San José, de Cartagena de Indias, que construyera Herrera y Sotomayor entre 1714 y 1725. El desarrollo de la fortificación santiaguera era de 142 metros.

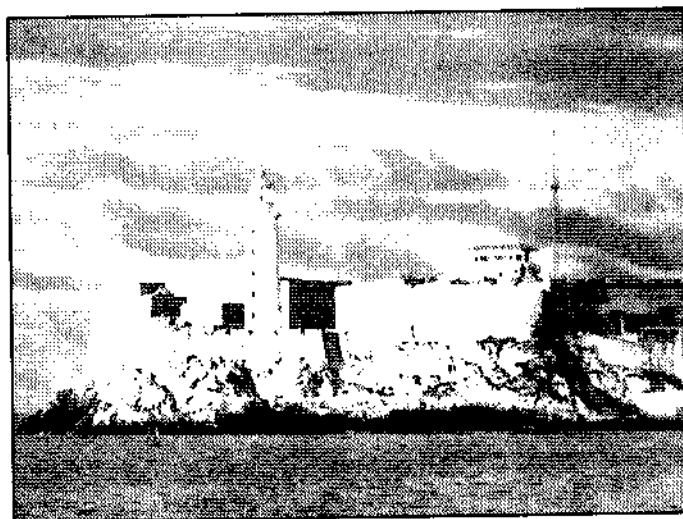
Fuera de la bahía, en el Este costanero se edifican: el Fuerte de Aguadores (1661), Fuerte Santiago o de Juaraguacito (1748), y los fuertes de Juraguá—"una estrella de mampostería"—(c. 1752), Sardinero (c. 1762) y Dajaguayabo (de antes de 1770). Al Oeste surgen la Batería de Cabañas (c. 1740) y las trincheras de estacada y tierra de las tres playas llamadas Guaicabones (c. 1739-1741); la Batería de Someruelos (1802), la de Sardinero (1810) y la de Punta Blanca (1845), esta última con "figura de arco carpanel". En todas estas fortificaciones predominará la traza irregular (línea de parapeto en ángulos desiguales entrantes y salientes). De 1868 a 1898, Santiago de Cuba es fortificada por mar y tierra con obras de campaña y baterías improvisadas.

De 1739 a 1742, la ciudad marítima de

Baracoa dispone de las siguientes fortificaciones de tipo batería: la de Majana, la de El Castillo o Seboruco, Fuerte Matachín, La Punta, con un frente "de herradura" (semicircular) y otra batería, que es mencionada "más abajo de la Casa de la Pólvara", en 1757¹⁸.

Como ya se refirió, durante el siglo XVIII y todo el XIX proliferaron las baterías de costa. Sólo en La Habana, después de 1762, aparecen obras permanentes abaluartadas. El denominado Castillo de Nuestra Señora de los Angeles de Jagua, construido por José Tantete, entre 1733 y 1745, en el acceso a la bahía de Jagua, en Cienfuegos, al sur de Cuba, no es otra cosa que una batería de gran porte con estampa de fuerte o castillo, no abaluartada, de frente ligeramente semicircular (batería baja) y una batería alta de parapeto recto, cuya traza es un paralelogramo de 40 varas de frente mayor. Es la batería de mayor envergadura construida fuera de La Habana.

Otras baterías dignas de mención son: la de San Pedro (1797) y La Boca (1824), en Trinidad; la de San Miguel o de Zaza (c. 1835). En Camagüey, la Batería de San Hilario, obra de Anastasio de Arango, de 1818 (con un torreón circular incorporado en 1824). En Manzanillo, la Batería de la Concepción, semicircular, levantada por José Balcourt en 1826 para reemplazar otra que existía desde 1797. En Gibara, la Batería de Fernando VII, trazada y ejecutada por Juan Pío de la Cruz, en 1817-1818. De 1827 es el fuerte o batería de Saetía, en la bahía de Nipe. En Guantánamo: la Batería de la Angostura o Fuerte Toro, poligonal, de 1847-1848, construida por Andrés López de Vega. En Pinar del Río: el Castillo de San Fernando en Bahía Honda, que es una batería semicircular de alas terraplenadas (1818-1830), debida a



*La Habana. Forte de los Tres Reyes del Morro.
Juan Bautista Antonelli.*

Antonio María de la Torre. La Batería de San Elías, en el puerto del Mariel, semicircular, de 1825. La Batería La Reina Amalia, en el puerto de Cabañas, semicircular, realizada por Manuel Pastor en 1826. Al sur de La Habana se ejecuta la Batería del surgidero de Batabanó, en 1730, reedificada entre 1771-1777. Al norte de esta provincia, en la desembocadura del río Jaruco, el marqués de Arcos levantó un torreón circular, en 1797; hacia 1823 existía una batería de parapeto recto, y en 1826 se construye la Batería de San Dionisio¹⁹. Proyectada por Manuel Pastor, en forma de "media luna", con espaldón y el antiguo torreón en su interior, gola con muro aspillero formando línea de redientes, se asemeja a la Batería del Mariel, esta última con el torreón separado.

En este período siguen apareciendo en los litorales baterías, trincheras y torreones de menor importancia, así como torreones, casas-fuertes, cuarteles fortificados y baterías

en el interior de la Isla, pero en cantidades reducidas. En las poblaciones interiores la construcción militar más extendida es el cuartel. Respecto a las trazas de las baterías, son básicamente irregulares debido al aprovechamiento táctico que se hace del terreno. En el siglo XIX se adopta con mayor frecuencia la figura semicircular, llamada también "de herradura", circular o curva, la más apropiada para obtener plantas cercanas a lo regular y comodidad de tiros como lo requerían las máximas. Las baterías más antiguas presentan trazados irregulares. Las baterías cerradas por la gola forman polígonos convexos, cóncavos y curvilíneos; hay pocas obras de parapetos rectilíneos.

Entre 1764 y 1780 La Habana alcanzó la grandiosidad de una plaza fuerte intomable, la más fuerte y moderna del Caribe, con el propósito de hacer irrepetibles hechos como la toma de la ciudad por los ingleses en 1762. El proyecto defensivo es concebido por el Brigadier e Ingeniero Director Silvestre Abarca, a instancias de Alejandro O'Reilly y del gobernador Conde de Ríola. Se trata de un desarrollo de defensa externa basada en la interacción de fuertes destacados construidos en puntos prominentes de la topografía extramural. Esta es la etapa de mayor esplendor de la fortificación abaluartada en Cuba.

El Castillo del Morro es reconstruido y conectado mediante un camino cubierto con la más grande fortaleza de Cuba y probablemente de América, exceptuando los recintos reales: el Fuerte San Carlos de la Cabafia, trazado y levantado por Silvestre Abarca entre 1763 y 1774, admirable ejemplo de la figura denominada Corona u Hornabeque doble, revelada en los tratados, única obra de su tipo construida en los dominios españoles de América. Rasgos del trazado y magnitudes

revelan la aplicación de Vauban; se compone de dos medios baluartes, un baluarte central, tenazas, lunetos, foso, camino cubierto y glasis, además de numerosos edificios militares y capilla. Su mayor extensión es de 701 metros, con un ancho de 234 metros. Asimismo se considera la obra cumbre del barroco militar cubano.

Realizado con los planos de Agustín Crame, ingeniero en jefe, se edifica el Castillo de Atarés, entre 1763 y 1767, con figura de polígono hexagonal, sin baluartes. Su gran estructura resaltando sobre el empinado emplazamiento de la Loma de Manuel González o de Soto, en el fondo de la bahía, lo hace parecer un castillo, pero en realidad se trata de una batería, según la nomenclatura técnica.

La loma de Aróstegui, al oeste del recinto, es el asiento del Fuerte Príncipe, otra de las grandes fortalezas caribeñas, realizada por el coronel ingeniero en Jefe Luis Huet, entre 1776 y 1780. La traza es el "polígono pentagonal", adoptada por Huet en la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona, pero reconfigurada en el medio; con dos baluartes, dos mediobaluartes, plaza de armas, foso con caponera real y galerías de mina. También Huet es el autor de obras como la Batería del Rey, Batería y Cuartel de Cojimar y del reducto de la gola del fuerte San Diego, todas ellas planeadas en 1780. En 1779 proyecta el Fuerte San Diego Número 4, con figura de clásico hornabeque sencillo compuesto de dos medios baluartes y un revellín frente a la cortina.

La dinámica y solidez del sistema habanero de defensa se consolida a finales del XVIII con nuevas obras auspiciadas por el Conde de Santa Clara. Es perfeccionado el recinto con un camino cubierto y foso más profundo, realizados por Cayetano Paveto en 1797; y en este año se empieza a construir la Batería de

San Clara, proyectada por Paveto y Francisco Vambitelli, obra que al terminarse en 1799 constituyó la más importante posición estratégica del frente marítimo de Sotavento.

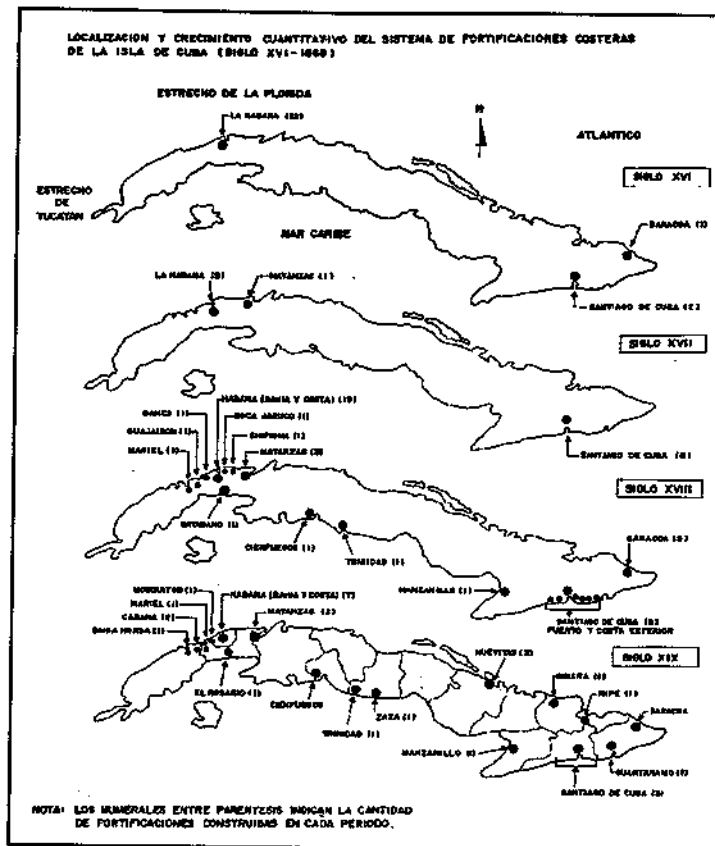
En los años 1855-1860 se produce una renovación estratégica de La Habana para potenciar el sistema defensivo y adaptarlo a la guerra moderna. De hecho, los sistemas abaluartados han perdido eficacia y las nuevas fortificaciones serán baterías y trazados poligonales. La real orden de 12 de diciembre de 1855 aprobando el proyecto de refortificación de la plaza, replanteado en 1863, no cristalizó y del mismo sólo se llegan a realizar la Batería acasamatada de la Reina (1856-1861), obra de Juan Álvarez de Sotomayor, Francisco J. de Zaragoza y Manuel Portillo; el Fuerte de Las Ánimas, en construcción desde 1861 conforme al plan de Juan Ramón Carbonell; y la Batería de Velasco, colateral al castillo del Morro, edificada entre 1855 y 1860 por Juan Bautista Orduña, a partir de una idea de Juan Álvarez de Sotomayor. El Fuerte de las Ánimas es demostrativo de las tipologías modernas de la época relacionadas con el trazado poligonal y los diseños aparecidos en Europa entre 1855 y 1870, cuando los postulados de Carnot, Choumara y Haxo tenían una aceptación general. Está formado por un recinto circular acasamatado, con cuartel defensivo interior, cubrecaras, caponeras y foso. Puede considerarse una de las obras más interesantes de la arquitectura militar cubana.

Hasta 1896 La Habana no contará con nuevas fortificaciones de costa, pues la estrategia española sólo atiende el teatro bélico interior donde está en proceso la guerra anticolonial de los cubanos y la gran promoción de la arquitectura militar de campaña. Sólo la amenaza de guerra con Estados Uni-

dos reactivará las defensas costeras, y La Habana es convertida, debido al maravilloso proyecto del general José Marv y Mayer, en un ejemplo sorprendente del sistema de campo atrincherado. La mayoría de las obras-baterías estaban "enterradas" o atrincheradas para contrarrestar los tiros de grandes ángulos curvos y la munición de alto explosivo; la estrategia disponía la dispersión y el máximo ocultamiento de las fortificaciones y éstas se caracterizan por nuevos conceptos estructurales: raíles de ferrocarril como vigas de cubiertas planas en combinación con cemento portland y enormes recubrimientos térreos.

El Frente Marítimo alcanzaba 12 km. jalonados de potentes baterías artilladas, de disenos poligonales y relieves apenas resaltados, camufladas con escudos de tierra. Las diferentes líneas defensivas alrededor de la ciudad contaban con atrincheramientos, lunetas, reductos, redientes, etc. Las fincas de la campiña habanera se fortificaron con fortines y blockhaus (línea exterior terrestre). El Frente fortificado terrestre se desarrollaba a lo largo de 25 kms.

De ese formidable conjunto de fortalezas sólo queda la Batería de Costa n 1, al este de la ciudad, único representante en Hispanoamérica de la fortificación prototípica de las últimas décadas del siglo XIX. No es una copia de los modelos preconizados por Brialmont o Von Sauer, aunque posee elementos esenciales del primero. En su configuración y alzado recuerda el fuerte a barbeta de tipo francés que se difundió hacia 1880, inspirado en los preceptos de Brialmont, pero esta batería revela la especificidad proyectual de Marv y el sello constructivo español: inteligente aprovechamiento del medio natural habanero y gran racionalidad táctica y arquitectónica. Su planta es de aspecto



trapezoidal, con parapetos a barbeta, cuarte-

ficaciones españolas en Cuba y América.

les y traveses-repues-
tos escondidos tras
una disimulada topo-
grafía y edificios ta-
pados con tierra "a lo
Haxo"; un muro
aspillerado cierra su
gola. Este fuerte-ba-
tería, en su diseño
general y disposición
táctico-defensiva, ti-
pifica la estructura de
todas las obras crea-
das en esta etapa en la
Plaza de La Habana²⁰.
Fue construido en
1897 por los ingenie-
ros comandante José
de Soroa y Sabater y
los capitanes Enrique
Toro y Evaristo
García Eguía, de
acuerdo a los planos
de Marvá. Con la Ba-
tería de Costa nº 1 se
cierra la evolución
histórica de las forti-

NOTAS

- (1) Severo Gómez Núñez. *La guerra hispano-americana*. T.3, Madrid, Impr. del Cuerpo de Artillería, 1899-1902, p. 159.
- (2) Ramón Gutiérrez. "La organización de los cuerpos de ingenieros de la Corona y su acción en las obras públicas americanas", en *Puertos y fortificaciones en América y Fili-*
- pinas. Actas del Seminario 1984*. CEDEX/CEHOPU, Madrid, 1985, p. 66.
- (3) Juan Manuel Zapatero. *Historia de las fortificaciones de Puerto Cabello*. Banco Central de Venezuela, Caracas, 1977, p. XI.
- (4) Irene A. Wright. *Historia documentada de*

- San Cristóbal de la Habana en el siglo XVI*. T. II, La Habana, Impr. "El Siglo XX", 1927, p. 18-19.
- (5) La primera fortaleza de Cuba, fundada por Diego Velázquez, en la villa primada de Baracoa, no incide en la estructuración del sistema defensivo de la Isla en el siglo XVI.
 - (6) Juan Manuel Zapatero. *La guerra del Caribe en el siglo XVIII*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1978.
 - (7) Archivo Nacional de Cuba. *Junta de Fomento*. Libro 162.
 - (8) Juan Manuel Zapatero. *La fortificación abaluartada en América*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1978, p. 115 y 125.
 - (9) Aurora Campos y Josefa Valdivia. "El fuerte de la Loma, monumento recobrado", en *Revolución y Cultura*, La Habana, nº 8, agosto de 1989, p. 67-69.
 - (10) Juan Manuel Zapatero. *La escuela de fortificación hispanoamericana*. Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, Barcelona, Madrid, Sevilla, 1964.
 - (11) *Op. cit.*, p. 58 (nota 8). Ver Manuel Herbella y Pérez. *Manual de construcciones y de fortificación de campaña en Filipinas*. Madrid, Impr. del Memorial de Ingenieros, 1882, p. 295-318.
 - (12) Real Academia de la Historia. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de Ultramar*. Segunda serie, Madrid, Impresores de la Real Casa, 1885, t. 1, p. 30.
 - (13) El historiador Pedro A. Herrera afirma que el plano inicial del castillo pertenece realmente a Jerónimo Bustamante de Herrera. Ver su trabajo: *El castillo de la Real Fuerza, expresión de la arquitectura renacentista de La Habana*. Copia en Archivo del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, La Habana, 1985.
 - (14) Ver de Antonio Ramos Zúñiga. "El Castillo del Morro de La Habana. Ensayo de arqueología histórica". Ciudad de La Habana, 1981. Copia en Archivo del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, La Habana.
 - (15) *Op. cit.* (nota 8). Sobre los sistemas de fortificación véase: Pedro de Lucuze. *Principios de fortificación*. Barcelona, 1772. Andrés Vallejo. *Curso elemental de fortificación*. Valencia, 1827. Santiago Moreno Tovillas y Manuel Argüelles. *Tratado de fortificación*. Madrid, 1877. Juan Manuel Zapatero: "Síntesis histórica de la fortificación abaluartada". Edic. Asociación Española de Amigos de los Castillos, Madrid, 1963.
 - (16) Antonio Ramos Zúñiga "Tres ejemplos de fortificación caribeña: los castillos del Morro de La Habana, Santiago de Cuba y San Juan de Puerto Rico, en *Santiago*, Revista de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba (en prensa).
 - (17) Isabelo Macías Domínguez. *Cuba en la primera mitad del siglo XVII*. Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1978, p. 278-279.
 - (18) *La visita eclesiástica*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985, p. 123.
 - (19) Antonio Ramos Zúñiga. "San Dionisio: un fortín poco conocido", en *Tribuna de La Habana. Suplemento*. Junio 21 de 1981.
 - (20) Antonio Ramos Zúñiga. "Un monumento olvidado: el fortín nº 1 de La Habana del Este", en *Revolución y Cultura*, La Habana, nº 102, febrero de 1981.

1793: EXEQUIAS REALES EN SEVILLA POR LUIS XVI, REY DE FRANCIA

José Manuel BAENA GALLÉ

El siglo XVIII es un momento clave para la comprensión del mundo actual. Las ideas del Siglo de las Luces hicieron aparecer nuevos conceptos económicos, políticos, sociales, y en general una nueva visión de la existencia del hombre. El hecho central de este proceso es la Revolución Francesa de 1789, que supone el fin del Antiguo Régimen y abre las puertas del mundo contemporáneo tal y como hoy se conoce. Uno de los acontecimientos más trascendentes fue la ejecución en la guillotina de Luis XVI el 21 de enero de 1793, tras el juicio que sufrió ante la Convención revolucionaria acusado de traición y confabulación con los enemigos de Francia.

Este hecho sangriento causó una profunda impresión en toda la Europa de finales del siglo XVIII. La conmoción ante el regicidio se debió a su profundo significado: el cambio total de mentalidad política y la demostración palpable de que los revolucionarios franceses no estaban dispuestos a volver atrás. A diferencia de las revoluciones inglesas del siglo anterior, en Francia se plantea un nuevo concepto político en el que toma cuerpo la idea de que la monarquía no es el único sistema político posible, ni radica su origen en Dios. La Corona Española intentó inútilmente salvar la vida de Luis XVI, recurriendo incluso al soborno de votos para impedir su condena. Por ello, la Convención francesa declaró la guerra a España el 7 de marzo, firmando a finales de mes Carlos IV la declaración de guerra contra Francia, sus posesiones y sus habitantes¹. En Sevilla, como en el resto del país, la euforia fue el factor predominante ante el conflicto, lo que llevó al Ayuntamiento a dotar de dos regimientos de caballería a las armas reales y al cabildo eclesiástico a conceder cuatro millones de reales para la guerra; incluso el arzobispo donó 750.000

reales y una dotación de 300.000 más de renta anual mientras durase el conflicto². Aún así, la guerra contra la Convención no resultó para las armas españolas todo lo favorable que se esperaba, a pesar de los esfuerzos nacionales y de las rogativas que se habían hecho³.

La consternación ante el hundimiento del mundo del Antiguo Régimen debió ser indescriptible para las gentes el momento. Las clases privilegiadas –aristocracia y clero sobre todo– debieron comprender que el fin de esa época les afectaba directamente a ellos y que otra clase social –la burguesía, con nuevos valores morales y económicos– era la que iba a ir tomando el relevo. En este sentido es interesante estudiar las exequias que por Luis XVI se celebraron en Sevilla y el significado que tuvieron, tanto político como artístico.

Anteriormente, las exequias celebradas en Sevilla por monarcas franceses, concretamente las de Luis XIV en 1715 y Luis XV en 1774, fueron pagadas por la colonia francesa de Sevilla, siendo un acto habitual de respeto a su rey y a la monarquía francesa⁴. En cambio las de Luis XVI fueron atendidas por las instituciones ciudadanas e innumerables particulares sevillanos, haciendo un homenaje al rey francés, similar en actos y ceremonias a los efectuados por los reyes españoles. Podemos estudiar la celebración de dichas exequias gracias a un pequeño impreso de la época, del que existen al menos dos ejemplares, uno en el Archivo General de Indias de Sevilla (Sig.: LA S. XVIII-312) y otro en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sig.: R-34198/12)⁵.

Es interesante preguntarse cuál fue la intención de estos sevillanos al celebrar unas exequias por el rey de una nación extranjera. Evidentemente, se pretendió una demostración pública de las posiciones políticas de las

clases dirigentes sevillanas del momento. La ejecución del rey francés es un hecho de tal magnitud que conmociona a toda la sociedad aristocrática sevillana, y que es definida en la relación de las exequias como "*Horrible atentado... (que) irritó al Universo todo, y lleno de indignación a las Naciones, haciéndoles desembaynar la espada para vengar la sangre de un monarca lleno de bondad*"⁶. Los dirigentes de la ciudad demuestran de esta manera su adhesión a la monarquía y, sobre todo, a un sistema político y social en el que son las clases dominantes. Estos planteamientos llevan a la celebración de exequias por los reyes decapitados. Las de la reina María Antonieta de Austria se hicieron el 29 de noviembre en la iglesia de San Lorenzo, con asistencia de la Inquisición, doble de campanas en la Catedral Hispalense, y misa celebrada por el provisor de Tolosa, Mr. de Montdesir⁷. Para llevar a cabo las del rey Luis XVI, y en señal de respeto a la monarquía por parte de los organizadores de los actos fúnebres, se solicitó autorización a Carlos IV, a través del Duque de la Alcudia, a la sazón Secretario de Estado. El permiso fue concedido con la salvedad de que el Arzobispo debía nombrar al sacerdote encargado del sermón para que éste se realizase lo más dignamente posible. El responsable de gestionar todo lo necesario para llevar a buen fin las exequias fue don Carlos de Elías Delgado, corredor de número de Sevilla y principal incitador del movimiento ciudadano para la conmemoración fúnebre. Las honras se celebraron en la iglesia de la Universidad Literaria de Sevilla que fue cedida por su Rector D. Antonio de Vargas, quien también ofició la misa el día de las honras fúnebres. El día 8 de junio se realizaron los actos del funeral, para los cuales el Asistente interino de la Ciudad, don

6. 27. 18
R
3419312

R E L A C I O N
DE LAS Suntuosas Exequias
CELEBRADAS EN SEVILLA
EL DIA 8 DE JUNIO DE 1793
A EXPENSAS DE VARIOS ESPAÑOLES
EN LA IGLESIA DE LA UNIVERSIDAD LITERARIA
POR EL ALMA DE
L U I S X V I
REY CHRISTIANÍSIMO DE FRANCIA,
CON LA ORACION FÚNEBRE
QUE DIXO
El P. D. TEODOMIRO IGNACIO DIAZ DE LA
*Profesio de la Congregacion del Oratorio de San
Felipe Neri de dicha Ciudad.*

EN SEVILLA
CON LICENCIA EN LA IMPRESA DEL DIARIO.

Antonio Fernández Soler, del Consejo de Su Majestad, "*hizo el convite a lo mas distinguido de este Pueblo*"⁸. Al amanecer las tropas ocuparon la zona y protegieron la puerta del templo para evitar el gentío, "*formándose un concurso el más brillante, numeroso y escogido que se ha visto en esta gran Ciudad*"⁹.

A la ceremonia asistió el arzobispo de la ciudad y se celebraron numerosos oficios por parte de los sacerdotes franceses residentes en Sevilla, que no cobraron nada por su participación, a pesar de la situación de extrema pobreza en la que se encontraban, debido a su forzada emigración, a causa del proceso

revolucionario francés. Este hecho impresionó muy favorablemente a la Sevilla del momento. A las nueve de la mañana se celebró la vigilia con el aparato musical de la Catedral y la misa que fue oficiada por los veinteneros de dicho templo y celebrada por don Antonio de Vargas, canónigo de la Catedral. Una vez finalizado el acto se pronunció el sermón por el padre Teodomiro Ignacio Díaz de la Vega, Prepósito de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla, quien hizo una exaltada defensa del origen divino de la monarquía y de los errores ideológicos de los revolucionarios franceses que pretendían establecer un nuevo orden cambiando el dispuesto por Dios. Su sermón fue todo un ejemplo de la teoría política e ideológica de las posturas contrarrevolucionarias, donde se plantea la incapacidad de un pueblo de juzgar a su rey.

Todo el aparato de altar era de primera clase, y fue concedido junto a los capellanes y ministros, por el cabildo de la Catedral¹⁰. Se acordó que durante los oficios doblasen las campanas de la Giralda como por persona real, según las disposiciones eclesiásticas que lo regulaban, es decir, 50 golpes con la campana mayor de forma muy pausada y luego tres golpes con todas las demás, durante todo un día completo.

Como era habitual para la celebración de estas exequias se erigió en el templo un túmulo cuya traza fue elegida entre varias que se presentaron y de la que fue autor el arquitecto mayor de la Ciudad, Félix Caraza. Dicho maestro ocupaba el cargo desde 1784 y en esta época alternaba mensualmente el puesto con José Echamorro por Real Provisión del Consejo Superior de Castilla de 22 de Abril de 1793. Parece ser que fue arquitecto titulado por la Real Academia de San Fernando

aunque no se conoce ningún documento que lo afirme¹¹. Lo que sí se conoce a ciencia cierta es que para Caraza la obra del túmulo de Luis XVI no era la primera experiencia en arquitecturas efímeras que realizaba, ya que en 1789 hizo las decoraciones y el montaje escenográfico para la celebración de la proclamación de Carlos IV. Un dato curioso es observar como en la relación de la exequias se afirma de él que su "*pericia y delicado gusto tiene acreditado en muchas obras públicas*"¹².

El túmulo fue construido en poco tiempo a pesar de que hubo un retraso imprevisto debido a una grave enfermedad que impidió a Caraza su finalización hasta el día 6 de junio. El catafalco se situó en el crucero de la iglesia

ORACION FÚNEBRE,
QUE EN LAS Suntuosas EXEQUIAS
CELEBRADAS
(A EXPENSAS DE VARIOS ESPAÑOLES)
EN LA IGLESIA DE LA REAL
UNIVERSIDAD LITERARIA DE SEVILLA
POR EL ALMA
DE LUIS XVI
REY CHRISTIANÍSIMO DE FRANCIA
EL DÍA 8 DE JUNIO DE 1793

DIXO
El P. D. TEODOMIRO IGNACIO DIAZ DE LA VEGA,
Prepósito de la Congregación del Oratorio de San Felipe
Neri de dicha Ciudad.

DEDICADA AL REY N. S.



EN SEVILLA
CON LICENCIA EN LA IMPRENTA DEL DIARIO.

de la Universidad y de él se conoce un grabado, realizado en Sevilla por Diego San Román y Codina, que acompaña a la relación de dichas exequias, y que recientemente ha sido dado a conocer¹³. El túmulo fue construido con los materiales que concedió el Ayuntamiento de Sevilla entre los que se encontraban diversos fragmentos y partes del ornato erigido para la Jura del Rey Carlos IV en el año 1789¹⁴. Corrió con los gastos ocasionados para la erección del aparato fúnebre, entre otros, la Universidad de Corredores de Lonja¹⁵.

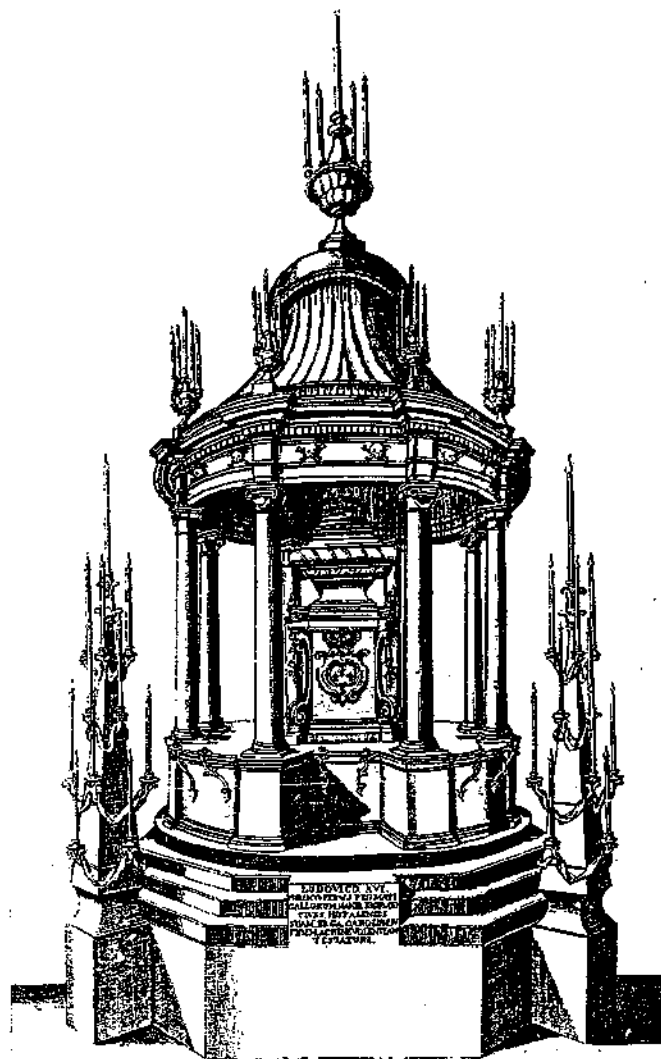
Para poder adecuar el catafalco al lugar donde se iba a situar se diseñó con planta octogonal y una altura total de unos trece metros y medio. La base del túmulo era un zócalo, que imitaba el jaspe negro, y tenía poco menos de metro y medio. Sobre ella se situaron tres gradas octogonales, del color del jaspe gris y de un pie de altura. Encima iba una plataforma o zócalo de forma circular del mismo tamaño, sobre la que se colocó el túmulo propiamente dicho. En su frente, en las gradas, había una lápida rectangular imitando al alabastro de aproximadamente un metro por metro y medio de tamaño donde con letras de oro estaba escrita la siguiente inscripción: *LUDOVICO XVI PUBLICO. FERALI. PEGMATE/ GALLOROU. MANIBUS. JUGULATO/ CIVES. HISPALENSES/ SUAM. ERGA. CAROLUM IV/ FIDEM. AC. BENEVOLENTIAM/ TESTATUR*¹⁶. Alrededor del zócalo, sobre el suelo, se situaron cuatro pirámides sobre pedestales, imitando el granito, de unos cinco metros de altura, y que llevaban cada una 16 mecheros bronceados y decorados con orlas de gasa negra.

El cuerpo principal del aparato mostraba un zócalo, con resaltes, imitando el jaspe morado y con molduras de piedras de otros

colores, sobre el que se dispusieron ocho columnas de orden jónico de unos cinco metros de altura, y decoradas fingiendo ser de lapislázuli. Los capiteles y las basas imitaban el alabastro, presentando los primeros unas bandas de gasa negra a modo de adornos. En el zócalo, en los espacios entre las columnas, se situaron dos mecheros bronceados con forma de tallos vegetales.

Sobre las columnas se dispuso un entablamento de color ceniza y con resaltes, que se decoró con habituales motivos fúnebres de calaveras y tibias. Sobre todo el conjunto iba una potente cornisa con molduras doradas que simulaba ser de jaspe negro. La altura total desde el pavimento hasta el entablamento era de unos siete metros y medio. Encima de la cornisa, para su iluminaria, se colocaron ocho jarrones con cinco mecheros bronceados y orlados de gasa negra. Coronaba todo el conjunto un dosel, a manera de bóveda, constituido por una especie de pabellón de tela con flecos de oro. Su altura era de unos tres metros y remataba en un jarrón de metro y medio, emulando el alabastro, con perfiles dorados y cinco mecheros bronceados.

En el interior del templete así organizado se formó un espacio abovedado, de cuyo centro colgaba un gran borlón de fleco y esmaltes de oro. En medio de la plataforma se levantó un pedestal de unos dos metros de alto, achaflanado en las esquinas, las cuales aparecían decoradas por volutas y guirnalda. El conjunto simulaba haberse construido en pórfido. Cada lado del pedestal ofrecía al centro un medallón que imitaba otras piedras de gran riqueza. La cartela del frontal poseía un escudo real con las armas reales de Francia, es decir, tres flores de lis sobre fondo celeste. Encima del pedestal se situó una urna



de color plateado, con molduras y perfiles tallados de oro, disponiéndose allí dos almohadas donde iban colocados los atributos alusivos a la categoría del difunto, es decir, corona y cetro.

Dentro de su sencillez, esta obra de Caraza nos muestra cómo el maestro es fiel heredero

de la tradición funeraria anterior ya que continúa usando para el catafalco elementos de épocas anteriores. Un hecho a destacar es la pervivencia de las pirámides de iluminación, que son similares a las usadas en los túmulos reales desde época medieval. Es interesante observar cómo los túmulos levantados anteriormente en Sevilla los años 1774 por Luis XV y 1789 por Carlos III en la Catedral de Sevilla¹⁷, ahondan en la idea más moderna de ser una construcción pensada en torno a lo que sería un monumento público, realizándose —con las lógicas diferencias— por medio de un basamento donde se sitúa la urna y un obelisco que corona todo el conjunto. En el caso del túmulo de Luis XVI se retorna a la tipología, más tradicional, de templete de planta centralizada, si bien en este caso es circular, lo cual no era habitual, aproximándose más a los tabernáculos y construccio-

nes de este tipo que en esta época proliferan. A pesar de que en el túmulo de Luis XVI se maneja un lenguaje clásico, reflejado en columnas y otros elementos constructivos, donde la simplicidad es patente, la idea compositiva general aún nos recuerda obras del barroco. Un dato importante a destacar es la ausen-

cia casi total de programa iconográfico en el túmulo, el cual queda reducido a la  pida conmemorativa y a los temas alusivos a la muerte situados en el entablamento.

De todas formas este catafalco indica cómo las enseñanzas de la Academia van abriéndose camino, observándose un cierto purismo en las formas y en las composiciones. Al respecto, no se puede olvidar la posible condición de Caraza como titulado por la de San Fernando. En ese sentido, podemos observar en esta obra del túmulo de Luis XVI, la posibilidad de un tímido intento de recuperación del clasicismo y la Antigüedad, inspirándose para su construcción, tal vez, en los "tholoi" griegos, aquellos edificios de planta circular con cubierta cupuliforme o c nica, que poseían carácter funerario o conmemorativo.

En cierto modo, los sevillanos que organizaron estos actos, al querer defender unos privilegios y un "status" propio de épocas ya

caducas, no se percataron que actuaban conforme a la nueva mentalidad, en la que desaparece la concepción casi divina de la monarquía. De hecho se aproximan a la visión liberal de la fiesta decimonónica donde, contrariamente a lo que ocurría en los siglos XVII y XVIII, la muerte del rey no se ofrece como un ejemplo de virtud a seguir por los súbditos, sino como un hecho doloroso y patético. Incluso la euforia ante la guerra con Francia anuncia un nuevo concepto como es el nacionalismo que alcanzar  su mayor auge en el siglo XIX. En este sentido es interesante observar como estas clases altas beben de las mismas fuentes intelectuales ilustradas que los revolucionarios franceses¹⁶. El homenaje que Sevilla en 1793 consagra a Luis XVI, rey de Francia sacrificado ante unas nuevas ideas, llega a equipararse con el de un héroe, y sus exequias anuncian lo que serán las honras fúnebres en el siglo siguiente¹⁹.

NOTAS

- (1) Véase: FERRER BENIMELI, José Antonio: "El fin del reformismo". En *Crisis del Antiguo Régimen. De Carlos IV a Isabel II*. Historia de España, Vol. 9. Historia 16. Madrid, 1982.
- (2) Véase: GUICHOT, Joaquín: *Historia de la Ciudad de Sevilla y pueblos importantes de su provincia, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Sevilla, 1882. Tomo IV, p. 439.
- (3) Concretamente en Sevilla se ordenaron hacer rogativas públicas deseando la victoria para los ejércitos españoles. Cfr.: Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.) Actas Capitulares 1791-1793. 1  Escribanía. Fol. 82 r . Cabildo de 7 de abril de 1793.
- (4) Véase: CASTILLO, María José del: "El Mausoleo de Luis XV en Sevilla". En *Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz*. Tomo I, p. 349-356. Sevilla, 1982; y PORTUS, Javier: "Selección y Catálogo". En *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*. Madrid, 1989.
- (5) *Relación de las suntuosas exequias celebradas en Sevilla el día 8 de junio de 1793 a expensas de varios españoles en la iglesia de la Universidad Literaria por el alma de Luis XVI Rey Christian simo de Francia, con la*

oración fúnebre que dixo el P.D. Teodomiro Ignacio Díaz de la Vega, Prepósito de la Congregación de Oratorio de San Felipe Neri de dicha Ciudad. En Sevilla, con licencia en la imprenta del diario.

- (6) Cfr.: *Relación de...* p. 3.
- (7) MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales Eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía*. Sevilla, 1887. Tomo III, p. 134.
- (8) Cfr.: *Relación de...* p. 7.
- (9) Idem. p. 8. Estas referencias a las multitudes asistentes al acto y a la calidad de las personas que participan en él son habituales en todo tipo de impresos y relaciones de los acontecimientos festivos del barroco, ya que aseguraban la importancia y popularidad de la celebración. En ese sentido véase: BONET CORREA, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid, 1990. p. 10.
- (10) Esta colaboración del cabildo catedralicio fue solicitada por D. Carlos Elías Delegado y concedida por el cabildo el 27 de mayo de 1793. Cfr. Archivo de la Catedral de Sevilla. Autos Capitulares 1793, fol 51 v^{ta}-52 r^{ta}.
- (11) Poco se conoce sobre la vida y obra de Félix Caraza, aunque existen algunas noticias biográficas en SUAREZ GARMENDIA, José M.: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, 1986, p. 38-41.
- (12) Cfr.: *Relación de...* p. 9.
- (13) PORTUS, Javier: "Selección y Catálogo". En *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*. Madrid, 1991. Diego de San Román y Codina fue un grabador que tiene documentada su actividad en Sevilla entre 1743 y 1797. Véase: GALLEGO, Antonio: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1990 y RODRIGUEZ MOÑINO, A. y LEDE, Marqués de: "Diego de San Román y Codina, estampero sevillano del siglo XVIII (1743-1789). Noticia y Catálogo de su obra". En *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*. Madrid, 1954.
- (14) A.M.S. Sección V. Tomo 188. Doc. 3; y A.M.S. Actas Capitulares 1793-1794, 2^a Escribanía, Cabildos de martes 12 y jueves 14 de marzo de 1793, s.f.
- (15) Cfr.: *Relación de...* p. 9.
- (16) Cuya traducción, que debo agradecer a mi compañera Inmaculada Maqueda Peral, sería aproximadamente: "Luis XVI, decapitado a manos de los franceses en el fúnebre estrado público. Los ciudadanos de Sevilla dan testimonio de su fidelidad y benevolencia hacia Carlos IV".
- (17) Véase: RAMOS SOSA, Rafael: "Las Exequias de Carlos III en Sevilla". En *Archivo Hispalense*, n^o 217. Sevilla, 1988.
- (18) Un dato curioso es señalar cómo en 1793 se representó en el patio de la Antigua Universidad, ante el arzobispo y otras autoridades sevillanas la obra "Zaire" de Voltaire, máximo exponente de las ideas del Siglo de las Luces. Véase: GUICHOT: *op. cit.* Tomo IV, p. 439; y AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla, 1989, p. 305.
- (19) Acentuando este aspecto es interesante hacer observar cómo el pedestal que sostiene la urna es más propio de una estatua conmemorativa en plaza pública que de un catafalco.

DATOS COMPLEMENTARIOS SOBRE LOS COSTOS DE LA OBRA ESCULTÓRICA DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

José Antonio GARCÍA HERNÁNDEZ

Son múltiples los aspectos que se tratan en la realización de una obra artística y si esta obra es de gran envergadura y repercusión para la ciudad donde se ubica se complican aún más. Sirvan estas líneas para arrojar algo más de luz sobre una de estas realizaciones artísticas.

La obra escultórica de la Portada Principal o de la "Asunción" de la catedral sevillana siguió un proceso largo y complejo (1882-1899), en una situación socio-económica especialmente delicada y falta de recursos de todo tipo, situación ésta que condicionaría su desarrollo hasta el punto que al final quedaría inconclusa.

En una anterior publicación sobre dicha decoración¹, hacía un estudio que incluía las fases de ejecución, colocación e iconografía y aportaba documentalmente algunos aspectos económicos referidos al contrato, cartas de pago y un resumen general de los gastos ocasionados en su colocación. Quisiera ahora, referirme, de una forma más detallada, ya que no pude anteriormente por lógicos problemas de espacio, a otros aspectos, también económicos, que repercutieron en la realización de dicha obra y que se basan en la documentación archivística catedralicia que presentaremos seguidamente. Documentación referida fundamentalmente a tres aspectos:

a) Por una parte al personal y jornales invertidos en la colocación del medallón central durante 1885, concretamente a los meses de marzo, abril, mayo y junio, fechas en las que se realizó el citado trabajo. Interesante información ya que, además de la relación sobre el personal que trabajó, nos indica las categorías profesionales (compuesta básicamente por tres maestros canteros, tres oficiales y siete peones), el número de días de trabajo, el precio del jornal diario, el cual

dependía de la categoría profesional que se poseyera y así, por citar un ejemplo al primer maestro cantero se le asignaban 45 reales por día, al segundo 20 y al tercero 16; en cuanto a los oficiales de albañilería, el primero cobraba 24 reales, el segundo 14 y el tercero 12 reales; los peones 8 reales y el guarda 9 reales, por último se señala el sueldo semanal de cada uno expresados en la misma moneda. (Apéndice Documental nº 1).

b) En segundo lugar, la documentación recoge, de forma detallada, los recibos de cobro y gastos ocasionados en materiales, transporte y colocación del total de esculturas que decoran el resto de la Portada, período de tiempo que abarca desde Junio de 1887, año en el que se ejecutan y reciben las cuatro primeras imágenes, hasta mayo de 1899, fecha en que se recogen los gastos por la novena y última remisión de las mismas. Son significativos estos documentos puesto que a través de los citados recibos de cobro y gastos de transporte y colocación, se revela como no se cumplen estrictamente los plazos de tiempo establecidos en el contrato, ya que éste consignaba que Ricardo Bellver tenía que entregar cuatro esculturas por año, y según la documentación apreciamos que en los años 1891, 1894, 1895, 1896 y 1897 no se recibe ninguna imagen, volviendo la entrega de las mismas en 1898 para finalizar en el año siguiente.

Por otra parte, es interesante ver como en la entrega de 1889 en lugar de cuatro esculturas se reciben cinco, ya que se volvió a hacer la imagen de San Pedro para sustituir la que se había mandado en Junio de 1887. Lo mismo ocurre con la entrega de Julio de 1892 que, en principio deberían ser cuatro estatuas, pero se recibe además la de Santiago el Mayor para sustituir la que se recibió, del mismo Apóstol

en Junio de 1887. Desconocemos las causas de estas sustituciones, pero posiblemente fuera el deterioro sufrido por algún motivo, ya que era imposible pensar en un error formal o de carácter iconográfico pues Bellver tenía que presentar los modelos de las mismas a una Comisión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando para su aprobación² y posteriormente pasarlos a piedra artificial (cemento Portland + polvo de mármol).

También, en este apartado, estos documentos nos ofrecen cierta información de carácter técnico, como es el hecho de que, entre el personal que trabajaba en la obra, hubiera un escultor y su respectivo oficial que montaban las esculturas o también un pintor decorador que daba una imprimación al óleo mate de color piedra a las mencionadas imágenes³. Asimismo se nos da a conocer que las

esculturas venían desde el estudio de Bellver en Madrid, desmontadas en cajas, tal como lo expresa un recibo de cobro en el que se especifica "He recibido de D. Joaquín Fernández la cantidad de ocho pesetas por el transporte desde la Estación a la Catedral de 13 bultos conteniendo 4 estatuas para la Portada principal de esta Santa Catedral. Sevilla 4 de Julio de 1893. Recibí José Soler."⁴ (Ver Apéndice Documental números 2 a 22).

c) Por último, la citada información es muy minuciosa, hasta el punto que ha posibilitado el conocer con exactitud los diversos talleres sevillanos que de una forma u otra participaron en dicha decoración y que aparecen en las numerosas facturas de materiales a lo largo de todo el proceso (Apéndice Documental nº 2 a 22) y que presentamos a continuación en el siguiente cuadro esquemático:

TITULAR	ESPECIALIDAD	DOMICILIO
Rafael Tejada	Ferretería, Herrería, Lampistería, Fundiciones	Cerrajería, 14-16 Génova, 28
Guillermo Valera	Colores, Aceites, Colas, Aguarrás	Rodó, 1
Antonio Guillena	Fábrica de yesos	Santas Patronas, 27
Manuel Grosso	Fundición de Hierro	Plaza de Armas y San Pablo
José Solís	Carpintería	Varflora, 1 / Alfolfí, 6
Antonio Cavallini	Pintor Decorador	Capuchinas, 13
José Pelli	Estucador, Escayolista y Ornamentista	Lombardos, 13
Sancho García Sánchez	Fábrica de Yesos	Arfe, 22
"Moreno Hermanos"	Marmolistas	Cerrajería, 17
Felipe Cañellas	Almacén Losetas catalanas	Manteros, 26
Francisco Pacheco	Carros de Transporte	Adriano, 18 / Rodó, 6 Valdés Leal, 21



Fig. nº 1



Fig. nº 2



Fig. nº 3

Figuras números 1, 2 y 3: Membretes utilizados en las facturas de diversos talleres que sirvieron a la obra escultórica de la Portada Principal.



Fig. nº 4



Fig. nº 5



Fig. nº 6

Figuras números 4, 5 y 6: Membretes utilizados en las facturas de diversos talleres que sirvieron a la obra escultórica de la Portada Principal.

NOTAS

- (1) GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio. *La decoración escultórica de la Portada Principal de la Catedral de Sevilla (1882-1899)* en "Laboratorio de Arte" nº 3. Sevilla, 1990, págs. 221-242.
- (2) Sirvan como ejemplos los "Informes sobre los modelos de estatuas de los Apóstoles para la Catedral de Sevilla" en "Boletín de la Academia de San Fernando". Madrid, 1888. Tomo VIII, pág. 135; y Madrid, 1889. Tomo IX, págs. 125-126.
- (3) Archivo Catedral de Sevilla (A.C.S.). Diversos 84 (50). 6 de julio de 1887 y 27 de junio de 1890.
- (4) Idem. Documento nº 131. Sexta Remisión de esculturas. Recibo nº 3.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Nº 1

1885. SEVILLA.—Jornales invertidos en la colocación del medallón y retirar la endamiada en la Portada Principal de la Catedral. A.S.I.C. Sección Diversos n 84 (50). Documento nº 96.

"Obra de la Puerta principal de la Sta. Iglesia Catedral.

Gastos de jornales invertidos en la semana del 15 al 21 de Marzo de 1885

Clases	Nombres	Días Semana							Total Días	Precio de Jornales	Reales
		D	L	M	M	J	V	S			
Canteros	Julián Garay	0	1	1	1	1	1	1	6	45	270
Canteros	J. M ^a . Muñoz	0	1	1	1	1	1	1	6	16	96
Canteros	José Muñoz P.	0	0	0	1	1	1	1	4	20	80
Peones	Matías Ortega	0	0	0	0	1	1	1	3	8	24
Peones	Juan Gómez	0	0	0	0	1	1	1	3	8	24
Total =											494

Semana del 22 al 28 de Marzo de 1885

Canteros	Julián Garay	0	1	1	0	1	1	1	5	45	225
Canteros	J. M ^a . Muñoz	0	1	1	0	1	1	1	5	16	80
Canteros	José Muñoz P.	0	1	1	0	1	1	1	5	20	100
Of. Alb.	Ant. Gordillo	0	0	0	0	1	1	1	3	14	42
Peones	Matías Ortega	0	1	1	0	1	1	1	5	8	40
Peones	Juan Gómez	0	1	1	0	1	1	1	5	8	40
Peones	Antonio Ruiz	0	0	0	0	1	1	1	3	8	24
Total =											551

Semana del 29 de Marzo al 4 de Abril de 1885

Clases	Nombres	Días Semana							Total Días	Precio de Jornales	Reales
		D	L	M	M	J	V	S			
Canteros	Julián Garay	0	1	1	1	0	0	0	3	45	135
Canteros	J. M ^a . Muñoz	0	1	1	1	0	0	0	3	16	48
Oficial	Ant. Gordillo	0	1	1	1	0	0	0	3	14	42
Peones	Matías Ortega	0	1	1	1	0	0	0	3	8	24
Peones	Juan Gómez	0	1	1	1	0	0	0	3	8	24
Peones	Ant. Paredes	0	1	1	1	0	0	0	3	8	24
Guarda	Manuel García	1	1	1	1	1	1	1	7	9	63
Total =											360

Semana del 5 al 11 de Abril de 1885

Canteros	Julián Garay	0	1	1	1	1	1	1	6	45	270
Canteros	J. M ^a . Muñoz	0	1	1	1	1	1	1	6	16	96
Oficiales	Ant. Gordillo	0	1	1	1	1	1	1	6	14	84
Oficiales	José León	0	1	1	1	1	1	1	6	12	72
Oficiales	Antonio Vega	0	1	1	1	1	1	1	6	14	84
Peones	Antonio Mateo	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Diego Gavilán	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	José Vega	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Manuel Cruz	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Oficial	Manuel Becerrín	0	1	1	1	1	1	1	6	24	144
Peones	Matías Ortega	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Ant. Paredes	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Juan Gómez	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Guarda	Manuel García	1	1	1	1	1	1	1	7	9	63
Total =											1.149

Semana del 12 al 18 de Abril de 1885

Canteros	Julián Garay	0	1	0	1	1	1	1	5	45	225
Canteros	J. M ^a . Muñoz	0	1	0	1	1	1	1	5	16	80
Oficiales	Manuel Becerrín	0	1	0	1	1	1	1	5	24	120
Oficiales	Antonio Vega	0	1	0	1	1	1	1	5	14	70
Oficiales	José León	0	1	0	1	1	1	1	5	12	60
Guarda	Manuel García	1	1	1	1	1	1	1	7	9	63
Peones	Matías Ortega	0	1	0	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Juan Gómez	0	1	0	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Ant. Paredes	0	1	0	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Antonio Mateo	0	1	0	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Diego Gavilán	0	1	0	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Manuel Cruz	0	1	0	1	1	1	1	5	8	40
Peones	José Vega	0	1	0	1	1	1	1	5	8	40
Total =											898

Semana del 19 al 25 de Abril de 1885

Clases	Nombres	Días Semana							Total Días	Precio de Jornales	Reales
		D	L	M	M	J	V	S			
Canteros	Julián Garay	0	0	1	1	1	1	1	5	45	225
Canteros	J. M ^a . Muñoz	0	0	1	1	1	1	1	5	16	80
Oficiales	Manuel Becerrín	0	0	1	1	1	1	1	5	24	120
Oficiales	Antonio Vega	0	0	1	1	1	1	1	5	14	70
Oficiales	José León	0	0	1	1	1	1	1	5	12	60
Guarda	Manuel García	1	1	1	1	1	1	1	7	9	63
Peones	Matías Ortega	0	0	1	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Juan Gómez	0	0	1	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Ant. Paredes	0	0	1	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Antonio Mateo	0	0	1	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Diego Gavilán	0	0	1	1	1	1	1	5	8	40
Peones	Manuel Cruz	0	0	1	1	1	1	1	5	8	40
Peones	José Vega	0	0	1	1	1	1	1	5	8	40

Total = 898

Semana del 26 de Abril al 2 de Mayo de 1885

Canteros	Julián Garay	0	1	1	1	1	1	1	6	45	270
Canteros	J. M ^a . Muñoz	0	1	1	1	1	1	1	6	15	80
Oficiales	Manuel Becerrín	0	1	1	1	1	1	1	6	24	144
Oficiales	Antonio Vega	0	1	1	1	1	1	1	6	14	84
Oficiales	José León	0	1	1	1	1	1	1	6	12	72
Peones	Manuel García	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Matías Ortega	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Juan Gómez	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Ant. Paredes	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Manuel Cruz	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Diego Gavilán	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Antonio Mateo	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48

Total = 1.034

Semana del 3 al 9 de Mayo de 1885

Clases	Nombres	Días Semana							Total Días	Precio de Jornales	Reales
		D	L	M	M	J	V	S			
Oficiales	Manuel Becerrín	0	1	1	1	1	1	1	6	24	144
Oficiales	Antonio Vega	0	1	1	1	1	1	1	6	14	84
Oficiales	José León	0	1	1	1	1	1	1	6	12	72
Peones	Emilio Vega	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Matías Ortega	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Juan Gómez	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Ant. Paredes	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Manuel Cruz	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Diego Gavilán	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Manuel García	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
										Total =	636

Semana del 10 al 16 de Mayo de 1885

Oficiales	Manuel Becerrín	0	1	1	1	0	1	1	5	24	120
Oficiales	Antonio Vega	0	1	1	1	0	1	1	5	14	70
Oficiales	José León	0	1	1	1	0	1	1	5	12	60
Peones	Emilio Vega	0	1	1	1	0	1	1	5	8	40
Peones	Matías Ortega	0	1	1	1	0	1	1	5	8	40
Peones	Juan Gómez	0	1	1	1	0	1	1	5	8	40
Peones	Ant. Paredes	0	1	1	1	0	1	1	5	8	40
Peones	Manuel Cruz	0	1	1	1	0	1	1	5	8	40
Peones	Diego Gavilán	0	1	1	1	0	1	1	5	8	40
Peones	Manuel García	0	1	1	1	0	1	1	5	8	40
										Total =	530

Semana del 17 al 23 de Mayo de 1885

Oficiales	Manuel Becerrín	0	1	1	1	1	1	1	6	24	144
Oficiales	José León	0	1	1	1	1	1	1	6	12	72
Peones	Emilio Vega	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Juan Gómez	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Ant. Paredes	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Manuel Cruz	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Diego Gavilán	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Matías Ortega	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Oficiales	Antonio Vega	0	1	1	1	1	1	1	6	14	84
										Total =	588

Semana del 24 al 30 de Mayo de 1885

Clases	Nombres	Días Semana							Total Días	Precio de Jornales	Reales
		D	L	M	M	J	V	S			
Oficiales	Manuel Becerrín	0	1	1	1	1	1	1	6	24	144
Oficiales	José León	0	1	1	1	1	1	1	6	12	72
Peones	Emilio Vega	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Juan Gómez	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Ant. Paredes	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Manuel Cruz	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
Peones	Diego Gavilán	0	1	1	1	1	1	1	6	8	48
	Deshoras del día 30	-	-	-	-	-	-	-	-	-	30
										Total =	486

Semana del 31 de Mayo al 5 de Junio de 1885

Guarda	Ant. Paredes	1	1	1	1	1	0	0	5	10	50
Peones	Juan Gómez	0	0	0	0	0	1	0	1	10	10
Peones	Manuel Cruz	0	0	0	0	0	1	0	1	8	8
										Total =	68

Nº 2

1887. Junio 19. Madrid.— Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por las cuatro primeras esculturas para las archivoltas de la Portada Principal.

Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante A.C.S.) Sección Diversos. Nº 84 (50). Documento nº 116.

"He recibido del Ilmo. Sr. D. Francisco Bermudez de Cañas como Dean de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, y como legatario del Sr. D. Mariano Desmaissieres para la terminación de la portada de dicha Catedral, la cantidad de seis mil pesetas valor según contrato de cuatro estatuas ejecutadas por mi en cemento Portland, y que representan S. Pedro, S. Pablo, San Andrés y Santiago el Mayor, las cuatro con destino á ser colocadas en dicha portada.

Y para que conste lo firmo en Madrid á diecinueve de Junio de mil ochocientos ochenta y siete."

Son #6.000# Ptas.

Ricardo Bellver"

Nº 3

1887. Julio 6. Sevilla.— Gastos ocasionados en el transporte y colocación de las cuatro primeras estatuas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos. Nº 84 (50). Documento nº 117.

"Importe de los gastos ocasionados en la colocación de las estatuas de San Pedro, San Pablo, Santiago, y San Andrés, y que son las cuatro primeras que se han colocado en la portada principal de esta Santa Iglesia Catedral y su transporte desde Madrid a esta ciudad.

Ptas. Centº

—Por el transporte de cuatro estatuas desde Madrid a Sevilla en un vagón precintado..... 369 37

-Por la conducción de las estatuas desde la estación de esta Ciudad de Cordoba hasta el depósito catedralicio.....	26	50
-Por seis días jornales del maestro y tres peones en la colocación de las estatuas...	72	
-Por dos días de carpintero e importe de maderas compradas para la formación del pequeño andamio	18	
-Por cinco días de un escultor y de un ayudante en la reparación de las estatuas con inclusión del cemento	73	75
-Por ocho barras de cobre de sujección y su alambre	19	50
-Por la pintura al óleo, dando cinco manos a cada estatua	80	
Suma Total	659	12

Importa la suma de esta cuenta la cantidad de seiscientos cincuenta y nueve pesetas y doce céntimos. Sevilla, seis de Julio de 1887.

Recibí
Joaquín Fernández

El Arquitecto
Joaquín Fernández"

Nº 4

1887. Julio 11. Madrid.- Importe del traslado de las estatuas desde el taller de D. Ricardo Bellver a la estación de Madrid.

A.C.S. Sección Diversos. Nº 84 (50). Documento nº 118.

"He recibido del Sr. D. Joaquín Fernández la cantidad de cincuenta y ocho pesetas importe del transporte desde mi estudio á la estación de Madrid de las estatuas para la portada de la Catedral de Sevilla, cuya cantidad me ha sido entregada por encargo y cuenta del Sr. Deán de aquella ciudad.

Madrid once de julio de 1887.

Son #58# Ptas.

Ricardo Bellver."

Nº 5

1888. Mayo 18. Madrid.- Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por la segunda entrega de esculturas para las archivoltas de la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos. Nº 84 (50). Documento nº 119.

"He recibido del Ilmo. D. Francisco Bermúdez de Cañas, como Deán de la Sta. Iglesia Metropolitana de Sevilla, y legatario del Señor Don Mariano Desmaissieres la cantidad de nueve mil pesetas importe o valos de seis estatuas ejecutadas por mí en cemento Portland con destino a la portada principal de la Catedral, según contrato de treinta de Diciembre de 1885, y cuyas estatuas representan los Santos Juan, Santiago el Menor, Felipe, Mateo, Tomás y Judas Tadeo. Y para qu ecoriste y a satisfacción del interesado, lo firmo en Madrid á 18 de Mayo de 1888.

Son #9.000# Ptas.

Ricardo Bellver."

Nº 6

1888. Julio 4. Sevilla.- Gastos ocasionados en el transporte y colocación de la segunda entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos. Nº 84 (50). Documento nº 120.

"Importe de los gastos ocasionados en la colocación de las estatuas de Santo Tomás, San Felipe, San Mateo, San Judas Tadeo, San Juan y Santiago hijo de Alfeo, segunda remisión y colocación

en la portada principal de esta Santa Iglesia Catedral y su transporte desde el taller del escultor

	Ptas. Centº	
- Por el transporte de las referidas estatuas desde el taller del escultor a la estación del Mediodía en Madrid según recibo nº 1	54	
- Transporte por ferrocarril de Madrid a Sevilla según recibo nº 2	232	98
- Transportes desde la estación de Sevilla á los almacenes y colocación de las estatuas, cuenta nº 3	151	25
- Al carpintero Tejada por las garras, según cuenta número 4	34	75
- Al estucador Pelli, según cuenta nº 5	34	75
- Al pintor Caballini por la pintura al óleo de las esculturas, según cuenta nº 6	120	
Total	719	73

Según la suma anterior importa esta cuenta la cantidad de setecientas diez y nueve pesetas setenta y tres céntimos, salvo error u omisión.

Sevilla 4 de Julio de 1888

Joaquín Fernández."

Nº 7

1889. Febrero 15. Madrid.- Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por la tercera entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos. Nº 84 (50). Documento nº 122.

"He recibido del Ilmo. Sr. D. Francisco Bermúdez de Cañas, Deán de la Sta. Iglesia Catedral de Sevilla y como legatario del Sr. D. Mariano Desmaissieres para la decoración de la portada de dicha Catedral, la cantidad de seis mil pesetas, valor según contrato de cuatro estatuas ejecutadas por mí en cemento Portland y que representan los Santos Matías, Bartolomé, Simón y Bernabé. Para que conste lo firmo en Madrid á 15 de Febrero de 1889.

Son #6.000# Ptas.

Ricardo Bellver."

Nº 8

1889. Marzo. 16. Sevilla.- Gastos ocasionados en el transporte y colocación de la tercera entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos. Nº 84 (50). Documento nº 123.

"Importe de los gastos ocasionados en la colocación de las estatuas de San Pedro, estatua definitiva, San Bernabé, id, San Bartolomé, Id., San Simón, Id., y San Matías, que remitió el Sr. D. Ricardo Bellver desde Madrid con destino a la Puerta Principal de esta Santa Iglesia Catedral.

	Ptas. Centº	
- Por el transporte de las mencionadas estatuas desde el estudio del mencionado escultor a la estación de Madrid	32	
- Idem. desde la estación de Madrid á la de Sevilla	174	29
- Importe de la traslación de la estación de esta capital al almacén de esta Santa Iglesia Catedral 16 ptas. y por la colocación de dichas estatuas 111 ptas., total ...	127	
- Al carpintero por las grapas de cobre de sujección	20	25
- Al fabricante de yeso por el cemento	21	
- Al pintor	100	
Suma total	474	54

Importa esta cuenta las figuradas cuatrocientas setenta y cuatro ptas cincuenta y cuatro céntimos, salvo error.

Sevilla 16 de Marzo de 1889.

El Arquitecto
Joaquín Fernández"

Nº 9

1890. Mayo, 22. Madrid.— Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por la cuarta entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 124.

"He recibido del Ilmo. D. Francisco Bermúdez de Cañas, Dean de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla y como legatario del Sr. D. Mariano Desmaissieres, para la terminación de la portada de dicha Catedral, la cantidad de seis mil pesetas valor, según contrato, de cuatro estatuas ejecutadas por mí en cemento portland, y que representan a San Marcos, San Lucas, San Clemente y San Esteban. Y para que conste, expido el presente en Madrid a 22 de Mayo de 1890.

Ricardo Bellver."

Nº 10

1890. Junio 30. Sevilla.— Gastos ocasionados en el transporte y colocación de la cuarta entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección diversos Nº 84 (50). Documento nº 125.

"Importe de los gastos ocasionados en la conducción de las cinco estatuas que representan a San Pablo, San Marcos, San Clemente P. y Mr., San Lucas y San Esteban desde el estudio del Sr. Bellver y su colocación en la Puerta Principal de esta Santa Iglesia Catedral.

	Ptas.	Centº
— Por el transporte de las mencionadas estatuas del escultor a la estación de Madrid, recibo 1º	34	50
— Idem. desde la estación de Madrid a la de Sevilla según comprobante número 2....	189	62
— Al carpintero por las grapas de cobre de sujeción de las estatuas según comprobante nº3	22	
— Al marmolista por tres lozas de mármol según comprobante número 4	4	12,5
— Al fabricante de yeso por el cemento según comprobante número	14	
— Cuenta de jornales empleados en la colocación de las estatuas según comprobante número 6	113	25
— Al pintor según factura. Comprobante nº 7	100	
Suma Total	477	49,5

Importa esta cuenta las figuradas cuatrocientas setenta y siete pesetas, cuarenta y nueve céntimos y medio. Sevilla 30 de Junio 1890.

El Arquitecto
Joaquín Fernández."

Nº 11

1892. Abril 13. Madrid.— Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por la quinta entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos 84 (50). Documento nº 127.

"He recibido del Ilmo. Sr. D. Francisco Bermudez de Cañas, como Dean de la Sta. Iglesia Catedral

de Sevilla, y como legatario del Sr. D. Mariano Desmaissieres para la terminación de la portada de dicha Catedral, la cantidad de seis mil pesetas, valor según contrato, de cuatro estatuas ejecutadas por mí en cemento Portland, y que representan a San Lorenzo, San Vicente, San Joaquín y San José, con destino a decorar la portada principal de dicha Catedral.

Y para que conste lo firmo en Madrid a 13 de Abril de 1892.

Son #6.000# Ptas.

Ricardo Bellver"

Nº 12

1892. Julio 16. Sevilla.— Gastos ocasionados por el transporte y colocación de quinta entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos nº 84 (50). Documento nº 128.

"Importe de los gastos ocasionados en la conducción de las cinco estatuas de San Lorenzo, San vicente, San José, San Joaquín y Santiago el Mayor (esta última su sustitución) desde el estudio del Sr. Bellver a Sevilla y su colocación en la Puerta principal de esta Santa Iglesia Catedral.

	Ptas.	Centº
— Por el transporte de las mencionadas estatuas desde el estudio del escultor a la estación de Madrid, según comprobante número 1.....	36	50
— Por el transporte de la estación de Madrid a la de Sevilla, según comprobante número 2	184	78
— Por el transporte desde la estación de Córdoba de esta ciudad, hasta el Almacén de la Catedral, según comprobante número 3	6	
— Por los jomales de colocación y conducción según comprobante número 4	103	49
— Por el importe de las garras de bronce de las mismas según comprobante nº 6...	71	47
— Por la construcción y madera del castillejo para la colocación de las dichas estatuas, según comprobante número 7	63	50
— Por el cemento empleado en la misma, comprobante 7	7	50
— Por la juntura de las mismas (100Ptas) y la verja de la puerta (90 Ptas.), comprobante número 8	190	
Total	663	24

Importa esta cuenta la cantidad de seiscientos sesenta y tres pesetas veinte y cuatro céntimos.

Sevilla 16 Julio de 1892

Joaquín Fernández."

Nº 13

1892. Octubre 1. Madrid.— Importe de las estatuas desde el estudio de D. Ricardo Bellver a la estación de Madrid.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 129.

"He recibido del Sr. D. Joaquín Fernández la cantidad de setenta pesetas, importe de dos viajes de estatuas desde mi estudio a la estación con destino a la portada de la Catedral de Sevilla. Y para que conste lo firmo en Madrid a 1º de Octubre de 1892.

Son #70# Ptas.

Ricardo Bellver"

Nº 14

1893. Junio 17. Madrid.— Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por la sexta entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 130.

"He recibido de D. Francisco Bermudez de Cañas, Dean de la Catedral, y como legatario del Sr. Desmaissieres la cantidad de seis mil pesetas, valor de cuatro estatuas en cemento Portland y que representan a Sta. Ana, Maria Magdalena, San Gregorio Magno y San Ambrosio, con destino a decorar la Portada Principal de la Catedral. Y para que conste lo firmo en Madrid a 17 de Junio de 1893.

Son #6.000# Ptas.

Ricardo Bellver."

Nº 15

1893. Julio 6. Sevilla.—Gastos ocasionados en el transporte y colocación de la sexta entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 131.

"Importe de los gastos ocasionados en la conducción de las cuatro estatuas de Santa Ana, Santa Maria Magdalena, San Ambrosio y San Gregorio desde el estudio del Sr. Bellver a Sevilla y su colocación en la Puerta Principal de esta Santa Iglesia Catedral.

	Ptas.	Centº
—Por el transporte de las mencionadas estatuas desde el estudio del escultor a la estación de Madrid, según comprobante número 1.....	35	
—Por el transporte desde Madrid a Sevilla, según comprobante número 2	149	49
—Por el transporte desde la estación de Córdoba hasta el almacén de esta Santa Iglesia Catedral según comprobante número 3	8	
—Por los jornales invertidos en la conducción y colocación según comprobante número 4	60	37
—Por garras de cobre, comprobante número 5	123	22
—Cemento invertido, según comprobante número 6	12	
—Por la cuenta del Maestro carpintero, comprobante nº 7	38	
—Por la pintura de dichas estatuas, comprobante nº 8	80	
Total	506	08

Importa la cuenta la cantidad de quinientas seis pesetas, ocho céntimos.

Sevilla, 6 de Julio de 1893.

Joaquín fernández"

Nº 16

1893. Julio 11, Madrid.— Recibo de traslado de las estatuas desde el estudio de D. Ricardo Bellver a la estación de Madrid.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 132.

"He recibido del Sr. D. Joaquín Fernández la cantidad de treinta y cuatro pesetas importe del transporte de las estatuas de Sevilla a la estación. Y para que conste lo firmo en Madrid a 11 de Julio de 1893.

Ricardo Bellver."

Nº 17

1898. Abril 12. Madrid.— Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por la septima entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 133.

"He recibido del Ilmo. Sr. D. Francisco Bermudez de Cañas, como Dean de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, y como legatario del Sr. D. Mariano Desmaissieres para la terminación de la portada principal, la cantidad de seis mil pesetas, valor según contrato de cuatro estatuas ejecutadas

por mí en cemento Portland, y que representan San Basilio, San Agustín, San Jerónimo y San Juan Crisóstomo con destino a decorar la portada de dicha Catedral. Recibo además treinta y siete pesetas, cincuenta céntimos por los gastos de transporte a la estación y embarque de dichas estatuas. Y para que conste lo firmo en Madrid á 12 de Abril de 1898.
Son #6.037,50# Ptas. Ricardo Bellver."

Nº 18

1898. Mayo 5. Sevilla.— Gastos ocasionados en el transporte y colocación de septima entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 134.

"Importe de los gastos ocasionados en la conducción de las cuatro estatuas: San Jerónimo, San Basilio, San Agustín y San Juan Crisóstomo desde el estudio del Sr. Bellver á Sevilla y su colocación en la Puerta principal de esta Santa Iglesia Catedral.

	Ptas.	Centº
—Por el importe de las mencionadas estatuas desde Madrid a Sevilla, según comprobante nº 1	100	75
—Por el transporte desde la estación de Córdoba hasta el almacén de esta santa iglesia, comprobante número 2	6	
—Por los jornales invertidos en la conducción y colocación según comprobante número 3	62	24
—Cemento invertido, según comprobante número 4.....	6	
—Por garras de bronce, según comprobante número 5	18	
—Por la cuenta de carpintería, comprobante número 6	8	25
—Por la pintura de dichas estatuas, comprobante número 7	80	
Total	281	24

Importa esta cuenta la cantidad de doscientas ochenta y una pesetas veinte y cuatro céntimos.
Sevilla 5 de Mayo de 1898. Joaquín Fernández"

Nº 19

1898. Agosto 10. Madrid.— Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por la octava entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 135.

"He recibido del Ilmo. Sr. D. Francisco Bermudez de Cañas, como Dean de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, y como legatario del Sr. D. Mariano desmaissieres para la terminación de la Portada Principal de dicha Catedral, la cantidad de seis mil treinta y ocho pesetas con cincuenta céntimos, valor según contrato de cuatro estatuas ejecutadas por mí en cemento Portland y que representan San Francisco de Sales, San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino y San Alfonso Maria de Ligorio con destino a decorar la Portada Principal de dicha Catedral de Sevilla. Y para que conste lo firmo en Madrid a 10 de agosto de 1898.

Son #6.038# Ptas. 50 cs.

Ricardo Bellver."

Nº 20

1898. Agosto 29. Sevilla.— Gastos ocasionados en el transporte y colocación de la octava entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos Nº 84 (50). Documento nº 136.

"Importe de los gastos ocasionados en la conducción de las cuatro estatuas de San Buenaventura, San Francisco de Sales, Santo Tomás de Aquino y San Alfonso Ligorio desde el estudio del Sr. Bellver á Sevilla y su colocación en la Puerta Principal de esta Santa Patriarcal Iglesia Catedral.

	Ptas.	Cent ^o
-Por el transporte desde Madrid a Sevilla según comprobante número 1	118	64
-Por dos carradas desde la estación á las obras según comprobante número 2	4	
-Por la conducción y colocación, según comprobante número 3	70	89
-Por garras de bronce, comprobante número 5	18	
-Por la pintura de dichas estatuas, según comprobante número 6	80	
-Por cemento, según comprobante n ^o 4	6	
Total	297	53

Importa esta cuenta la cantidad de doscientas noventa y siete pesetas cincuenta y tres céntimos.
Sevilla, 29 de Agosto de 1898. Joaquín Fernández."

N^o 21

1899. Mayo 13. Madrid.- Recibo de cobro a favor de D. Ricardo Bellver por la última entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos N^o 84 (50). Documento n^o 137.

"He recibido del Ilmo. Sr. D. Francisco Bermudez de Cañas, como Dean de la Catedral de Sevilla, y como legatario del Sr. D. Mariano Desmaissieres para la terminación de la portada principal, la cantidad de siete mil quinientas pesetas, valor según contrato de cinco estatuas ejecutadas por mí en cemento Portland, y que representan San Benito, San Francisco de Asís, San Bernardo, San Pedro Nolasco y Santo Domingo de Guzmán con destino a decorar la portada principal.

Recibo además cuarenta y ocho pesetas que ha importado el transporte de dichas estatuas desde mi estudio hasta la estación y embarque.

Y para que conste lo firmo en Madrid á 13 de Mayo de 1899

Son #7.548# Ptas.

Ricardo Bellver."

N^o 22

1899. Mayo 31. Sevilla.- Gastos ocasionados en el transporte y colocación de la novena y última entrega de esculturas para la Portada Principal.

A.C.S. Sección Diversos N^o 84 (50). Documento n^o 138.

"Importe de los gastos ocasionados en la conducción de las cinco estatuas San Benito, Santo Domingo, San Bernardo, San Francisco de Asís y San Pedro Nolasco desde el estudio del Sr. Bellver á Sevilla y su colocación en la Puerta Principal de esta Santa Patriarcal Iglesia Catedral.

	Ptas.	Cent ^o
-Por el transporte desde Madrid a Sevilla, según comprobante número 1	170	91
-Por dos carradas desde la estación á las obras, según comprobante n ^o 2	4	
-Por los jomales invertidos en la conducción y colocación, comprobante n ^o 3	64	12
-Por garras de bronce, comprobante n ^o 4	27	
-Por la pintura de las estatuas, comprobante n ^o 6	100	
-Por la carpintería, comprobante número 5	7	
Total	373	03

Importa la cantidad de trescientas setenta y tres pesetas, y tres céntimos."

Sevilla, 31 de Mayo de 1899.

Joaquín Fernández".

UN ALABASTRO DE NOTTINGHAM EN JEREZ DE LA FRONTERA

RAFAEL CÓMEZ

El gran volumen de producción industrial de alabastros ingleses y su profusa exportación por toda Europa desde Rusia a la Península Ibérica en la Baja Edad Media contrasta con el escaso número de los conservados en Gran Bretaña, debido sobre todo a la iconoclastia de Enrique VIII y la Reforma protestante. La fácil talla del material extraído en Chellaston y el reducido formato de estos paneles realizados en serie para integrar pequeños retablos, así como el agradable aspecto de sus expresivas composiciones obtenidas con un mínimo de medios, contribuyó a que fueran solicitados en abundancia por la burguesía continental, convirtiéndose en eficaz vehículo de su piedad religiosa¹.

No son pocos los conservados en los museos españoles² pero también existen otros en colecciones particulares³ o bien dispersos y empotrados en distintos monumentos de nuestra geografía. Tal el que se halla inserto en las molduras del dintel de la puerta de entrada a la capilla del Asilo de San José, ex-Hospital de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, y antiguo convento de Recogidas de Jerez de la Frontera, en la provincia de Cádiz.

El relieve representa la Resurrección de Cristo y el primero en mencionarlo fue Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*⁴. Romero de Torres calculó sus medidas en 0,60 x 0,26 m., clasificándolo como obra del siglo XIII al catalogar los monumentos de la provincia de Cádiz⁵. Finalmente, Esteve Guerrero lo describe sólo de pasada, considerando demasiado temprana la datación anterior sin dar su origen ni una cronología precisa⁶.

La composición es simétrica y nos muestra a Jesús saliendo del sepulcro entre cuatro soldados y dos ángeles. La figura de Jesús aparece con la cabeza ladeada enseñando la llaga de la mano derecha mientras la izquierda sostiene la cruz estandarte, símbolo de la victoria sobre la muerte; vestido sólo con el perizonio y cubiertas sus espaldas por el sudario apoya el pie derecho sobre el

hombro de un soldado dormido cuya alabarda yace en primer término mientras la pierna izquierda permanece aún dentro del sepulcro. A la derecha del espectador, otro soldado envaina su espada al contemplar el portento. Sobre éste, un guardián indica con su diestra al Resucitado al tiempo que su compañero en el lado contrario, sentado en el borde del sepulcro y con la espada al hombro, observa admirado a Cristo. Por encima de todos ellos, en los ángulos superiores del relieve, dos pequeños ángeles entre nubes completan la escena.

Por el tipo de composición y caracteres estilísticos recuerda las obras de los talleres de



*Alabastro inglés. Asilo de San José.
Jerez de la Frontera.*

Nottingham y su peculiar manera de concebir los motivos. Además el hecho de que no aparezcan circuitos decorando el fondo, detalle típico de los talleres de Londres⁷, excluye la posibilidad de que ese sea su origen.

Aún cuando Hernández Perera afirma que de todos los temas de la Pasión de Cristo, el que menos evoluciona es la Resurrección, demostrando la pobreza de invención de los "alabasternen" del siglo XV, que repiten modelos del siglo anterior⁸, hemos de reconocer la mayor riqueza de composición del alabastro de Jerez de la Frontera respecto a otros cuatro ejemplares de idéntico tema conservados en colecciones españolas⁹, entre ellos la Resurrección del Museo Arqueológico de Córdoba con el que mantiene mayores concomitancias estilísticas.

Si consideramos que existe constancia documental de la exportación de estos objetos artísticos a la Península Ibérica desde la última década del siglo XIV pues en 1390 el barco "Saint George" partió de Dartmouth con destino a Sevilla cargado de "paños de lana de diversos colores, imágenes de alabastro y otras mercancías"¹⁰, y por otra parte, comparamos la mayor complejidad compositiva del ejemplar que nos ocupa respecto a la Resurrección del Museo Victoria and Albert de Londres

realizada entre 1380 y 1400, según Lewis Stone¹¹, una data probable para el panel del Asilo de San José de Jerez de la Frontera sería la de mediados del siglo XV.

En cuanto a la iconografía significa un tipo de representación que fue frecuente en el arte gótico tardío de los países nórdicos, y en el cual Cristo aparece saltando —por así decirlo— el borde del sepulcro. Se trata del inmediato antecedente de semejante tema en la pintura renacentista italiana, con el ilustre ejemplo del mural de Piero della Francesca en Borgo San Sepolcro donde el pie de Cristo se apoya en el borde del sepulcro mientras duermen los soldados¹². Este aspecto furtivo y huidizo de delincuente que se escapa ante las barbas de sus guardianes no le parecía muy ortodoxo a ciertos teóricos del arte como Pacheco, quien lo consideraba un error o equivocación del artista al interpretar el tema sagrado, "yerro que no se le pasó por alto a Juan Molano en su libro *De imágenes sagradas*"¹³.

En suma, de todo lo expuesto anteriormente podemos concluir que el relieve de la Resurrección de la portada del Asilo de San José de Jerez de la Frontera consiste en un panel de alabastro inglés del siglo XV, procedente probablemente de los talleres de Nottingham.

NOTAS

(1) L. Stone, *Sculpture in Britain: The Middle Ages*, "The Pelican History of Art", 1955, pp. 190-192; C. Goldscheider, "L'Europe occidentale de 1350 au début de XVIème siècle", *Histoire de l'Art*, II, "Encyclopédie de la Pléiade", 1966, pp. 915-916.

(2) J.A. Gaya Nuño, *Historia y guía de los Museos de España*, Madrid, 1955, *passim*, reseña once ejemplares.

(3) J. Hernández Perera, "Alabastros ingleses en España", *Goya*, nº 19-24, 1957-1958, pp. 216-227.

(4) F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. de B.

Bassegoda, Madrid, 1990, p. 651: "Esto del sepulcro abierto y Cristo sacando una pierna dél para salir, lo he visto muchas veces pintado y en Xerez de la Frontera, en la puerta del convento de las Recogidas, está esculpida en piedra".

(5) E. Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, Madrid, 1934, p. 430.

(6) M. Esteve Guerrero, *Jerez de la Frontera (Guía oficial de arte)*, 2ª ed., Jerez de la Frontera, 1952, pp. 159-160.

(7) L. Stone, *op. cit.*, p. 191.

- (8) J. Hernández Perera, *op. cit.*, p. 218.
- (9) J. Hernández Perera, *ibidem*, pp. 218-220: A) Colegiata de Daroca, b) Museo Arqueológico de Córdoba, c) Colección E. Sanz Agero, Sevilla, d) Museo Arqueológico de Sevilla; Cf. *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla, II, Salas de Arqueología romana y medieval*, 3ª ed., 1980, p. 199.
- (10) *Apud* L. Stone, *op. cit.*, p. 192. Sin embargo, no sólo se exportaban los relieves sino también el material en bruto. En 1414, Thomas Prentis, "alabasterman" de Chellaston, vendía alabastro a Alexandre de Berneval, maestro de Rouen, Cf. J. Harvey, *Mediaeval Craftsmen*, New York, 1975, p. 158.
- (11) L. Stone, *ibidem*, Lámina 147 (B).
- (12) L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris, 1955, pp. 545-546. Son del mismo tipo la predella del retablo de Mantegna en San Zenon de Verona y la tabla de Ambrogio Borgognone en la National Gallery of Art de Washington, Cf. G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1976, Lámina 54.
- (13) F. Pacheco, *op. cit.*, p. 651; J. Molanus, *De Historia S.S., Imaginum et Picturarum, pro vero earum usu contra abusum*, (1568), II, 82.

A PROPÓSITO DE LAS INTERVENCIONES DE MANUEL GÓMEZ Y JOAQUÍN GARCÍA EN LA IGLESIA DEL SAGRARIO DE SEVILLA

YOLANDA FERNÁNDEZ CACHO

Es gratificante comprobar cómo estas páginas de ATRIO están acogiendo recientes investigaciones en torno a un dilatado muestrario artístico que, como legado de muchos siglos, llega a veces hasta nuestros días confuso y desafiante. Valiosa aportación, sin duda, la que en el número anterior nos dejaba a título póstumo D. Francisco Cuéllar Contreras al desvelarnos documentalmente los nombres de los verdaderos artífices de los retablos colaterales del Sagrario hispalense: Tomás Sánchez Reciente, Manuel Gómez, Cayetano de Acosta y Joaquín García¹.

El propósito de estas líneas no es otro que el de añadir algunos datos al trabajo de investigación realizado por Don Francisco Cuéllar, haciendo referencia, en primer lugar, a la carta de pago que cierra definitivamente el compromiso contraído por el cantero Joaquín García, pero centrándonos muy especialmente en la figura del citado Manuel Gómez, arquitecto de quien apenas si tiene noticias.

Señalaba Cuéllar que el proyecto iniciado en

1748 para servir de ornato a la iglesia del Sagrario no llegó a terminarse hasta 1753, año en que se encarga al cantero gaditano la realización de unos añadidos para rematar la obra pétrea². Confirmamos el cumplimiento de dicho contrato por Joaquín García gracias al protocolo notarial que firmara un año después. Es realmente el 23 de abril de 1754, al otorgar el maestro cantero carta de pago a favor de D. Miguel Antonio Carrillo en valor de los acordados 15.000 reales de vellón, cuando podemos dar por concluido con absoluta certeza el compromiso adquirido por ambas partes³.

Pero la mayor curiosidad surgía al descubrir el nombre del artista que labrara tan magníficos retablos. ¿Quién era el arquitecto al cual se confiaba un proyecto de tal envergadura? Comprobamos a través de ciertos documentos que un maestro llamado Manuel Gómez formaba parte del gremio de la albañilería a mediados del siglo XVIII, y aunque pudiera confundimos nombre y apellido tan corrientes parece, por los datos obtenidos, que se trata de la misma persona que dejara su impronta

en el Sagrario⁴. En 1740, se examinaba Manuel Gómez ante Sabino Tirado y Francisco Muñoz, veedores alarifes, y Mateo Rodríguez y Francisco Romero, quienes lo hallaron "avil, capaz y suficiente para usar el dicho oficio de albañil de limpio, tosco y cañero como maestro"⁵. Con 45 años de edad que dice tener, se nos presenta con "buen cuerpo, cariancho, blanco, ojos azules y una señal en la cabeza". Además, declara ser natural de Sevilla e hijo del ya difunto Francisco Gómez. ¿Francisco Gómez Septién? Una nueva incógnita. Tal vez fuese hijo de este cantero con quien es posible que se iniciara en el oficio; de hecho, en los primeros documentos que nos informan sobre Manuel Gómez aparece como maestro cantero, y lo encontramos más tarde trabajando la piedra con sorprendente maestría⁶. Sin embargo, se trata sólo de una mera suposición que no hace sino abrir nuevas perspectivas a la investigación. Tan sólo tenemos constancia de su actividad como maestro albañil o arquitecto. En este sentido, resulta de gran interés para adentrarnos en su trayectoria profesional su declaración en la que manifiesta haber aprendido el oficio de albañil con Diego Antonio Díaz. Una relación que se confirma en sus obras. Romero de Torres recoge la intervención de ambos artífices en la iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera (Cádiz), cuya portada, diseñada por el conocido arquitecto barroco y construida por Manuel Gómez en 1728, constituyó, al parecer, un proyecto conjunto. Gran maestro, pues, el que guió sus comienzos, dejándole sin duda huellas de su peculiar estilo. Entendemos así el paralelismo apun-

tado por Cuéllar entre los dos retablos en piedra del Sagrario y los pórticos de ingreso al coro catedralicio.

Unos años después, vemos a nuestro Manuel Gómez examinando, en calidad de veedor alarife, a una destacada nómina de albañiles: José Jiménez en 1746, Juan Jiménez en 1747, Domingo de Chaves, Miguel Guisado, Gaspar Romero y Alonso Ruiz Florindo en 1750, Francisco Tirado en 1754, Lucas Cintora en 1760...⁷.

El 30 de marzo de 1756, siendo vecino de la collación de San Julián y gozando aún de buena salud, acude a la escribanía con el propósito de dejar constancia de sus últimas voluntades. El resultado fue un documento notarial de parco contenido que nos informa de su matrimonio, contraído con María Montero en la villa de Gandul hacia el año de 1716. Sin hijos, sería María Gómez, a quien criaron "desde pequeña edad con la estimación de hija", la única heredera de los bienes que dejara a su muerte⁸.

De sus trabajos realizados en estos años centrales del siglo, sólo nos consta su intervención en la iglesia parroquial de Algámitas (Sevilla). Obras que, iniciadas en agosto de 1755, se vieron afectadas en su mayor parte por la violenta sacudida sísmica que sufrió la diócesis hispalense tan sólo unos meses después, haciéndose cargo de la reconstrucción el arquitecto Marcos Lebrón⁹.

Sirvan estos breves apuntes de incentivo a próximas investigaciones en torno a la figura de Manuel Gómez, cuya actividad profesional pudiera descubrirse fructífera.

NOTAS

- (1) CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco: "Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla". *Atrio* nº 4 (Sevilla, 1992), págs. 95-110.
- (2) La escritura de concierto se firma el 5 de septiembre de 1753 (CUÉLLAR CONTRERAS, F.: "Los retablos...", pág. 107), fecha

que no debe tomarse, sin embargo, como la de conclusión de la obra contratada.

- (3) "*Sean quanttos esta carta vieren como yo Joachin Garzia Maestro cantero, vezino de la ciudad de Cádiz rezidente al pressente en esta de Sevilla: otorgo que doy carta de pago al señor Don Miguel Anttonio Carrillo Ca-*

nónigo de la Santa Yglesia Patriarchal desta Ciudad como albazea y distribuidor del caudal del excelentísimo señor Don Luis de Salzedo y Azcona Arzobispo que fue de esta ciudad, de quinze mil reales de vellon, los mismos en que yo ajustte la obra de quatro arbotantes con sus postigos y frontis de piedra jaspé encarnada y embutidos negros y blancos para los retablos de piedra de los dos colaterales del Sagrario de dicha Santa Yglesia, segun consta de la scriptura de obligazion que como principal y Francisco Sánchez de Aragon, maestro mayor de obras de la Real Audiencia desta ciudad, como fiador, otorgamos ante el presente escrivano publico en cinco del mes de septiembre del pasado de mil settecientos cinquenta y tres la qual por lo que a mi parte toca chancelo y doy por de ningun valor ni efecto para que no valgan ni haga fee en juicio ni fuera del, por quanto confieso y declaro que dicho señor canonigo Don Miguel Antonio Carrillo me tiene enteramente pagados y satisfechos los dichos quinze mil reales de vellon assi en las partidas que menciona la zitada scriptura

como en dinero de contado de que me doy por satisfecho contento y entregado a mi voluntad..."

APNS, Of. 19, 1754, libro 2º, fol 789.

- (4) Comparar las firmas correspondientes a los documentos que en adelante se reseñan con la que Manuel Gómez dejara en el contrato de la obra hubiese sido suficiente para comprobar esta afirmación. Desafortunadamente, el protocolo que nos informa de la autoría de los retablos no se encuentra en la actualidad entre los legajos del Archivo Notarial de esta ciudad.
- (5) El acta de examen lleva fecha 1 de abril de 1740. Archivo Municipal de Sevilla, Sección 16ª, Actas de exámenes del s. XVIII.
- (6) CUÉLLAR CONTRERAS, F.: "Los retablos...", pág. 96.
- (7) A.M.S., Sección 16ª, Actas de exámenes del s. XVIII.
- (8) APNS, Of. 19, 1756, fol. 511.
- (9) APNS, Of. 19, 1757, fol. 359.

LA FUNDACIÓN Y LOS PRIMEROS BIENES DEL COLEGIO DE SAN ALBERTO DE LOS CARMELITAS DE LA PRIMITIVA OBSERVANCIA, -CALZADOS-, DE SEVILLA.

LÁZARO GILA MEDINA

1. INTRODUCCION

Dos hechos nos han animado a emprender este trabajo: en primer lugar el habernos encontrado un protocolo en el Archivo Notarial de Granada¹ donde se recogen los bienes con que Dª Bernardina de Salazar dotó a este colegio y, en segundo lugar, el haber podido disponer, gracias a la generosidad del Padre Ismael Martínez, del Convento del Buen

Suceso de Sevilla, de una copia de la parte que nos interesaba del Manuscrito número, 18.118 de la Biblioteca Nacional de Madrid, escrito a principios del siglo pasado por el Padre Fray Miguel Rodríguez Carretero, Prior del Convento de Ntrª. Srª. de la Cabeza de Granada, hoy sede del Ayuntamiento, con el titulado: **Epítome Historial de los Carmelitas de Andalucía**². Ambos documentos se complementan y dan como resultado el que

hoy los orígenes de esta fundación carmelitana, que junto con el Convento Casa Grande del Carmen en la calle Baños, hasta hace poco cuartel, y el de Santa Teresa, desaparecido en 1868 y que estuvo situado junto a la Cruz del Campo, formaban la trilogía del Carmelo calzado en Sevilla, sean los más conocidos.

2. CRÓNICA DE LA FUNDACIÓN.

Sin lugar a dudas, los orígenes del Colegio de San Alberto de Sevilla hay que encuadrarlos dentro de esos ideales postridentinos tendentes a mejorar en calidad y cantidad la formación y la preparación intelectual de los eclesiásticos, con lo cual se podría atender mejor a los fieles. El mismo Padre Rodríguez Carretero lo afirma claramente en su manuscrito inédito, cuando señala que, a pesar de que, en 1602, fecha de esta fundación, en la Provincia de Andalucía —los religiosos dividen los territorios en provincias para su buen gobierno—, la Orden tenía más de 20 conventos en los que se enseñaban las más diversas materias, se buscaba crear uno nuevo dedicado sola y exclusivamente al estudio de la Sagrada Teología con lo que los futuros eclesiásticos saldrían mejor preparados.

La ocasión se la brindó D^a Bernardina de Salazar, una noble sevillana, viuda del jurado D. Luis Suárez de Soria, quien tenía por confesor al Padre Fray Benito Enriquez. Como ha sido y aún es normal en muchos de estos casos, el fraile supo encauzar hábil e inteligentemente los nobles sentimientos e ideales de D^a. Bernardina de Salazar en provecho de las inquietudes de su Orden. Así pues, no teniendo hijos y deseando hacer alguna obra agradable a los ojos de Dios, la entusiasmó con esta fundación.

Cronológicamente hemos de situarnos a finales del año 1602, sucediéndose los hechos con una enorme rapidez. Así pues, tras la oportuna licencia del Provincial de la Orden, a la sazón residente en el citado convento de Granada, quien el 10 de noviembre de ese mismo año, comisionó al Prior del Convento del Carmen de Sevilla, Fray Fernando Suárez, para todo lo relacionado con esta nueva fundación, el día 2 de diciembre se compraron las

casas de D. Juan Manuel de León para asentar en ellas el colegio. Tales casas, situadas en la populosa parroquia de San Isidoro y que formaban parte de su mayorazgo, por lo que fue preceptivo para tal venta la licencia real, importaron 13.000 ducados, que fueron sufragados por la dicha D^a. Bernardina de Salazar con 8.000 ducados en dinero y el resto en distintas rentas.

Acto seguido se procedió a redactar los estatutos de la fundación, sobresaliendo, además de las Memorias de misas que los frailes se comprometían a ofrecer a intención de D^a. Bernardina, los siguientes puntos:

—D^a. Bernardina quedaba como fundadora del Colegio por lo cual se le daba el patronato de la capilla mayor de su iglesia, que sería de enterramiento, obligándose a construirla y dotarla con todos los medios necesarios para el culto, incluido un retablo, reja y una lámpara de plata.

—Su confesor, el P. Benito Enriquez sería nombrado rector perpetuo del citado colegio —lo que, como veremos en su momento, no se respetó—, pero si moría antes que la fundadora ella se reservaba el derecho de elegir a su sucesor.

—Los alumnos, que en él fueren a estudiar, serían admitidos mediante un concurso oposición.

—Cualquier modificación a los estatutos serían aprobados en Capítulo Provincial y ratificados por el General de la Orden, el Cardenal de Sevilla y el Nuncio de Su Santidad.

A los pocos días, concretamente el 19 de diciembre de 1602 y a petición del ya citado Padre Fernando Suárez, el Cardenal Niño de Guevara, Arzobispo de Sevilla, daba su licencia para este nuevo establecimiento religioso. Al día siguiente, por la mañana, en un oratorio improvisado para tal efecto se celebraba la primera misa, mientras por la tarde los colegiales recibían la visita del Sr. Cardenal. A partir de este momento, como es muy normal en estos casos, se inició la edificación de un templo sencillo, para ser puesto rápidamente al culto con carácter provisional, pues sólo estaría en uso mientras se levantaba el que habría de ser el definitivo, que debería ser más sólido, tener más calidad artística y que se empezó a construir al mismo tiempo.

El primero lo bendijo, el día 1 de febrero de

1603, el ya citado arzobispo Niño de Guevara, mientras el definitivo lo hizo, el 15 de marzo de 1626 su sucesor en la sede hispalense, D. Diego de Guzmán, Patriarca de las Indias. Esta iglesia, desde 1893 regentada por los Padres Filipenses³, es de una sola nave, muy amplia, con capillas-hornacinas en la parte baja de los contrafuertes y con tribunas en la parte alta, y se vio bastante dañada durante la Invasión Francesa, por lo que, posteriormente, tuvo que ser sometida a un profundo proceso de restauración que culminó en 1815.

Curiosamente, la mayoría de los estudiosos que se han ocupado de este colegio⁴ señalan la fecha de primero de febrero de 1603 para la iglesia definitiva o actual; hoy, como hemos visto, sabemos que no es así, sino que, de por medio, hubo una iglesia provisional. Es más, para 1626, año en que entró en servicio la definitiva aún estaba incompleta, ya que el heredero de D^a. Bernardina de Salazar, D. Antonio de Laredo, corregidor de la villa de Agreda, no había iniciado la construcción de la capilla mayor como estaba obligado al ser el patrono de la misma. Por tal motivo se le requirió judicialmente, resolviendo la Real Audiencia de Sevilla, el 10 de mayo de 1629, que si en el plazo de dos meses no iniciaba su edificación los religiosos podrían disponer libremente de ella. Apelada la sentencia por el citado corregidor, el mismo organismo judicial, el 20 de febrero de 1631, se expresaba en los mismos términos, aunque ampliaba a un año el plazo para iniciar su construcción, más como tampoco lo hizo, el 11 de agosto de 1632 los frailes pidieron la ejecución de la sentencia, lo que tuvo lugar el día 19 del último mes citado.

3. LOS BIENES FUNDACIONALES.

Si hasta aquí hemos seguido, fundamentalmente, el texto inédito del Padre Miguel Rodríguez Carretero, en este apartado nos servirá de base el protocolo notarial mencionado, que complementa, como dijimos el manuscrito. Así pues, el 16 de noviembre de 1607, D. Francisco García de Laredo, uno de los albaceas testamentarios de D^a. Bernardina de Salazar, se desplazó al Convento de

Nuestra Señora de la Cabeza, en Granada, donde a la sazón residía el Padre Benito Enríquez a fin de que relacionase notarialmente todos los bienes que habían recibido de la susodicha fundadora así como otros que él, en cumplimiento de su testamento, le había entregado con posterioridad a su fallecimiento.

Dos hechos caben advertir a priori en este documento: en primer lugar que D^a. Bernardina debió de fallecer para agosto de 1604, pues entre otras cosas dejó a la fundación, mientras ella viviese, los corridos —los intereses— de un censo —un préstamo— de 2.000 ducados de principal, reconociendo el susodicho carmelita que estaban cobrados hasta esa fecha, y en segundo lugar que la Orden Carmelita no había respetado de D^a. Bernardina, pues, aunque en una de las cláusulas fundacionales se establecía que su confesor sería nombrado rector vitalicio del colegio, como vemos, en 1607, ya no estaba en Sevilla, sino en Granada.

La nómina de los bienes donados por D^a. Bernardina, bien antes de su muerte o posteriormente por su albacea testamentario en cumplimiento de su última voluntad, es realmente muy variopinta.

Tal variedad responde a que no solamente son bienes destinados a la capilla mayor de la iglesia, que era de su patronato, sino que abarcaban a todo el templo e incluso al colegio. Así, por ejemplo, para lo primero —la iglesia— tenemos, aparte de una extensa relación de ornamentos religiosos —sin lugar a dudas constituyen el capítulo más numeroso y abultado—; vasos sagrados; imágenes, algunas curiosamente traídas de México; manteles y frontales para los altares; etc., y para lo segundo, —para el colegio— donde la nómina es menor, utensilios tales como cazuelas, servilletas, trébedes, camas, mantas, etc.

Así pues entre los bienes que el Padre Enríquez reconocía haber recibido de la misma D^a. Bernardina tenemos:

A. Para la iglesia:

—Dos cálices de plata, uno dorado y el otro blanco, y un incensario de plata sin naveta.

—Un terno blanco, la casulla y las dalmáticas de damasco de la China, mientras la capa pluvial era de raso de la China con una

cenefa de oro de tela de Milán; los faldones (para las albas) de terciopelo carmesí con fondo de oro, un frontal (de altar), un paño de púlpito y una toalla de atril.

—Un tapete negro de damasco de Italia con sus faldones de brocatel, un frontal de altar y una toalla de atril.

—Cuatro casullas de damasco de la China, dos azules y dos blancas.

—Dos frontales de raso blanco de la China. Uno para el altar del Cristo y otro para el de San Juan.

—Dos frontales azules de damasco de la China y otros dos más pequeños para altares medianos.

—Un frontal de raso y un paño de púlpito del mismo tejido.

—Seis amitos y otras tantas albas de ruán, (tela de algodón estampado originaria de Ruán, Francia).

—La imagen de Nuestra Señora (La Virgen del Carmen), situada en el altar mayor⁵, y dos vestidos para la misma. Uno de tela morada, guarnecida con unos bordados de oro, y el otro de raso blanco de la China.

—Ocho manteles para los altares de la iglesia.

—Finalmente, D^a. Bernardina pagó la hechura y los flecos de un frontal de altar, cuya tela había sido regalada a los frailes por otra persona.

B. Para el colegio:

—Una olla grande, un perol y una cazuela de cobre, dos asadores y unas trébedes.

—Seis camas, compuesta cada una por un cañizo, colchón y frazadas blancas (mantas).

—Seis manteles para el refectorio, veinticuatro servilletas y seis paños para la barbería.

—Por último, mientras ella viviese, asignaba al colegio, como dijimos, los corridos de un censo (los intereses generados por un préstamo) de 2.000 ducados, a razón de 16.000 maravedís —42'6 ducados— al año por millar, (señalándose en este momento que falleció en agosto de 1604).

A continuación el Padre Enríquez reconocía haber recibido del citado albacea, D. Francisco García de Laredo, en cumplimiento de algunas mandas de su testamento, los siguientes bienes:

—Un Cristo la Columna que, por cuenta de la fundadora, envió de Nueva España Gil Berdugo Dávila. La imagen costó 54 pesos (un peso mexicano equivalía a ocho reales castellanos) y el flete fue pagado por el dicho Francisco García de Laredo.

—Un ornamento de terciopelo blanco de la China, con sus faldones de terciopelo leonado y bordados de oro, que, igualmen-

te, envió de Nueva España el ya citado Gil Berdugo Dávila y que importó 80 pesos.

—Una casulla con su estola y manipulo, dos bocamangas, dos faldones para un alba y un frontal.

—Dos hijuelos —lienzo circular que cubre la hostia en la patena hasta el ofertorio— de Holanda labradas de hilo de pita y dos tocas de seda para la imagen del colegio, llevando una de ellas un rostrillo de perlas ordinarias.

—Una pieza de treinta y tres varas (una vara equivale a 0'835 metros) de manteles alimaniscos (un tipo de mantelería fabricada en Alemania) y otra pieza de 43 varas del mismo tejido para servilletas.

Finalmente, el Padre Benito Enríquez, tras afirmar que D^a. Bernardina de Salazar en su testamento encomendó a su hermano Jerónimo Pérez de Salazar poner una lámpara de plata en la capilla mayor, reconocía que haciéndolo el dicho Francisco García de Laredo daba por cumplida tal manda testamentaria.

4. CONCLUSIÓN.

Con este trabajo creemos haber aportado nuestro pequeño granito de arena al conocimiento de los Carmelitas de la Primitiva Observancia en general y de su actividad en Sevilla en particular. El hecho adquiere aún mayor consideración si tenemos en cuenta que los estudios sobre esta rama del carmelito están lamentablemente muy olvidados. Y ello, tal vez, porque fue tanta la resonancia que San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, los reformadores del Carmelo Calzado, tuvieron en Andalucía, a través de Úbeda, Baeza, Beas de Segura, Granada o Sevilla, por ejemplo, que han polarizado excesivamente la atención de los estudiosos en los descalzos, olvidándose del fecundo y positivo papel que los calzados siguieron desempeñando a lo largo de los siglos. El caso que nos ocupa es altamente clarificador, aunque lamentablemente de aquellos tres conventos que esta Orden poseía en Sevilla, solamente dos —el Carmen y éste— nos han llegado a la actualidad y en manos ajenas a sus legítimos dueños.

NOTAS

- (1) Archivo Notarial de Granada. Legajo, 415. Folios, 655 vt^o.-656 vt^o.
- (2) Sabemos que el Padre Miguel Rodríguez Carretero nació en Castro del Río, Córdoba, y que fue prior del Convento de Nuestra Señora de la Cabeza de Granada, durante las primeras décadas del siglo XIX, siendo en este momento cuando redactaría su libro inédito, que con la exlaustración gubernamental de 1835 pasaría a los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- (3) Con la citada exlaustración de 1835, los carmelitas tuvieron que dejar este colegio y al restaurarse la Orden en Sevilla, en 1896, no pudieron recuperarlo, pues ya llevaba tres años en manos de los Filipenses. Por tal motivo tuvieron que establecerse en lo que quedó del antiguo Hospital del Buen Suceso de los Hermanos Obregones. No obstante sí pudieron conseguir algunas imágenes de su antiguo colegio, sobresaliendo una talla de Santa Teresa y otra de San Alberto de Sicilia, ambas de Alonso Cano, otra de Santa Ana de Martínez Montañés y una Virgen del Carmen de Duque Comejo, aunque ésta última se perdió en aquella lamentable quema de conventos de 1931.
- (4) En esta línea se expresan fundamentalmente José GESTOSO PÉREZ en su obra: *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla. Vol. III. 1893. Página, 494, y Alfredo MORALES et alii, en *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla. 1989. Página, 108.
- (5) Debió tratarse de una primera imagen, que estaría en esa iglesia provisional, que luego pasaría a la definitiva y que posteriormente sería sustituida por la de Duque Comejo, si bien, como se ha dicho en la nota anterior, esta última perdida en 1931.

APÉNDICE DOCUMENTAL

ARCHIVO NOTARIAL DE GRANADA
Legajo, 415. Escribano, Miguel de Arroyo.
Folios, 655 vt^o.-656 vt^o. Fecha, 16.XI.1607.

En la çiuðad de Granada a diez y seis dias del mes de novienbre de mill y seisçientos y siete años ante my el escribano publico e testigos paresçieron el Maestro Fray Benito Enrriquez de la horden de Nuestra Señora del Carmen desta provinçia de Andaluçia residen te en el convento de la dicha horden des ta çiuðad de Granada e rretor que fue del colegio de Santo Alberto de la dicha horden de la çiuðad de Sevilla e dixo que

por quanto el siendo rretor del dicho colegio rreçibio de doña Bernardina de Salazar ques ya difunta pa trona y fundadora del dicho colegio ziertas cosas de hornato de la y glesia del dicho colegio y otras de oro y plata de que otorgo cartas de pago firmadas de su nonbre y agora por parte de Françisco Garçia de Laredo como albazea y testa mentario de la dicha doña Bernaredina de Salazar le a pedido otor gue carta de pago ante escribano de todo lo que asi rreçibio de la dicha Bernar dina de Salazar y asi poniendolo en

hefeto otorgo que a rreçibido de la dicha
doña Bernardina de Salazar lo siguiente

Dos calizes de plata el uno dorado y el otro
blanco y un ynzensario de plata sin naveta

Seys albas de rruan y otros tantos ami
tos de lo propio

Un terno blanco de damasco de la China
con faldones de terçiopelo carmesi con
fondo de oro ques casulla almaticas fron
tal de paño de pulpito toalla de atril y una
capa de rraso blanco de la China con zene
fa de oro de tela de Milan

Un terno negro de damasco de Ytalia con
sus faldones de brocatel capa casulla alma
ticas toalla de atril frontal sin fronta
lera

Dos frontales de rraso blanco de la China el
uno para el altar del Cristo y el otro para el
altar de San Juan

Tres frontales azules los dos de damasco
de la China y el otro de rraso y un paño de
pulpito de lo mismo y otros dos frontales
para altares medianos de damasco de la

Folio, 656.

China... dos casullas de damasco
azul de la China y otras dos casullas de
damasco blanco de la China

Yten pago su merçed la hechura y fleco de oro
de una frontalera y caydas de tela de oro berde
porque la tela la dio al dicho colegio otra persona
de limosna

Ansy mismo rrezibio de la suso dicha la ymagen
de Nuestra Señora que esta en el altar mayor y dos bes
tidos para la mesma ymagen el uno de tela morada guar
nezido con unas bordaduras y el otro de rraso blan
co dela China guarnezido con unos pasamanos de oro

Ocho tablas de manteles para los altares y seis
tablas de manteles para el rrefitorio y beynte
y quatro serbilletas y seis paños para la barveria

Una olla grande para la cozina un perol grande
de cobre una cazuela de cobre dos asadores y unas
trevedes

Seis camas que la suso dicha se obligo a dar que
fueron seis colchones seis frazadas blancos y cañizos

Los corridos de dos myl ducados de prinzipal
a rrazon de diez y seis myll maravedis el millar que la
susos dicha se obligo a dar durante los
dias de su vida...

Asimismo otorgo aver rrezibido del dicho Françisco
Garçia de Laredo como albazea y testamentario de la
dicha doña Bernardina de Salazar patrona e funda
dora del dicho colegio despues de su muerte treyn
ta y tres baras y terzia de manteles alimaniscos en
una pieza y quarenta y tres baras de serbilletas de lo
mismo en otra pieza los quales estaban inbentariados
por bienes de la suso dicha

Asimismo otorgo aver rrezibido del dicho Françis
co Garçia de Laredo un hornamento de terziopelo blan
co de la China con faldones de terziopelo leonado bor
dados de oro que enbio de la Nueva España Gil Berdugo
Davila quecosto alla ochenta pessos de a ocho rreales
cada uno... y una casulla con estola y manipulo y
dos bocasmangas y dos faldones para un alba y un fron
tal y frontalera con sus caydas

Asimismo dos yjuelas de olanda para caliz la
bradas de hilo de pita y dos tocas de seda que he
ran de la ymagen del dicho colegio la una con un rros
trillo de perlas ordinarias todo lo qual estaba yn
bentariado por bienes de la dicha doña Bernardina de
Salazar

Asimismo entrego el dicho Françisco Garçia de Lare
do al dicho colegio un Cristo a la coluna que lo enbio
de Nueva España Gil Berdugo Dabila por quenta
de la dicha fundadora que segun parezio por
sus cartas costo alla zinquierda y quatro pessos

de a ocho rreales cada uno sin el flete que tambien
lo pago el dicho Françisco Garçia de Laredo

Folio, 656 vtº.

Asimismo declaro el dicho Fray Benito En-
riquez que en lo tocante a la lanpara
de plata que la dicha fundadora mando
en su testamento que se pusiese en la
capilla mayor por cuenta de Geronimo
Perez de Salazar su hermano ponien-
do el dicho Françisco Garçia de Laredo la
dicha lanpara cumple con la obligacion
que tiene de poner una lanpara de
plata en su capilla conforme a la
escritura de fundacion del dicho colegio
porque ansi estaba tratado

que todos los dichos hornamentos y lo de
mas que se contiene y declara en esta
escritura la dicha doña Bernardina
de Salazar tenia obligacion a

darlo por una vez solamente
al dicho colegio y ansy lo a dado y en-
tregado la suso dicha en su vida y el
dicho Françisco Garçia de Laredo despues
de la fin e muerte de la suso dicha
como su albacea y testamentario
con lo qual an cumplido lo
que estaban obligados e... en nombre
del dicho colegio se otorgo por contento
dellos... y otorgo de todo ello carta de pa-
go y finiquyto en forma y lo firmo
de su nonbre siendo presentes
por testigos Marcos Rodriguez de Nar-
vaez y Juan Mariscal y Pedro de Hoyos
escribanos de su Magestad vezinos de Granada

Fray Benito
Enriquez

Paso ante my y doy fee
que conozco al otorgante

Derechos un rreal y no mas

Miguel de Arroyo
Escribano publico

Clara BARGELLINI. **La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del Centro-Norte de México. 1640-1750**, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Turner, Madrid, 1992, 450 pp., 239 ils.

Rafael CÓMEZ

RESEÑAS

La extraordinaria obra que editan conjuntamente la Universidad Nacional Autónoma de México y Turner Libros S.A. representa la culminación de una década de investigaciones dedicadas al mejor conocimiento de la arquitectura eclesiástica barroca del Centro y Norte de México, iniciada por la autora con una ejemplar monografía sobre la catedral de Chihuahua publicada en 1984.

Su punto de partida ha sido la necesidad de información acerca de una serie de magníficos monumentos religiosos, carentes de riguroso estudio, y sobre los que se vertían consabidos e inveterados tópicos. Clara Bargellini organiza su trabajo en nueve capítulos en los que, por medio de un minucioso análisis estilístico e iconográfico así como un apurado aprovechamiento de las fuentes documentales e historiográficas locales, renueva el conocimiento que se tenía de este sector de la arquitectura barroca mexicana, valorándola en su justo punto, lejos de recalcitrantes tendencias nacionalistas, y esclareciendo al propio tiempo dos problemas no pequeños, a saber: la definición del barroco novohispano y el desarrollo de la escultura monumental.

Comenzando por la catedral de Durango, se estudian las parroquias de las poblaciones mineras de San Luis Potosí, Pinos, Zacatecas, Fresnillo, Sombrete, Parral, Cuernavaca y Chihuahua, algunas de las cuales poseen nexos formales e históricos con aquélla, siendo asimismo catedrales tres de ellas en la actualidad. A la clasificación tipológica de parroquias de una nave, se añade la de las parroquias de tres naves no consideradas prácticamente hasta ahora.

Las parroquias y los poblados que hacen posible esta grandiosa arquitectura de la plata, sus maestros, la escultura arquitectónica y su iconografía constituyen otros tantos capítulos que permiten establecer los vínculos entre estas construcciones y sus mecenas religiosos, concluyendo con unas consideraciones finales en las que se recapitulan todos estos temas afirmándose efectivamente el desarrollo arquitectónico del centro-norte de México entre 1640 y 1750, y demostrándose una vez más que no se deben siempre equiparar necesariamente edificios grandiosos y fastuosos con boyante auge económico pues el desarrollo de la construcción de un gran edificio suele ser un fenómeno muy complejo y el análisis detallado de su pequeña historia así como la de sus constructores y mecenas puede invalidar anteriores interpretaciones apriorísticas.

La segunda parte del trabajo la ocupa nueve monografías en las que se historian y describen acuciosamente cada una de las mencionadas iglesias. Numerosas ilustraciones, bibliografía e índice onomástico completan esta valiosa aportación a la historiografía del arte hispanoamericano.

La Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS) ha editado el trabajo del Doctor José Morales Sánchez, Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, como complemento a Premio Especial FOCUS 1989 a la mejor Tesis Doctoral sobre un tema sevillano.

La monografía en cuestión, prologada por el Profesor Doctor Vicente Lleó Cañal, se centra en el estudio de la construcción de un edificio emblemático para nuestra ciudad como es la Real Fábrica de Tabacos. El autor no sólo hace un serio estudio arquitectónico, sino que profundiza aún más, buscando la relación entre edificio, territorio y ciudad a lo largo del siglo XVIII.

La obra se compone de diez capítulos que, por obvias necesidades de espacio, me limitaré a hacer un breve balance de cada uno.

El primero comprende los aspectos arquitectónicos de las antiguas fábricas de tabacos de Sevilla instaladas en la manzana próxima a la Plaza de San Pedro remontándose para ello a 1620, y que por necesidades de producción se irían incrementando el número de proyectos de ampliación de dichas instalaciones.

En el segundo se analizan nuevos proyectos de ampliación y las causas últimas del posible traslado de las antiguas fábricas de San Pedro a las Atarazanas Reales proyectadas a partir de 1724 en base a dos criterios fundamentales: funcionalidad y severidad constructiva, siendo elementos básicos: la calle interior y el patio de manzana, así como se comienza a pensar en la posibilidad de un edificio exento, aislado y su repercusión en el trazado periférico de la ciudad; aunque dicho proyecto no se llevó a cabo, por razones técnicas y económicas, influiría en los futuros proyectos de edificación de una nueva fábrica de tabacos definitiva.

El capítulo tercero analiza la necesidad de un proyecto de nuevas fábricas y las posibles soluciones de los problemas que resultarían de un nuevo edificio y de una nueva ubicación espacial que, en 1727, aún no se había encontrado, pues el proyecto inicial no estaría concretado hasta un año después. Por último se concluye en la idea que la arquitectura serviría como apoyo de un proyecto político-económico.

En el cuarto apartado se pasa revista a la bibliografía editada al respecto con el objeto de definir la influencia, en el proyecto definitivo, del ingeniero militar Ignacio Sala, sobre todo, en lo referente a la zona industrial de la Fábrica. Seguidamente aporta datos biográficos sobre dicho ingeniero y el encargo del proyecto de 1728, así como se analizan la elección del lugar, la descripción del proyecto siguiendo el modelo de "fábrica concentrada", los elementos del proyecto tendiendo a la idea de simbolización del edificio y la solución que aporta Sala respecto al arroyo Tagarete, sus relaciones con el entorno urbano, las modificaciones sobre el primer proyecto, y el estado de las obras en su primera fase de cimentación.

El quinto capítulo resalta la personalidad del nuevo ingeniero encargado de sustituir a Sala, Diego Bordick, a partir de 1731. Por otra parte, analiza la propuesta definitiva de Bordick y establece las diferencias entre los proyectos de este último e Ignacio Sala y hace hincapié en la idea de la "intención urbanizadora" del último proyecto. Al final, establece una relación de los profesionales que trabajaron en la Fábrica bajo la dirección de Bordick.

En el siguiente capítulo Morales Sánchez se detiene en un período de relativa paralización de las obras (1738-1750), período, no obstante, en el que se ejecutaron dos nuevos proyectos para las fábricas, de los ingenieros José Barnola y Félix Davalillo.

El capítulo séptimo establece la existencia de un nuevo proyecto, el de Martín Loynaz y Ventura Padierna, analizando las diferencias entre éste y el proyecto anterior de Davalillo, es decir, se establecía la disyuntiva entre un proyecto utópico y un proyecto racionalista, inclinándose la balanza hacia el segundo, el de Davalillo.

Especial atención merece el octavo capítulo donde el autor profundiza en la labor del ingeniero militar Sebastián Van der Borch como principal artífice en la última etapa constructiva de las nuevas fábricas de tabacos, que daría el aspecto definitivo que hoy se observa, así como de las viviendas para los trabajadores permanentes en la fábrica y una relación de ingenieros, aparejadores y maestros de obras del último período de la edificación.

En el noveno capítulo el autor reflexiona sobre las relaciones que se empezaban a dar entre la arquitectura, la ciudad y el tejido urbano en función del edificio de la Fábrica de tabaco, así como este último se incluyó en el recorrido de celebraciones importantes de la ciudad, pasando a ser un edificio intramuros mediante la ordenación de viviendas de la Calle Real y la Puerta Nueva de San Fernando.

En el décimo y último capítulo, se revisa, a través de los comentarios de los viajeros de la 2ª mitad del siglo XVIII y el XIX, una imagen que, como señala el autor se incluye en la ruta "turística" de la ciudad, valorando, sobre todo, los espacios interiores y la solidez del edificio.

Tras las conclusiones y el apéndice documental correspondientes, el libro se completa con una oportuna bibliografía y con unos bien confeccionados índices de láminas y planos de reconstrucción de los diversos capítulos, al igual que las excelentes notas al final de cada uno de ellos, las cuales reflejan de forma clara que el autor no se ha limitado solamente a transcribir unos documentos a los que ha tenido acceso, sino que además ha desarrollado un gran esfuerzo de investigación y búsqueda de fuentes escritas, cuyo resultado ha sido el ofrecernos una información muy valiosa para el mejor conocimiento de esta edificación.

En resumen, se trata de una publicación cuya tipografía es un nuevo acierto de la fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS) digna de todo elogio que viene a llenar una importante laguna en la bibliografía sevillana. Por ello, nuestra más sincera felicitación para su autor José Morales Sánchez y para quienes, con su apoyo y dirección, la han hecho posible.

IN MEMORIAM
GIULIO CARLO ARGAN
(1909-1992)

Nos falta hoy un insigne historiador de las ciudades europeas; nos falta ahora uno de los grandes historiadores del arte de nuestro siglo. Porque Argan entendía la ciudad como una gran obra de arte en cuyo marco se insertaban todas las demás, desde las catedrales y los grandes palacios hasta las sencillas y humildes viviendas que conforman el tejido urbano, todas ellas con sus respectivas obras de arte, objetos artísticos, o reproducciones de obras de arte u objetos artísticos. En otras palabras, Argan concebía la ciudad como el continente de esa variada suma de contenidos con que la imaginación del hombre occidental ha enriquecido su civilización.

Pero no es el momento de la dolida necrológica sino de la gozosa culminación de una vida profesional entregada a la cultura en su más amplio y puro sentido, desde los años juveniles dedicados a la administración de las bellas artes hasta las cátedras universitarias y las múltiples conferencias en Europa y América, llegando finalmente a gobernar como alcalde de la ciudad de Roma, "alma mater" de las ciudades de Occidente.

La mirada de Argan abarcó desde la arquitectura medieval italiana, en su juventud, hasta los estudios de la Bauhaus y el arte moderno de los siglos XIX y XX, pasando por los grandes maestros del Renacimiento y Barroco, como demuestra una nutrida bibliografía que se corona con el recién publicado ensayo sobre Miguel Angel arquitecto.

Sin embargo, el profesor Argan consideraba –como su maestro Venturi– a la historia del arte como historia de la crítica del arte o mejor como historia crítica del arte pues al ser las obras de arte objetos a los que van unidos unos conceptos de valor, jamás podrá hacerse una cabal historia de ellos sin tener en cuenta su valoración y los criterios por los que ésta se ha regido en su devenir.

Para el ex-alcalde de Roma el estudio de los fenómenos vitales de la ciudad era competencia de nuestra disciplina tanto como la tutela de los bienes culturales o el cuidado del patrimonio artístico, actividades que no se deben separar de la investigación científica porque se investiga para conservar y se conserva para investigar. En este binomio se cifra la pervivencia de nuestras ciudades y su patrimonio, la perduración de nuestros pueblos y sus entornos, las cuales al convertirse hoy día en una necesidad ecológica destacan el importante papel del historiador del arte en la sociedad y su misión en las constantes transformaciones urbanas en las que debe resplandecer siempre la ética de su disciplina.

Rafael CÓMEZ