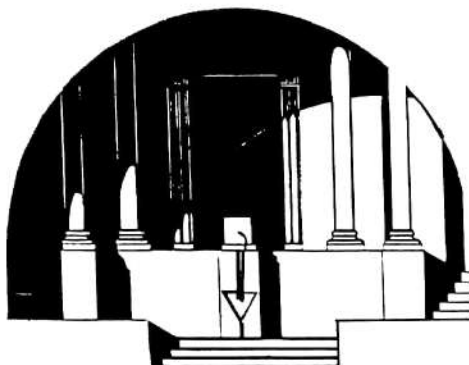


ATRIO

Nº 2

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE

1990



Año 1990

Nº 2

Dirección:

Francisco Herrera García y Fernando Quiles García.

Consejo de Redacción:

Ana María Aranda Bernal y Yolanda Fernández Cacho.

Edita:

Asociación Cultural "Juan de Arfe" (Sevilla).

Diseño:

Emilio Artacho Barrasa.

Redacción, administración y distribución:

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

Imprime:

SAND - CAMAS (Sevilla)

Colabora:

Delegación Provincial de Cultura
de la Junta de Andalucía.

I. HISTORIA DEL ARTE

Zurbarán y el retablo del Rosario de Santa Paula de Sevilla, o Francisco Cu- brián, un pintor inexistente.	
María Angeles Toajas Roger	9
Juan Ximénez y Benito de Hita y Castillo en la capilla de Jesús Nazareno de Cádiz.	
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández	25
Pedro Mora: en busca del Escarabajo Sagrado.	
Pedro Casero Vidal	37
Un diseño de orfebrería del aparejador Pedro García Bernardo.	
Fernando Cruz Isidoro	43
Plata y plateros en Utrera durante el siglo XVIII.	
Fernando Quiles García	49
Hernán Ruiz y la Iglesia de San Pedro.	
Luis Salas Delgado	67
El montaje del monumento eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692.	
José Antonio García Hernández	71
El encaje de Almagro y Camariñas.	
Concepción García Colorado	81
Nuevas noticias sobre la vida y obra de Pedro de Silva.	
Federico García de la Concha Delgado	93
D. Sebastián de Llanos y Valdés: testamento final inédito, aprendices y otros nuevos documentos.	
Fernando Ortega Postigo	99
El Convento de Santa María de Cádiz. Datos sobre su arquitectura.	
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández	107
MISCELANEA	
• Hércules, Alfonso el Sabio y el sueño de la razón.	
Rafael Cómez	119
• Una escultura sevillana del último cuarto del siglo XVI en Santa Cruz de La Palma (Canarias).	
Francisco J. Herrera García	122
• Tres esculturas firmadas y fechadas por Benito de Hita y Castillo en la Isla de San Miguel de La Palma.	
Francisco J. Herrera García	126

II. MUSEOLOGIA Y MUSEOGRAFIA

Un apunte sobre el Museo Provincial de Huelva: su historia, su pedagogía, su realidad.	
José María García Rincón, María Teresa Valdivieso Muñoz, Francisco Velasco Nevado, Jesús Velasco Nevado	135

III. EL PATRIMONIO Y SU CONSERVACION

El estado de conservación de las esculturas de Mercadante que decoran las Portadas del Bautismo y el Nacimiento en la Catedral de Sevilla.

Francisco Arquillo Torres 145

El problema de los criterios y un poco de historia, en la conservación y restauración de obras de arte.

Manuel Tobaja Villegas 159

Un "nuevo" crucificado medieval en Sanlúcar la Mayor: análisis, estudio histórico-artístico y tratamiento de conservación.

Alberto L. Morales Chacón 171

IV. VARIA 177

I. HISTORIA DEL ARTE

ZURBARAN Y EL RETABLO DEL ROSARIO DE SANTA PAULA DE SEVILLA, O FRANCISCO CUBRIAN, UN PINTOR INEXISTENTE.

María Angeles TOAJAS ROGER

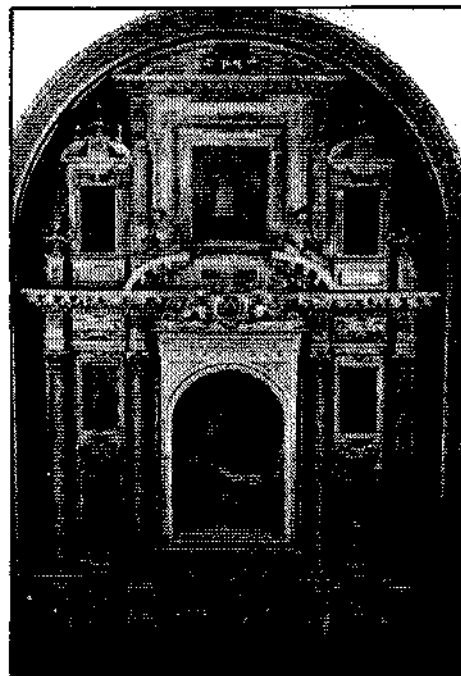
El presente trabajo se apoya en la recuperación de un documento procedente del archivo conventual del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, que atestigua la intervención de Francisco de Zurbarán en el marco de las importantes obras de reforma y redecoración de la casa jerónima sevillana, llevadas a cabo desde fines del siglo XVI y hasta bien avanzado el XVII.

Según tal documento, fue Zurbarán quien contrató a finales de 1641, o comienzos de 1642, la realización del conjunto de pinturas que se destinaban al retablo de Nuestra Señora del Rosario, cuya traza y construcción se encarga al mismo tiempo a Gaspar de Rivas. Este retablo había de ocupar la tercera hornacina del lado derecho de la iglesia conventual (fig. 1), siguiente al del Cristo y al de San Juan Bautista, ambos ensamblados en los años inmediatamente anteriores por Felipe de Rivas, y más famoso el último por su imagen titular de mano de Montañés. Aunque el retablo en cuestión ocupa todavía su lugar, lamentablemente son otras las pinturas que lo adornan en la actualidad, que sustituyeron a la serie original tras la francesada, como puede deducirse de otras noticias asimismo procedentes de los fondos documentales del Convento, y a las que nos referiremos después.

Es menester destacar de entrada el múltiple interés de las noticias que aquí aportamos, pues, sobre documentar la presencia del gran extremeño en tan magnífico proceso histórico-artístico, permite además plantear una rectificación de no menor alcance a toda la historiografía zurbaranesca. En cuanto a lo primero, viene, por un lado, a enriquecer notoriamente el nutrido y brillante grupo de artistas que la comunidad jerónima llegó a contratar en su ambicioso proceso de adorno de su casa conventual, avalan-

do la calidad y características de su patronazgo artístico; y, por otro lado, significa la adscripción de una nueva obra segura al catálogo del pintor. En segundo lugar, la identificación de este encargo a Zurbarán, supone establecer una rectificación a Ceán Bermúdez, y con él a toda la bibliografía posterior, que ha utilizado sistemáticamente sus datos, ya que ha de ser sin duda esta misma referencia documental, aunque erróneamente transcrita, la que sirvió para identificar la figura de un presunto discípulo del maestro de Fuente de Cantos muy citado por la crítica, y siempre tenido por uno de sus seguidores más aventajados: Francisco Cubrián.

El documento en cuestión se halla en el *Libro de Cuentas de Mayordomía del Con-*



*Fig. 1.— Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.*

vento, correspondiente a un período que abarca desde Septiembre de 1641 a diciembre de 1643, aunque es librado por el mayordomo—a la sazón, el doctor Miguel de Acosta Granados—en 1644, fecha que encabeza la portada (1). El dato de referencia consta en su folio 122v., (que asimismo se numera como página 114) (fig. 2), y su transcripción literal es la que sigue:

Extraordinarios de todos / generos, en
que tiene el mayordomo el / descargo si-
guiente;

— El dicho Mayordomo da pag^{os} / diez y siete mill y seisçientos / reales por el retablo que / se a hecho en la iglessia del dho / conbentto en el altar / de Nra.

Exordinaria: de podo:

[illegible]

Señora: los 160000 / reales dellos que
se an dado a / Gaspar de Rivas, m^o
escultor, / como parece por nueve
reçivos / suyos, el ultimo en prim^o /
de agosto de 1644. Y los mill / reales
restantes, a Fran^{co} / Çurbaran, pintor,
por los quadros / q hizo para el dho
retablo / de que dio reçibo en 11 de /
jullio de 1642. Y: al dho / Maiordomo
se le hazen buelnos los dhos diez y siete
/ mill y seisçientos reales / en virtud de
los dhos relçibos, y valen quinientos y
no/benta y ocho mill y quatroçientos
mrs. = 5980400.

Creemos, en efecto, indudable que fue en este documento donde Ceán hubo de basarse cuando, remitiéndose como fuente al propio archivo del Convento, identifica al pintor «Francisco Cubrián» en los siguientes términos:

CUBRIAN (Francisco), pintor y discípulo de Zurbarán en Sevilla. Son de su mano seis quadros pequeños que estan en el retablo de nuestra señora del Rosario en la iglesia de las monjas de Santa Paula de aquella ciudad, y representan la concepción, los desposorios, la anunciación y visitación de la Virgen, y el nacimiento y epifanía del Señor, pintados con fuerza de claro obscuro y con figuras esbeltas y agraciadas: le pagaron por ellos 1.000 reales, según recibo de 11 de julio de 1642. Arch. de dicho monast. (2).

Respecto a la arquitectura del retablo, fue publicada por C. López Martínez la escritura de obligación entre Gaspar de Rivas y el Monasterio (3), que tiene fecha de 7 de octubre de 1641, y donde se compromete su ejecución en el plazo de seis meses, todo lo cual coincide con la fecha de otorgamiento de los recibos aquí mencionados.

Fig. 2.—Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Libro de Mayordomía, 1641-1643, Fol. 122v.

Sobre el supuesto «Francisco Cubrián».

Que la fuente documental utilizada por Ceán Bermúdez es el texto transcrito arriba parece fuera de duda, como puede demostrar la coincidencia del dato relativo a la fecha del recibo de pago de las pinturas. Sin embargo, de forma sorprendente, Ceán leyó erróneamente el apellido "Çurbaran" como "Cubrian", y así es como se dio lugar a la invención de un pintor inexistente, cuyo estilo identifica en base a los cuadros de este retablo de la Virgen del Rosario, única obra que se le puede atribuir, y que presenta —naturalmente— unas maneras zurbaranescas que le llevan a reconocerlo como discípulo del maestro extremeño, como no podía ser de otro modo.

Todo ello, que denota la agudeza del criterio crítico del insigne Ceán como historiador del arte, también pone de relieve las deficiencias de sus instrumentos de investigación en casos concretos. Aunque —como es sabido— no es ésta la primera vez en que se hace patente tal circunstancia, quizá resulte más chocante en esta ocasión, dadas las características de la caligrafía de la fuente manuscrita, bien cuidada y clara, y la regularidad con que el escribiente utiliza la "ç" por la grafía "z". De todo modos, tampoco es rara la transcripción alterada del infrecuente apellido del artista, como sucede —por ejemplo— en los libros de la parroquia marchenera de San Juan, donde se le nombra "Suberán" (4). El caso es que parece evidente que en la transcripción tomada por Ceán —¿tal vez no por él directamente?—, no se tuvo en cuenta la respetable cedilla que, aunque algo descolgada, subraya la inicial del nombre del pintor.

A partir de aquí, este «Francisco Cubrián» ha sido incluido entre los discípulos

de Zurbarán por todos los principales especialistas, sin que, como es natural, se haya podido ampliar respecto a él ningún otro dato después de lo dicho por Ceán, en quien todos se apoyan para el caso. Las referencias no suelen pasar de la cita de su nombre entre los otros seguidores de Zurbarán —tampoco bien deslindados hasta la fecha, por otra parte—.

Martín S. Soria, en su ejemplar monografía zurbaranesca, dice escuetamente al referirse a los discípulos y seguidores del maestro: «*There exists hundreds of paintings by Zurbarán's assistants, but not attempt has been made as yet, to attribute them to individual pupils. Only two of these, Antonio del Castillo Saavedra (1618-1668) y Juan del Castillo (1584-1640) are at present well-defined artistic personalities. Other pupils mentioned by anciant authors are Bernabé de Ayala, Francisco and Miguel Polanco, Francisco Reina, Juan Martínez de Gradilla, José Sarabia, Juan Caro Tavira, Gerónimo de Bobadilla, and Francisco Cubrián. Of most of these little more is known than their names*» (5). En similares términos se expresa J. Gállego en su estudio sobre Zurbarán: «*Francisco Cubrián, Francisco Legot, Ignacio de Ries, Varela, etc., son citados asimismo como ayudantes o imitadores de Zurbarán, pero jamás sus obras alcanzan la coherencia de las indudables del gran pintor*» (6).

Es Guinad quien se aventura a una hipótesis, que él mismo califica de «indemonstrable», intentando matizar la personalidad de «Cubrián», aunque siempre apoyado en nuestro historiador dieciochesco: «*Sur Cubrian, Ceán nous apporte au moins une précision intéressante à propos d'un retable disparu qu'il peignit en 1642, pour le couvent hiéronymite de Sta. Paula, avec six*

compositions sur des sujets de l'Evangile. Ceán lue ces petites figures, sveltes et nerveuses, peintes en un clair-obscur vigoureux: serait-ce le collaborateur spécialisé dans les figurines sur fond sombre qui travailla aux Martyrs de la Merci et aux moines hiéronymites de l'autel Saint-Jérôme à Guadalupe? Ce n'est là malheureusement qu'une hypothèse invérifiable» (7).

Por lo demás, «Cubrián» se ha venido citando tradicionalmente en catálogos y guías de Sevilla siempre en relación con el monasterio jerónimo, desde los primeros textos decimonónicos del género hasta las más recientes monografías sobre los conventos sevillanos, o el mismo de Santa Paula (8).

Sin embargo, aún se ha incorporado otra nueva confusión sobre el mismo «Cubrián» y sobre este retablo, a partir de la publicación en 1976 del trabajo de C. Hernández-Díaz Tapia en torno a los monasterios de jerónimas en Andalucía (9). Parece que esta autora volvió a localizar en el archivo de Santa Paula el documento en cuestión, aunque no cita a Ceán; se remite, en cambio, a Justino Matute, cuyas noticias por lo demás proceden —como es sabido— de Ponz y el propio Ceán (10). El hecho es que, por un lado, repite el nombre de «Cubrián», sin duda condicionada por la noticia bibliográfica que maneja, y por otro, en su lectura directa del manuscrito, comete un nuevo error en las fechas, al confundir cierta grafía del número cuatro con la del seis; por ello, y aunque indebidamente, rectifica a Ceán, señalando que, de los recibos otorgados por Gaspar de Rivas al Mayordomo, el último es de «primeros (sic) de agosto de 1666» y el correspondiente a los mil reales pagados por la pintura «a Francisco Cubrián, pintor, por los quadros que hizo para el dicho re-

tablo, de que dio recibo en 11 de julio de 1662» (11). A partir de ahí, se ha repetido este nuevo dato erróneo, ahora también en el aspecto cronológico, en otros trabajos más recientes, como el de Valdivieso y Morales sobre los tesoros artísticos de los conventos sevillanos (12).

Sólo la doctora Dabrio González, en su obra sobre la familia y el taller de los Ribas, hace notar su extrañeza ante los datos existentes en torno al asunto cuando trata de la ejecución del retablo de Santa Paula por Gaspar de Ribas (13). Insiste esta autora en el interés del tal retablo en varios aspectos, y el primero, el hecho de que lo contratase dicho artista, siendo que era pintor y no ensamblador ni arquitecto. En cuanto a las fechas de contrato y pago de la obra del retablo, se apoya en los datos López Martínez y en los que acabamos de comentar de Hernández-Díaz Tapia, por lo que ante la diferencia de veinte años entre ambas fechas, llega a suponer que «los pagos de esta obra le fuesen hechos a Andrés de Ribas, tutor de las hijas de su hermano Gaspar, pues para esa fecha el pintor ya había muerto» (14). Pero, en lo que concierne a nuestro argumento, lo que queremos señalar aquí es que, si bien lo referente a la parte pictórica del retablo resulta marginal en el estudio de la profesora Dabrio, pone de relieve también la nebulosa existente en torno a la figura del pintor Cubrián, cuando lo menciona como autor de las pinturas según las conocidas noticias que toma de los autores que hemos venido citando más arriba. Ella es la única, hasta donde sabemos, que sugiere la posible existencia de un error de transcripción de este nombre, cuya semejanza con el Zurbarán resulta obvia (15).

Y en conclusión, realizada la lectura correcta del tan infortunado documento—que

por todo ello va aquí reproducido—, podemos ratificar por nuestra parte la participación de Zurbarán como autor de las pinturas del retablo de Nuestra Señora del Rosario del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, y, en consecuencia, la inexistencia de este «Cubrián» tan citado.

Zurbarán en el Monasterio de Santa Paula: el retablo de la Virgen del Rosario.

En realidad, la intervención de un pintor tan renombrado como Francisco de Zurbarán no es de extrañar en el marco de la gran campaña de obras y reformas llevada a cabo por el Monasterio de Santa Paula a lo largo de más de medio siglo, que coincide con los años de mayor brillantez de la ciudad hispalense. Ciertamente, la progresión económica de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI se refleja como en un espejo en su desarrollo artístico, a través de la multiplicación de obras arquitectónicas y muebles, sacras y profanas, que simultáneamente se llevan a cabo en toda la ciudad. El convento de las jerónimas resulta, a su vez, ejemplo casi arquetípico de este proceso de modernización y adorno de las casas monásticas sevillanas, entre las que también pueden citarse las de Santo Domingo de Portaceli, las de la Merced, San Pablo, la Trinidad, por recordar otras relacionadas señeramente con Zurbarán.

La magnitud de las obras emprendidas en el monasterio de Santa Paula de Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII, que significaron una reforma completa de sus edificios y ambientes, es buena medida de la opulencia y magnificencia del clero sevillano a comienzos del seiscientos. En un proceso de obras ininterrumpidas, cuyo inicio

puede situarse en la última década del siglo XVI, las jerónimas de Santa Paula reunieron a lo más granado de los gremios artísticos sevillanos, constituyendo finalmente un conjunto que muestra mucho del gusto de este tipo de clientela monástica, seguramente no la más culta y purista, pero sí la más abundante en la España del momento.

Se mezclan las formas manieristas, clasicistas, protobarrocas y plenamente seiscentistas, con los restos del edificio medieval —mudéjar y gótico— y con fórmulas e ingredientes de tradición morisca, como las magníficas techumbres de madera, que determinan espacialmente los ámbitos interiores de su arquitectura tanto como de su estructura. En esa acumulación sincrética no puede buscarse una única dirección ni una voluntad de estilo, pero ahí radica en gran medida el carácter de este tipo de patronazgo artístico, cuyo fundamento es el uso del arte como medio de aproximación religiosa y de ostentación de estatus. En la elección de los distintos artistas, cuando en cada momento se acude a los mejores, con criterios más bien basados en la calidad del artífice y su fama que en otras consideraciones de tipo estilístico, se ejemplifican asimismo aspectos bien definidos del mecenazgo artístico español, fuera de los círculos de la gran nobleza y la corte. Por otro lado, tal conjunto de elementos, que consiguen articularse en una espléndida armonía, representa la materialización de la historia de Sevilla, cosmopolita, abierta y proteica, y configura el marco de desarrollo de su más brillante momento artístico. En ello radica, a nuestro juicio, buena parte del peculiar carácter de su cultura figurativa moderna.

El comienzo de las reformas de Santa Paula pueden remitirse al 24 de octubre de 1592, en que se fecha un contrato para

«desencalar y descostrar desde las maderas del techo de la yglesia hasta el baxo donde esta el azulexo las dos paredes de la yglesia» (16), en el mismo momento en que se concierta un nuevo retablo mayor –hoy desaparecido– con Andrés de Ocampo (17). Su interior, una característica sala oblonga de origen gótico –cuya cabecera es todavía poligonal con bóveda de crucería–, es redecorado para dar el modelo barroco típico de iglesia-cajón, donde la techumbre de madera es el complemento fundamental en la definición de ese espacio estático y simple, que sirve precisamente para enfatizar el ajuar mobiliario de retablos, esculturas y pinturas. Esta iglesia, que constituye ahora uno de los conjuntos más interesantes del primer barroco andaluz, se completó en 1616 con las magníficas azulejerías trianeras de sus zócalos, las yeserías protobarrocas de los muros, y, a partir del año siguiente, las monumentales techumbres de López de Arenas en la nave y coros alto y bajo, obra ésta de la que el propio Arenas se jacta en más de una ocasión y que conforma, por otra parte, excepcional conjunto de carpintería morisca tardía, desde el punto de vista histórico, estilístico y técnico (18).

Por las mismas fechas se levantan los claustros, alarde de la sensibilidad y la gracia del manierismo sevillano, cuyos azulejos muestran ejemplos de 1616, 1617, 1621 y 1631, que Gestoso atribuía a Juan Gascón o Antonio Cantarino «maestros de hazer azulexos de pisano», y donde también se incluyen las capillas de Nuestra Señora de la Bendición y de El Salvador, de 1617 (19). Los grandes alfarjes de piso y cubierta que los cerraron fueron también obra de Diego López de Arenas, que trabaja allí entre 1617 y 1623 (20).

Finalmente, se producen los conciertos del mobiliario religioso, para los que se acu-

de a los más grandes maestros del arte sevillano. Así, en la iglesia, junto al retablo mayor de Ocampo, se instalan otros dos, realizados entre 1635 y 1640 por Alonso Cano, Juan Martínez Montañés y Felipe de Rivas, dedicados a los Santos Juanes; a continuación, el del Cristo, asimismo encargado a Felipe de Rivas, es ejecutado en 1638, y el de la Virgen del Rosario –nuestro principal objeto de atención aquí–, en 1642 (21).

Otros múltiples encargos se destinarían a las diversas dependencias de la casa. Sirva como ejemplo excelente el lienzo de Herrera el Viejo representando a *San Jerónimo, Santa Paula y Santa Eustoquio*, que actualmente se cuelga en el coro, ilustrando el tema iconográfico más característico de la orden jerónima femenina. Pero sobre todo, hemos de recordar al respecto la obra del mismo tema del propio Zurbarán (Washington, National Gallery), que Soria y Gudiol han supuesto fechable a partir de 1641 y sugirieron procedente de este Monasterio (22), hipótesis más plausibles ahora, cuando tenemos constancia segura de la vinculación del extremeño a la comunidad sevillana en estas mismas fechas.

El contrato con Francisco de Zurbarán para el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Santa Paula ha de ser de fines de 1641, o principios de 1642. Coincide precisamente con el comienzo del declinar artístico del pintor.

En 1639 ha muerto su esposa Beatriz, mientras Zurbarán ha de estar concluyendo su serie de Guadalupe y el gran conjunto de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera. Es el momento en que ya resulta palpable el estancamiento de su estilo, cuando se está rebasando el «caravagismo endurecido de comienzos de siglo», en palabras de

J. Gállego, que él no será capaz de abandonar completamente. La década de los años cuarenta traerá el comienzo de los encargos americanos, junto con la llegada de los numerosos hijos habidos de su tercera esposa, Leonor de Tordera.

Pero si tales circunstancias, a las que se suma su reciente fracaso en la Corte de Madrid, pudieran tentarnos para justificar la aceptación de un trabajo aparentemente de poca entidad como el que comentamos, no cabe olvidar en este caso la significación de un cliente de las características de esta comunidad jerónima, sin duda notoria por su solvencia económica, la abundancia y calidad de sus adquisiciones artísticas y el prestigio de los artistas que trabajan a su alrededor. Así pues, Zurbarán aparece en Santa Paula precisamente en ese punto de inflexión de su carrera, gozando de toda su fama, y en ocasión de medirse con los medios artísticos más destacados de Sevilla.

El retablo en cuestión, como se ha dicho, sigue el modelo de los más tempranos de los santos Juanes, organizándose con un solo cuerpo principal que articulan cuatro columnas de orden compuesto, y un gran ático; la calle central del cuerpo bajo iría destinada a albergar una probable talla preexistente de Nuestra Señora del Rosario, donde actualmente se instala una urna de factura distinta —dieciochesca, como la imagen que ahora guarda— que desdice de la talla vigorosa del conjunto, quedando en las calles laterales y el ático los huecos para pinturas.

Perdidos los lienzos originales, y siendo que el documento en que nos basamos no especifica más que el pago de «*los quadros que hizo para el dicho retablo*», la descripción de Ceán es la única de primera mano que conocemos. Según esta fuente, el retablo presentaba «*seis quadros pequeños*», que

hemos de suponer los cuatro de las calles laterales y los dos en los edículos que las coronan sobre el entablamento.

Sin embargo, nada dice Ceán sobre el ático y resulta difícil saber cómo se previó. Tal vez se pensase en un relieve para este lugar, como está en otros retablos del conjunto de la iglesia. Pero, a nuestro juicio, es muy probable la existencia de un séptimo cuadro del propio Zurbarán, que justificaría mejor el alto precio pagado por el convento al artista, aunque del silencio de Ceán se infiere que al menos no lo reconoció como tal. La hipótesis que proponemos viene avalada, como se verá, por el contenido del documento relativo a la requisa de sus pinturas por obra y gracia del Mariscal Soult, que queda transcrito más abajo, y del que se puede inferir la existencia de siete pinturas por cada uno de los retablos que se expoliaron.

Así pues, puede considerarse lo ejecutado con seguridad por Zurbarán seis lienzos, todos ellos de unos 30 cm. de ancho, cuyas alturas varían algo en función de su ubicación: las dos parejas superiores (laterales del ático y segundo cuerpo de las calles), de unos 55 cm., y la pareja inferior, de algo más de 60 cm.; asimismo, muy probablemente, un séptimo cuadro, en el hueco central del ático, cuyas medidas son 65 x 88 cm. (23).

El precio pactado para estas pinturas, no resulta muy alejado de los estipulados comúnmente por Zurbarán en su época de plenitud. Como hemos visto, se le pagaron mil reales, lo que significa algo más de 15 ducados por cada uno de los cuadros. No siendo conocidas con exactitud las condiciones de los conciertos de los grandes ciclos de Jerez y Guadalupe, que son casi estrictamente coetáneos, puede tomarse como refe-

rencia próxima al respecto lo pagado por la parroquia de San Juan de Marchena, que, en 1637, por nueve cuadros de casi doble tamaño (poco más de 1'80 x 1 m.), entregó a Zurbarán 90 ducados, es decir, a 10 ducados cada ejemplar de una sola figura, lo que indica la presumible mayor calidad de los de nuestro convento. Algo más lejana, pero ilustrativa, resulta la comparación con la serie del convento grande de la Merced de Sevilla, realizada unos diez años antes, donde por veintidós cuadros para el claustro del refectorio, de «*dos varas de alto por dos y media de ancho*» (1'75 x 2'20 m., aproximadamente), se pactan 1.500 ducados, lo que representa unos 68 ducados por obra, más materiales, manutención y alojamiento de maestro y ayudantes por cuenta del cliente. Este precio estaría, a su vez, en consonancia con los 80 ducados que, por estas mismas fechas, se le debieron pagar por cada uno de los realizados para el Colegio de San Buenaventura (de 2'30 x 2'50 m., aproximadamente), si, como es previsible, se le mantuvo el precio acordado con Herrera el Viejo al iniciar la ejecución de la serie.

Por lo tanto, si debe considerarse una cierta desvalorización progresiva de la pintura de Zurbarán, como señaló Soria (24), de este concierto con las jerónimas de Santa Paula debemos inferir que, para esta fecha, la fama y el prestigio del maestro se muestra aún intacta, y responde en todo a su máxima cotización, teniendo en cuenta la diferencia de envergadura y significación de unas obras y otras, y probablemente también las peculiaridades del comitente (25).

En cuanto a la temática, constituyó al parecer un característico ciclo mariano, muy de acuerdo con la advocación del retablo que venía condicionada. De la descripción de Ceán puede colegirse que se situarían arriba los cuadros de la *Concepción* —¿tal vez el na-

cimiento de la Virgen?—, y los *Desposorios*; a continuación, la *Anunciación* y la *Visitación*, y en los huecos inferiores, los más grandes, las dos adoraciones como el *Nacimiento* y la *Epifanía*.

Son temas poco habituales en el repertorio iconográfico de Zurbarán, circunstancia que abunda en el interés de la incorporación de esta obra al catálogo zurbaranesco. Con respecto a ello, el referente más conocido es indudablemente el ciclo del nacimiento de Cristo del retablo de la Defensa de la Cartuja de Jerez. Puede sugerirse, asimismo, su posible proximidad, por lo menos en tema y composición, al conjunto realizado por el pintor en 1629 para los Trinitarios Descalzos de Sevilla; a este retablo, destinado al lado de la Epístola de su iglesia, con ocho pinturas sobre historias de la Vida de la Virgen y San José, se atribuyen sin seguridad diversas obras de tema mariano dispersas ahora en distintas colecciones; entre ellas merece mencionarse por su calidad el magnífico lienzo sobre el *Nacimiento de la Virgen* de la Norton Simon Foundation (antes en la Colección Contini de Florencia), que Guinard relaciona también como perteneciente a este conjunto (26).

Por este motivo, resultaría aún más interesante la identificación de esta pequeña serie de Santa Paula, cuyas medidas y formato no coinciden, hasta donde sabemos, con ninguna de las obras publicadas del pintor. De todos modos, nuestras pesquisas en este sentido no han ido más allá del cotejo respecto a las obras de temática similar actualmente catalogadas. Pretendemos, precisamente, que los presentes datos puedan servir a su eventual localización, aunque este, como otros puntos de los aquí tratados, deban quedar pendientes de aportaciones ulteriores propias o ajenas; todo ello habrá de contribuir, en todo caso, al estudio definitivo,

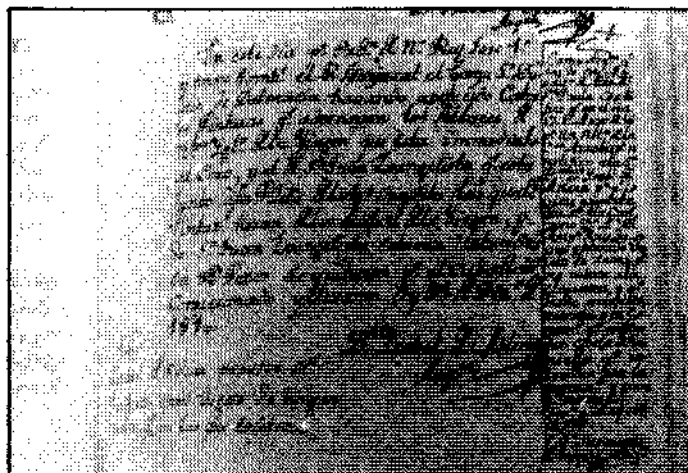
Fig. 3.—Monasterio de Santa Paula, Sevilla. Libro de Actas Capitulares. Año de 1796. Fol. 96.

aún por hacer, de un taller tan activo y fecundo como el de Francisco de Zurbarán en Sevilla.

Otras noticias y notas sobre el Retablo del Rosario después de 1800.

El archivo conventual de Santa Paula nos ha proporcionado también un nuevo documento inédito que aclara el último episodio de la historia de las pinturas de Zurbarán en el Monasterio. Se encuentra en uno de sus libros de actas capitulares, correspondiente al último tercio del siglo XVIII, cuyos asientos comienzan en 1769 y alcanzan los primeros años del XIX (27). Es el texto del segundo asiento de su folio 96 (fig. 3), y lo suficientemente expresivo como para no necesitar comentario alguno:

«En este día p^r ordⁿ de n^o Rey Jose I^o, / y en su Nomb^e el S^r Mariscal el Esmo. Sr Dulque de Dalmacia, habiendo apetecido catorise pinturas q^e adornavan los altares de N^{ra} / Yg^{ta} de la Virgen que esta inmediato / al Coro, y el de Sⁿ Juan Evangelista q^e esta / junto a la pileta del ag^a vendita, las quales / pinturas heran de los Mister^s de la Virgen y / de San Juan Evangelista; estaban valuadas / en 80 pesos; se quitaron p^r el caballero / comicionado y llevaron oy 31 de Dic^e de / 1810. =



D^a Ysabel de Molina, Arq^{ta}.

PD. / Dentro de 5 dias pusieron ot^s / pinturas en su lugar de ningun / merito, q^e son las que existen.

Como avanzamos arriba, parece aceptable interpretar que de cada uno de los dos retablos expoliados se arrancan siete pinturas, lo que abunda en nuestra hipótesis sobre las características del encargo hecho a Zurbarán.

Por lo demás, este fue el último destino conocido de las pinturas del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Santa Paula, que corrieron una suerte nada insólita en la Sevilla napoleónica. Sin embargo, hay que retomar aquí nuevamente las referencias recogidas arriba de las noticias de la bibliografía del siglo XIX, que muestran sin duda la reiterada y constante utilización y repetición de los datos y apreciaciones de Ceán Bermúdez, y por otro lado el escasísimo rigor de sus métodos, ajenos a la mínima crítica histórico-artística.

Como hemos visto, desde Colón y Colón, a González de León y Amador de los Ríos (28), todos dan por bueno que los cua-

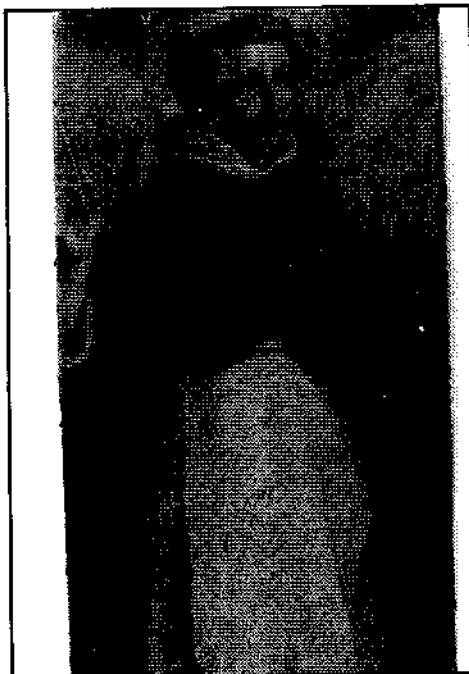


Fig. 4. — Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Santo Tomás.
Anónimo, s. XVII.

dos allí existentes se corresponden con los de «Cubrián», prescindiendo de los «detalles» iconográficos y estilísticos que tan claramente describe nuestro insigne historiador pionero. Merece la pena llamar la atención al respecto, porque en ello está la medida de los derroteros que sigue la historiografía «pintoresca» después de los primeros e ilustrados académicos, cuya ingente labor y cuyo rigor resultan aún vivos y admirables.

Merecen, asimismo, por último, un breve comentario las pinturas que actualmente ocupan el lugar de las desaparecidas. Se trata de lienzos de diversa procedencia, acoplados a los huecos, por lo que todos están convenientemente recortados. Por sus caracte-

rísticas estilísticas constituyen tres grupos bien diferenciados, de muy irregular calidad y de distinta cronología: los dos inferiores, que sin duda forman pareja; los cuatro sucesivos, todos fragmentos de un único lienzo inicial, y el correspondiente al hueco central del ático, obra posterior a todos los anteriores.

Destacan, sin duda los dos primeros, representando a Santo Tomás y San Buenaventura en figuras aisladas con sus respectivos atributos habituales: el primero con pluma y libro, ostentando el sol en su pecho (fig. 4); el segundo con capelo, y asimismo pluma y libros (fig. 5). La similitud de factura, de calidad nada despreciable,

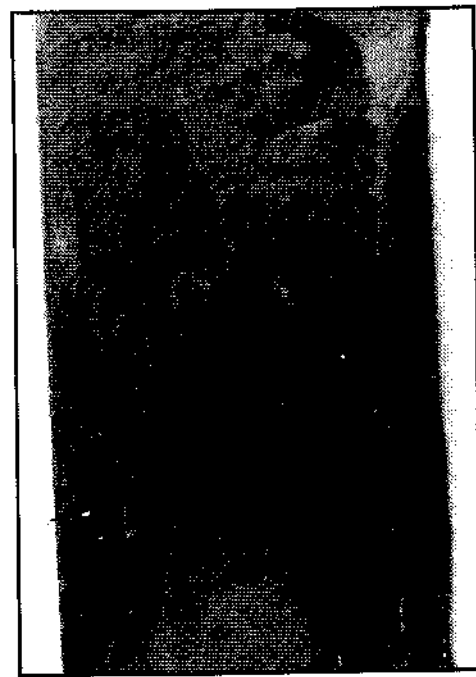
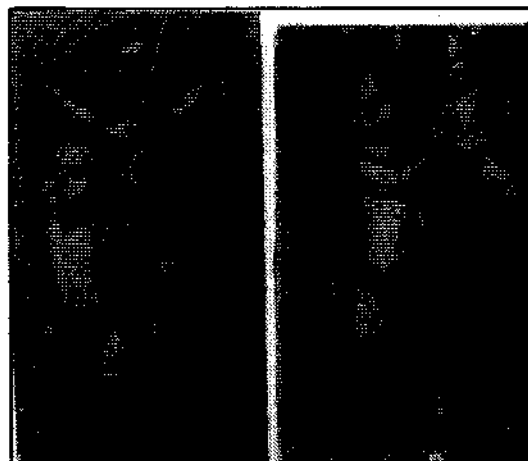


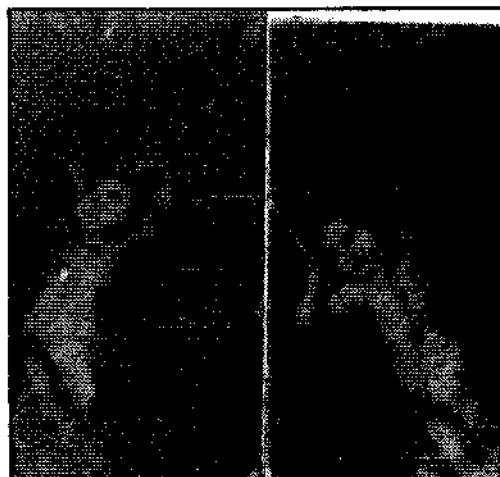
Fig. 5. — Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.
San Buenaventura. Anónimo, s. XVII



*Fig. 6.- Monasterio de
Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del
Rosario. Angeles.*

resulta evidente en ellos y, por otro lado, aún cuando están recortados, parecen haber sido siempre lienzos independientes. Muestran un buen estilo de escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII, y tal vez son merecedores de mayor atención de la que hasta ahora se les ha prestado. Sus formas rotundas, de interés plástico y paleta sobria, tienen cierto parentesco con el Pacheco más avanzado, lejos de sus tendencias

manieristas y en la línea más fecunda de su enseñanza. A nuestro juicio, recuerdan el estilo escultórico atenuado que decantaron Velázquez y el propio Zurbarán, mostrando rasgos de un naturalismo vigoroso en que también pueden verse ecos tanto de Herrera el Viejo como de Juan de Roelas. Debe notarse, por lo demás, la torpeza que guió esta lamentable y obligada remodelación del retablo, habiéndose colocado estas figuras en



*Fig. 7.- Monasterio de
Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del
Rosario. Angeles.*



Fig. 8.—Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. San Juan
Nepomuceno. Anónimo, s. XVIII.

la posición contraria a como cabría esperar de su propia composición, de manera que ambas se dan la espalda.

Los restantes cuatro lienzos de los huecos colaterales tienen mucho menor interés. Son recortes de un lienzo mayor, representando angelotes portadores de los símbolos de la Pasión de Cristo, que en su disposición original revolotearían en torno a alguna escena relativa al tema, figurada ante un fondo arquitectónico enmarcado en cortinajes (fig. 6 y 7). Sus maneras torpes y desabridas desmerecen francamente del conjunto, y pueden apuntar a un cuadro de altar tardobarroco de estilo vulgarizado, que recuerda el de Valdés Leal.

Respecto al séptimo lienzo, que en la actualidad ocupa el remate de la calle central, es obra ya dieciochesca, seguramente de la primera mitad del siglo; de maneras relamidas y anodinas, puede recordar, no obstante, el estilo de Domingo Martínez (fig. 8). Puntualizaremos solamente que su iconografía corresponde a la de San Juan Nepomuceno, y no la de San Cayetano, como se ha señalado en alguna ocasión (29).

NOTAS

- (1) Dadas las características del archivo conventual de Santa Paula, el legajo carece de otra identificación archivística que no sea su portada, que dice:
Año de 1644 / Santa Paula de Sevilla / Cuentas / que da el doctor Miguel de Acosta Granados / Maiordomo del dicho convento / y son / de dos años y un tercio desde primero / de setiembre de 1641 hasta fin de 1643. / Viss^r Ger^e el S^{or} Car^o de San Salvador / Licenciado An^o de Villagran / V^o Cont^{or} Juan de Ypenarrieta.
- (2) CEAN BERMUDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, Tomo 1, pág. 380. (Se cita por ed. facsimilar, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965).
- (3) LOPEZ MARTINEZ, C., *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Tip. Rodríguez, Giménez y Cía., Sevilla, 1932, pág. 131. El documento procede del Archivo de Pro-

tocolos Notariales de Sevilla, Oficio 18. Como acostumbra, este autor no aporta la transcripción literal del documento, ni da otras referencias archivísticas que la fecha de la escritura y el número de la escribanía.

- (4) HERNANDEZ DIAZ, J., "Los zurbaranes de Marchena", *A.E.A.*, 1953, págs. 31-36.
- (5) SORIA, Martín S., *The paintings of Zurbarán*, Phaidon Press, London, 1953, pág. 25.
- (6) GALLEGO, J. y GUDIOL, J., *Zurbarán*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 70.
- (7) GUINARD, P., *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Les Editions du Temps, Paris, 1960, pág. 163.
- (8) Así lo recogen las obras decimonónicas más difundidas, fuentes básicas, a su vez, de las más modernas:
 COLON Y COLON, J., *Sevilla artística*, Impr. Alvarez y Cía., Sevilla, 1841, pág. 135: «Los seis cuadros del altar de nuestra señora del Rosario son de Francisco Cubrian, pintados en el año de 1642, Gaspar de Rivas hizo la traza del retablo, que no desdice de los otros; las esculturas son de la misma mano».
 AMADOR DE LOS RIOS, J., *Sevilla pintoresca*, Impr. Alvarez y Cía, Sevilla, 1844, pág. 319: «Hay en el retablo de nuestra señora del Rosario seis lienzos pintados en 1642 por Francisco de Cubrian, los cuales tienen bastante mérito. La traza del altar (que no desmerece de los de Cano en opinión de los inteligentes) y las estatuas que en él existen son obra de Gaspar de Ribas, artista que logró alcanzar no pequeños triunfos tanto en la escultura como en la arquitectura».
 GONZALEZ DE LEON, F., *Noticia ar-*

tística, histórica, curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble ciudad de Sevilla, Impr. J. Hidalgo y Cía, Sevilla, 1844, págs. 192-193: «Otro altar hay en este lado dedicado a Ntra. Sra., cuyo retablo con la escultura de la Virgen lo trazó Gaspar de Rivas, y es de buena arquitectura. Tiene además seis pinturas ejecutadas por Francisco Cubrian el año de 1642».

Debe notarse cómo los datos aquí aportados son obviamente inexactos, siguiendo a Ceán de forma mecánica y sin contrastar mínimamente sus informaciones, pues, como veremos, en las fechas de estas ediciones ya no eran los cuadros de «Cubrian» los que estaban en el retablo.

En cuanto a las más modernas ha de citarse: GUERRERO LOVILLO, J., *Sevilla*, Ed. Aries, Barcelona, 1962, Col. "Guías Artísticas de España"; pág. 104: «El último retablo de este lado lo concertó Gaspar de Rivas en 1642, si bien la imagen de la Virgen del Rosario es de mediados del siglo XVIII, y las pequeñas pinturas que lo adoman se deben a Francisco Cubrian, discípulo de Zurbarán».

Asimismo, VALDIVIESO, E. y MORALES, A., *Sevilla oculta*, Sevilla, 1981, pág. 122; vid. infra, nota 12.

- (9) HERNANDEZ-DIAZ TAPIA, C., *Los conventos de jerónimas en Andalucía*, Universidad de Sevilla, 1976, págs. 58-59.
- (10) MATUTE y GAVIRIA, J., "Adiciones y correcciones al tomo IX del Viage de España de Antonio Ponz", en *ARCHIVO HISPALENSE*, tomo I, 1886; tomo II, 1886; tomo III, 1887, y tomo IV, 1888. Repite nuevamente los datos de Ceán.
- (11) Su transcripción presenta algunos errores, pero sin duda el más importante es la confusión entre las graffías de las cifras "4" y

"6", que explica que haya establecido la fecha de 1662 (por 1642) para el pago de las pinturas, y 1666 (por 1644) para el ensamblado. Por lo demás, resulta imposible considerar estas fechas, siendo que se trata de un asiento del *Libro de Mayordomía* balance de las cuentas correspondiente al trienio 1642-44, como la misma autora deja dicho.

- (12) VALDIVIESO y MORALES, op. cit., utilizando las noticias de Ceán y las de Hernández-Díaz Tapia, señalan: «Este retablo fue realizado en 1641 por Gaspar de Rivas, y su primitiva imagen titular fue una Virgen del Rosario. Asimismo este retablo tuvo originariamente un conjunto de pinturas que representaban la Concepción, los Desposorios de la Virgen, la Anunciación, la Visitación, y el Nacimiento y Adoración de los Reyes. Eran obras de Francisco Cubrián, quien las realizó en 1662, pero actualmente no se conserva ninguna de ellas, estando sustituidas por otras de escaso interés que representan a San Buenaventura, Santo Tomás, San Cayetano y varios ángeles». Después nos referiremos al problema del paradero de estas pinturas, así como a las actualmente instaladas en el retablo.
- (13) DABRIO GONZALEZ, M.T., Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, especialmente, págs. 383-387.
- (14) Ibidem, pág. 385, nota 429.
- (15) Ibidem, pág. 385, nota 430: «La personalidad de Francisco de Cubrián resulta bastante enigmática, puesto que no se le conoce más que por esta obra. Por otra parte, Matute afirma, basándose en el estilo de estas obras, que Cubrián era discípulo de Zurbarán. Esta circunstancia y cierta coincidencia fonética nos hacen pensar que el apellido

Cubrián pueda ser una mala transcripción del propio Zurbarán».

- (16) LOPEZ MARTINEZ, op. cit., pág. 206 y ss. Recoge varios documentos sobre las obras de albañilería hechas para la iglesia en 1592.
- (17) GESTOSO Y PEREZ, J., Sevilla Monumental y Artística, Sevilla, 1892, págs. 20-21.
- (18) Sobre las obras de López de Arenas en Santa Paula y su documentación, que da idea de la envergadura de las reformas del edificio, v. TOAJAS ROGER, M.A., Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII, Diputación Provincial de Sevilla, 1989; principalmente págs. 126-132. Entre la documentación inédita aportada aquí, recogemos una escritura de obligación de Arenas en que se incluyeron obras "*así de conqier-to como de tasación*"; se precisa que se hicieron las de la "*Yglesia y coros dél*", "*la manifiatura de toda la obra de carpintería que se hizo en el claustro*" y "*otras cosas que se me ordenaron y mandaron hacer en el dicho Convento*"; la obra fue de empeño, porque, concluida, se valoró por los Maestros Mayores Diego López Bueno y Bermundo Resta, y por Lucas de Cárdenas, nada menos que en 47.762 reales, es decir, 4.360 ducados.
- (19) GESTOSO Y PEREZ, op. cit., pág. 26.
- (20) Vid. supra nota 18.
- (21) Para el estudio de la arquitectura de este retablo, cf. DABRIO, op. cit., especialmente pág. 75 y ss.
- (22) SORIA, op. cit., pág. 182, cat. nº 198: «Perhaps from the se villan convent Santa Paula of the Jeronymite Nuns, where

between 1635 and 1642 documented works on altars, paintings and sculptures was carried out...».

GUDIOL, op. cit., pág. 105, cat. n° 324.

- (23) Dada la situación del retablo cuando se emprendió este trabajo, desmontado para su restauración, hemos realizado la medición de cada uno de los lienzos que ahora sustituyen a los de Zurbarán. Sus medidas exactas son las siguientes:

Atico: central, 65'5 x 88'5 cm.

izdo., 29'5 x 56'5 cm.

dcho., 29'5 x 56 cm.

Calles: sup. izdo., 30 x 54'5 cm.

sup. dcho., 30 x 54 cm.

inf. izdo., 31'5 x 62 cm.

inf. dcho., 33'5 x 61'5 cm.

- (24) SORIA, op. cit., especialmente, pág. 32.

- (25) Nótese particularmente la diferencia de precio respecto a los cuadros de Marchena, sin

duda tenidos por el propio artista como obra menor, que ejecuta de taller; igualmente, debe considerarse el hecho de ser obras de composición muy simple en una sola figura, así como la circunstancia de tratarse de una iglesia parroquial, cuyo prestigio y disponibilidad económica no pueden compararse a las de Santa Paula, o los demás conjuntos monásticos.

- (26) GUINARD, P., "Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán", A.E.A., 1947, pág. 161-201.

- (27) Su portada dice: *Libro I de Actas Capitulares de este Monasterio I de Nra. Madre Sta. I Paula. I Año de 1769.*

- (28) Vid. supra nota 8.

- (29) VALDIVIESO y MORALES, op. cit. Vid. supra nota 12.

JULIAN XIMENEZ Y BENITO DE HITA Y CASTILLO EN LA CAPILLA DE JESUS NAZARENO DE CADIZ

Lorenzo
ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ

Como ocurre en el resto de nuestro país, la utilización de piezas en madera tallada, dorada y policromada, es fundamental para la consecución de los programas iconográficos y decorativos planteados en numerosas iglesias gaditanas durante los siglos del barroco. Aunque a partir de mediados del siglo XVII adquiere importancia la presencia en esta ciudad de retablos de mármoles de colores realizados en Génova, la supremacía del tradicional uso de la madera es evidente sobre todo durante el siglo XVIII, cuando vive su máximo apogeo económico.

La capilla de la cofradía de Jesús Nazareno, sita en el convento de Santa María, es uno de los ejemplos más completos de la estética predominante en el Cádiz de mediados del siglo XVIII. El mencionado momento de auge propició que esta cofradía, que gozaba de gran prestigio dado que la imagen del Nazareno es desde finales del siglo XVI la de mayor devoción en la ciudad, renovase por completo la decoración de su capilla. Hasta entonces la mencionada capilla contaba con dos retablos, el mayor y el dedicado a Santa María Magdalena, ambos realizados a mediados del siglo XVII. El programa planteado abarcó no sólo la construcción de un nuevo conjunto de retablos, sino que también se procedió a realizar un nuevo camarín para el Nazareno, decoración a base de yeserías y todo un conjunto de elementos de talla dorada, esculturas y pinturas, que se extienden por los muros y bóvedas del ámbito.

El primer retablo en renovarse fue el mayor, cuya ejecución corrió a cargo del tallista local Gonzalo Pomar, con quien se contrata la obra el día 3 de abril de 1757 (1). Es éste un maestro ensamblador que se enmarca en la corriente rococó y del que se conocen otras obras en la ciudad, como el túmu-

lo para las honras fúnebres que la ciudad dedicó a Felipe V en 1746 y el retablo mayor de la iglesia conventual de San Francisco, contratado en 1763 (2). Si bien no consta en el contrato oficial, en las actas de la cofradía en las que se recogen los acuerdos tomados en cabildo acerca de la construcción del nuevo retablo mayor se hace constar que un maestro sevillano había presentado un boceto, en el que se recogían dos posibles soluciones para la mencionada obra, cuyos precios eran iguales o inferiores a los veinticuatro mil reales pedidos por Pomar (3). Teniendo en cuenta los numerosos encargos que en fechas posteriores se realizarían al tallista sevillano Julián Ximénez, pensamos que es muy posible que los bocetos rechazados fuesen obra suya.

Desde enero de 1759 hasta noviembre de 1762, se suceden varios encargos a Julián Ximénez por parte del mayordomo de la cofradía del Nazareno. Las obras realizadas por el mencionado tallista, con la colaboración del escultor Benito de Hita y Castillo abarcan la realización de varios retablos, molduras y otros elementos decorativos que cubren la mayoría de la los paramentos de la capilla, decoración que se extenderá en años sucesivos al tramo del tránsito, esta vez a cargo de otros artistas locales. La relación de los trabajos realizados por Ximénez es la siguiente:

—El 3 de enero de 1759 firma un contrato para la realización de los dos retablos colaterales, las pechinas con los cuatro Evangelistas, un florón para la bóveda inmediata al retablo mayor y la mesa de luces del manifestador. En el recibo correspondiente se incluirán noventa pesos más por el importe de las imágenes de la Virgen de los Dolores y San José y su encarnado y estofado, que estuvieron a cargo de Benito de Hita

y Castillo y Andrés Nicolás de Rubira (4).

—El 3 de octubre de 1759 se contrata la cenefa para la ventana de junto al retablo mayor, dos relicarios para los pilares con Santa Gertrudis y Santa Rita, los adornos para las ventanas de la puerta y la de enfrente, el adorno para la puerta de la sacristía y cenefa del pie del sacramento y todas las cenefas de cornisas que necesite la capilla. De nuevo en el recibo correspondiente, expedido en 28 de septiembre de 1760, aparecen gastos añadidos a lo acordado. En esta ocasión se trata de las manos y encarnación de la Virgen de los Dolores y la frontallera del altar mayor (5).

—El 5 de noviembre de 1762 son enviadas por barco desde Sevilla las piezas siguientes: el retablito de la sacristía, la cenefa sobre el cancel y el juguete sobre el balcón (6). La mayoría del conjunto fue dorada y policromada por el maestro dorador Jerónimo de Molina, quien también había dorado el retablo mayor (7). El conjunto ha llegado hasta nosotros en su práctica totalidad, habiéndose perdido algunas piezas en el saqueo que sufrió la capilla en 1936. Entre éstas se cuentan las tallas de la Virgen de los Dolores y San José y el remate de cancel.

Los retablos laterales son piezas destacadas del conjunto, ambas obras se sitúan en los pilares del tramo central que son inmediatamente anteriores al retablo mayor, disponiéndose en dirección diagonal respecto al plano de éste, con lo que se logra una adecuada visión desde la entrada de la capilla. Los dos retablos son de idénticas características, variando sólo los motivos iconográficos y uno de los laterales del situado al lado del Evangelio, debido a su adaptación al pilar. Se resuelven mediante mesa, un cuerpo sobre alto banco y ático. La mesa es fija y presenta perfil mixtilíneo con

cartelas en el centro y los extremos. Dada su especial adaptación al pilar en sentido diagonal, el cuerpo presenta dos laterales dispuestos en sentido perpendicular al frente. En estos laterales se sitúan guirnaldas y remates de rocallas, mientras que en lado izquierdo del retablo de San José dada su mayor amplitud se dispone una estúpide pilastra de formas muy libres. El frontal se resuelve mediante una hornacina flanqueada por ángeles pasionistas. Dicha hornacina descansa sobre alto banco, es de gran profundidad, a modo de vitrina, y se remata en medio punto. El ático está resuelto mediante una moldura de perfil casi ovalado para albergar un relieve, sobre la que van otras molduras para enmarcar un escudo. En el resto de las piezas realizadas para la capilla se despliega un abundante repertorio de rocallas, distribuidas según un elegante juego de líneas curvas que alcanzan su más logrado efecto en el gran arco situado frente al retablo mayor. En los casos de las pechinas y relicarios se limitan a servir de marco para los correspondientes relieves.

La figura de este entallador ha permanecido prácticamente desconocida hasta la localización a mediados de nuestro siglo de datos documentales que le vinculaban a los retablos realizados en la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla (8). Posteriormente se han realizado nuevos hallazgos y referencias a este maestro ensamblador y tallista que permiten un acercamiento a su obra, aunque ésta permanece aún inédita en gran parte. Otro tanto ocurre con sus datos biográficos, escasos y sin que nos faciliten su origen y formación, centrándose la documentación en las décadas centrales del siglo XVIII. Su obra más temprana es hasta la fecha el retablo mayor de la capilla de la Divina Pastora de Cádiz, iniciado en 1753. En 1759 realizó

un retablo para la iglesia parroquial de Bollullos del Condado, y en ese mismo año comienza a realizar sus trabajos para la cofradía de Jesús Nazareno que se prolongarán hasta 1762 en diferentes partidas. De 1760 son los retablos colaterales de la capilla gaditana de la Divina Pastora, para los que en 1762 llevó a cabo el revestimiento de las bóvedas, junto con la correspondiente al altar mayor, decoración del púlpito y celosías del coro (9). También en 1762 se fechan sus trabajos para la capilla de la Fábrica de Tabacos y el retablito de la Puerta Nueva de San Fernando, ambos en Sevilla. Por último se conoce que en 1763 realizó los diseños para el estandarte y la cruz de guía de plata de la cofradía de la Divina Pastora, y los blandones de esta misma corporación. Recientes hallazgos documentales referentes a trabajos realizados para otros templos gaditanos por este artista nos permitirán ampliar próximamente su catálogo.

La obra de Ximénez evidencia una acentuada personalidad, claramente enmarcada en la estética rococó, que permite considerarle, junto a Cayetano de Acosta, como uno de los más significativos ensambladores sevillanos de la segunda mitad del siglo XVIII. En su producción se observa una marcada tendencia hacia la libertad compositiva, con inclinación por las molduras y remates de perfil sinuoso y la minuciosidad y riqueza de formas en los elementos decorativos. Es característica de sus retablos la utilización del estípite como soporte, en unas fechas en las que éste se encuentra en desuso, ya que en la obra de la mayoría de los ensambladores que le son contemporáneos es evidente una vuelta hacia la utilización de soportes de tipo clásico.

Como ya hemos indicado consta documentalmente la intervención del escultor Be-

nito de Hita y Castillo, siempre a través de la mediación de Julián Ximénez (10). Aunque sólo conservamos los recibos referentes a la factura de la Virgen de los Dolores y del San José, creemos que, dada la vinculación habitual entre ambos autores y sobre todo ante la evidencia formal, se pueden relacionar con Hita la totalidad de las obras que decoran los trabajos de talla de Ximénez. Salvo en los casos en los que se indica lo contrario, la policromía de todas las tallas corrió a cargo de Jerónimo de Molina.

Benito de Hita y Castillo (Sevilla, 1714-1784) es una de las figuras más destacadas de la escuela escultórica sevillana del siglo XVIII, cubriendo con su actividad sobre todo los años centrales del siglo. Se supone que aprendió a tallar con Agustín de Perea o José Montes de Oca, aunque su producción evidencia el impacto de la fuerte personalidad artística de Pedro Duque Cornejo, con lo cual será un vehículo para la pervivencia de la estética roldanesca hasta los años finales del siglo, en los que no sin gran dificultad, comenzarán a introducirse en la plástica sevillana las formas academicistas (11).

La presencia de obras de este artista en Cádiz es conocida desde 1743, año en el que envía desde Sevilla la imagen de la Virgen de los Angeles de la parroquia del Rosario (12). En 1753 realizaría el amplio conjunto escultórico que decora el retablo mayor de la capilla de la Divina Pastora, cuya talla se debe también a Julián Ximénez, conjunto que completó en los años 1760 y 1761 con la realización del medallón del simpecado y las esculturas de los retablos laterales (13).

La relación de las obras de Hita y Castillo para la capilla de Jesús Nazareno es la siguiente:

—*Virgen de los Dolores.*

En 1759 se llevará a cabo una sustitución



Virgen de los Dolores (Desaparecida).

ción de la dolorosa hasta entonces titular de la cofradía, encargándose ahora su factura a Hita y Castillo, quien la concluyó en el mes de abril del mencionado año, siendo policromada por el también sevillano Andrés Nicolás de Rubira (14). Ese mismo año figuró en la procesión del viernes Santo, si bien por los datos recogidos en las cuentas de la cofradía parece que las manos llegaron fechas más tarde, por lo que esta primera estación la realizó con las de la antigua dolorosa. Desgraciadamente la obra que nos ocupa fue destruida en los sucesos de 1936, por lo que para su análisis hemos de basarnos en los documentos gráficos que de ella se conservan. Se trataba de una imagen de candelero en la cual, como en todas las de su gé-

nero, sólo se tallaron el rostro y las manos. La cabeza está inclinada tanto hacia abajo como ligeramente a la izquierda, en ella el rostro es alargado con perfil triangular, acentuado por unos pómulos marcados, carrillos hundidos y la barbilla muy destacada. Este esquema facial es muy característico de su autor y aparece en sus obras más sobresalientes como el San Juan Evangelista perteneciente a la sevillana cofradía de la Amargura. Las cejas son rectas y alargadas, con el entrecejo fruncido y los ojos, de cristal, grandes y rasgados con la mirada dirigida hacia abajo, por lo que los párpados superiores aparecen semicerrados. La nariz es recta y la boca va entreabierta con labios muy finos. Como es habitual en este tipo de tallas lleva lágrimas de cristal. Las manos son muy expresivas, se disponen abiertas con dedos alargados y delgados. Nada sabemos de la policromía que realizó Rubira, dado que las fotografías conservadas son en blanco y negro, pero resulta de interés el hecho de que nos hayan llegado los recibos de la policromía que realizó tanto para la Virgen de los Dolores como para el también desaparecido San José que Hita había realizado para esta cofradía. La personalidad artística de Andrés Nicolás de Rubira permanece aún prácticamente inédita. Sabemos que su padre, del mismo nombre, era también pintor y colaboró con Domingo Martínez en la decoración de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral sevillana (15). Es la primera vez que podemos confirmar la autoría de este acabado en una talla de Hita y Castillo por parte de Nicolás Andrés de Rubira, dado lo oscura que aún permanece esta parcela de las obras de dicho autor.

Era esta imagen una obra muy lograda, de gran expresividad barroca a la vez que concebida con un equilibrio y elegancia en su disposición, que evidencia la admiración

por los modelos clásicos de su autor. Es hasta la fecha la tercera dolorosa que se conoce documentada como de Benito de Hita y Castillo, quien la talla en su período de madurez artística. Las otras dos representaciones de la Virgen dolorosa son posteriores a la de Cádiz, se trata de la realizada para la iglesia de San Felipe de Carmona (Sevilla) realizada en 1762, y la virgen de los Dolores de la parroquia de la Asunción de Aroche (Huelva), de 1768. Ambas han llegado a nosotros con múltiples reformas, ya que la de Carmona era en principio una obra de medio cuerpo y talla completa con las manos juntas, que fue lamentablemente transformada en 1925 para convertirla en imagen de candelero. Su rostro conserva algunos rasgos de Hita pero aparece muy dulcificado, por lo que cabe suponer que ha sido también modificado. La Virgen de los Dolores de Aroche ha perdido sus manos originales y su rostro acusa algunas modificaciones, si bien se aprecia en sus rasgos con plenitud la impronta artística de Hita y Castillo (16).

—*San José.*

Junto a la talla de la Dolorosa realizó Hita en julio de 1759, una imagen de San José destinada a presidir uno de los nuevos retablos colaterales. Nada sabemos de esta obra, que fue destruida en 1936. El tamaño de la hornacina que la albergaba permite suponer que fuese de tamaño académico, constando en la documentación conservada su carácter de talla completa. Quizás el dato más interesante que nos reste de ella sea el hecho de que su localización documental nos haya permitido conocer el trabajo de policromía a cargo de Andrés Nicolás de Rubira, al igual que ocurrió con la dolorosa, que aporta nuevos datos de interés para el mejor conocimiento de la labor de estos artistas.

En la producción de Hita y Castillo aparece en varias ocasiones la figura de San José, entre las que se cuenta el que ocupa una de las hornacinas del retablo mayor de la capilla de la Divina Pastora, obra de tamaño natural, que nos da una idea de cuál era su modo habitual de representar a este santo. Aparece erguido, sosteniendo al niño en sus brazos, siguiendo muy de cerca el modelo roldanesco. Un aspecto semejante debió presentar la talla de la capilla del Nazareno, cuya desaparición no nos permite otro tipo de análisis.

—*Relieves de Santiago y San Nicolás.*

Ocupan estos relieves los áticos de los retablos colaterales, contratados en 1759 y dedicados a San José el del lado del Evangelio, donde va el San Nicolás y a Santa María Magdalena el del lado de la Epístola, don-



San Nicolás (ático del retablo de San José).



Santiago (ático del retablo de la Magdalena).

de se ubica el Santiago. Ocupan una moldura mixtilínea, y están representados de medio cuerpo, a tamaño natural. Aparecen ataviados con las indumentarias propias de su iconografía tradicional, portando los símbolos parlantes que les son propios. El tratamiento formal es muy expresivo, los rostros se han cuidado mucho, presentando el habitual tratamiento plástico del autor, de rasgos fuertes y angulosos, con cabellos movidos y agrupados en grandes rizos.

De San Nicolás realizó este autor otras representaciones, pero no en versión de relieve (17). Su presencia en la capilla del Nazareno parece deberse al hecho de ser su mayordomo en esas fechas Nicolás de Alcalá Guerrero, quien subvencionaría parte del retablo y en consecuencia dispuso que se si-

tuase su santo homónimo en una de las nuevas creaciones realizadas bajo su gestión. En cambio, en el retablo mayor de la capilla gaditana de la Divina Pastora se conserva un relieve de dimensiones parecidas e igual iconografía (18). Mientras que en el de Santa María observábamos un tratamiento muy vital, en éste, realizado entre 1754 y 1760, aparece representado con un espíritu más sereno que evoca los modelos montañesinos lo cual no resulta extraño si tenemos en cuenta su posible aprendizaje con José Montes de Oca (19).

—Escudo de Cádiz.

El retablo de Santa María Magdalena está coronado por el escudo de la ciudad de Cádiz. Obedece su situación a las circunstancias acontecidas en 1681 cuando la ciudad de Cádiz mandó realizar la imagen de la santa, que se instaló en el altar de la Cruz de Jerusalén, y que se instalasen sus armas en dicho retablo, en agradecimiento por la mediación de Santa María Magdalena en el cese de la epidemia de peste (20). En consecuencia, al realizarse un nuevo retablo ex profeso para la Magdalena, a cuyos gastos posiblemente contribuiría el cabildo municipal, se dispuso la presencia en él del mencionado escudo.

Llama la atención en esta pequeña obra lo atrevido de la composición y su infrecuente iconografía (21). Efectivamente se ha dispuesto sobre un fondo liso la figura de Hércules entre las columnas, pero en vez de aparecer erguido y sometiendo a dos leones, se le ha representado inclinado sobre el León de Nemea, que aparece abatido y vuelto hacia arriba, en el acto de descoyuntarle las fauces, apoyando un pie sobre su pecho. De esta forma deja gran parte de la composición vacía, compensada sólo por la presencia de las columnas.

La talla presenta todos los rasgos personales de la producción de Hita y está realizada con esmero a pesar de su tamaño, lo que incide en su autoría, ya que es conocida la tendencia de dicho escultor a las labores de pequeño formato (22). En el contexto de la producción de este artista, dominada por los temas religiosos, es hasta el momento este relieve la única representación de tipo profano, en este caso mitológico, que conocemos de su mano, lo que aumenta notablemente su interés.

-Ángeles pasionarios.

Los mencionados retablos colaterales contienen integrados en su estructura arquitectónica sendas parejas de ángeles niños, que flanquean las hornacinas. Estas cuatro esculturas son de tamaño natural y en ellas se representan los ángeles a modo de atlantes, ocupando el lugar de los soportes. Aparecen desnudos manteniendo un elegante contraposto y elevan uno de sus brazos, apoyándose, más que sustentándolas, en las molduras arquitectónicas, mientras el otro aparece flexionado sobre el pecho sustentando el paño de pureza. Las pequeñas alas van extendidas en sentido paralelo al frente, lo que las hace totalmente visibles. El modelo seguido deriva claramente del taller de Roldán, coincidiendo plenamente con obras relacionadas con dicho escultor como es el caso de los ángeles pasionarios que decoran el retablo del Cristo de la Caridad en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. El tratamiento formal es muy cuidado, con un modelado suave y de gran plasticidad que sugiere con efectividad el carácter infantil de los cuerpos representados. Los rostros son de rasgos delicados con los ojos algo hinchados que indican el llanto.

En la obra de Hita son muy abundantes las representaciones de pequeños ángeles

que, muy de acuerdo con el gusto rococó, se distribuyen en las arquitecturas de los retablos, o rodean algunas esculturas exentas, sobre todo las que representan a la Virgen. Uno de los casos más notables es el retablo mayor de la capilla de la Divina Pastora donde aparecen en gran número, contando con algunos de idéntica disposición a los que nos ocupan (23), si bien sus rostros no muestran el rictus de aflicción propio del carácter pasionista de aquellos.

-Los evangelistas.

Las pechinas que sustentan la cúpula central de la capilla, también contratadas con Ximénez en 1759, están centradas por cuatro relieves que representan a los evangelistas. Son tallas de altorrelieve, figurando los santos de medio cuerpo enmarcados en una moldura mixtilínea de perfiles lobulados. La zona inferior está ocupada por los símbolos parlantes: el águila, el león, el ángel y el toro, mientras los santos ocupan casi por completo el espacio restante. Todos aparecen en actitud de escribir, por lo que llevan en una mano la pluma, y en la otra una amplia filacteria que cae en diagonal, estableciendo una separación entre los rostros de los santos y los símbolos parlantes. Todos presentan gestos grandilocuentes con amplias cabelleras de rizos independizados y grandes barbas, salvo en el caso de San Juan que aparece lampiño y con una melena más compacta, marcándose de este modo su juventud. Mantienen la mirada alta, disponiéndose enfrentados dos a dos (Juan-Lucas y Mateo-Marcos) en sacra conversación. Las vestiduras se resuelven mediante grandes pliegues de carácter muy plano, de modo que resalten más rostros y manos.

Conocemos otra versión de este tema iconográfico realizado por Hita y Castillo, se trata de los evangelistas de pequeño tama-



San Lucas (Pechina)

ño que llevó a cabo para el retablo sacramental de la parroquia sevillana de Santa Catalina entre 1748 y 1753, y a él se atribuyen también los que decoran el retablo del sagraio de la parroquia de San Isidoro, también en Sevilla (24). En ambos casos se trata de imágenes de bulto redondo y pequeño formato, que lógicamente muestran algunas semejanzas formales con los que tratamos, si bien el carácter de relieve de éstos marca diferencias fundamentales en su resolución.

RELICARIOS DE SANTA RITA Y SANTA GERTRUDIS

En el envío del mes de octubre del mismo año de 1759, se encuentran los dos relicarios dedicados a las santas Rita y Gertru-

dis (25). Dichos relicarios se sitúan en los pilares inmediatos al tramo central de la capilla, uno frente al otro. La presencia de estas santas en la capilla del Nazareno obedece a su vinculación con la pasión de Cristo, tema iconográfico esencial del conjunto, así como a una posible donación de reliquias suyas a la cofradía, puesto que en la documentación conservada queda claro su carácter de relicarios.

Se configuran mediante dos marcos de talla, que en su zona central albergan molduras mixtilíneas por las que quedan enmarcadas las imágenes de las santas de tamaño mediano, realizadas en altorrelieve. Aparecen en solitario, sin recurrir a ningún elemento complementario en su fondo liso. Los rostros muestran actitudes serenas con



Relicario de Santa Rita.

un elegante giro de cabeza y las manos participan de semejantes características. La imagen de Santa Rita viste el hábito agustino, resuelto mediante amplios pliegues verticales interrumpidos por el acentuado contraposto de su postura. En una de sus manos porta la palma con tres coronas, que se desarrolla sinuosamente junto al rostro. La talla de Santa Gertrudis aparece con el hábito cisterciense, presentando una composición equilibrada que contrapone la curva descrita por el cuerpo a la verticalidad que indica el báculo que porta en una de las manos.

Nos encontramos aquí con dos obras de excelente composición y acabado, que muestran una vez más la maestría de su autor, utilizando los recursos apropiados para infundir viveza y dramatismo a sus tallas cuando el tema lo requiere, mientras que en casos como el presente, les imprime un espíritu de serenidad que indica, tanto su admiración por los modelos clásicos como la contemporánea tendencia rococó hacia la

elegancia conceptual y formal. Todos estos rasgos coinciden plenamente con la especial impronta de Hita, que a pesar de su innegable personalidad barroca, supo plasmar en sus obras un sentido muy particular de lo bello evocador de la anterior etapa manierista. En este sentido, los relieves de Santa María, están en la línea de tallas como las santas Justa y Rufina que forman parte de conjunto de la capilla sacramental de Santa Catalina de Sevilla.

En conclusión, podemos considerar, por su variedad, a las obras realizadas por Julián Ximénez y Benito de Hita y Castillo para la cofradía del Nazareno, como uno de los programas decorativos más completos de los llevados a cabo por estos autores. Suponen, además, una de las aportaciones más significativas de la importante presencia de la escuela sevillana, a través de sus más destacados protagonistas, en el variado panorama de la escultura barroca de Cádiz.

NOTAS

- (1) Sancho de Sopranis, Hipólito. *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*. Larache, 1939. Págs. 28-30.
- (2) Pemán Medina, María. *El maestro ensamblador y tallista Gonzalo Pomar*. En "Gades" n. 3, 1979, págs. 35-47, y *Más noticia sobre el maestro gaditano del siglo XVIII Gonzalo Pomar*. En "Gades" n. 11, 1982, págs. 183-199.
- (3) Archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno, Cádiz. Títulos de la Cofradía de Penitencia de Nuestro Padre Jesús Nazareno sita en su propia capilla del convento de religiosas de Santa María de esta ciudad de Cádiz. (sin paginar).
- (4) DOCUMENTOS I y II.
- (5) DOCUMENTO III.
- (6) DOCUMENTO IV.
- (7) Archivo Histórico Provincial, Cádiz. Of. 19, 1760, fols. 354-354v, y cuentas de la cofradía (1756-1765).
- (8) Carrera Sanabria, Manuel. *El autor de la imagen de la Virgen de los Remedios de la Fábrica de tabacos de Sevilla*. En "Archivo Hispalense" n. 23-24, 1947, págs. 250-251

- (9) Sancho de Sopranis, Hipólito. *El escultor sevillano Julián Ximénez*. En "Archivo Hispalense" n. 42-44, 1950, págs. 247-253.
- (10) DOCUMENTO II.
- (11) González Isidoro, José. *Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Escultor de las hermandades de Sevilla*. Sevilla, 1986.
- (12) Sancho de Sopranis, Hipólito. *La imagen de la Reina de los Angeles del Rosario*. En La Información del Lunes. Cádiz, 13 de enero de 1958 y 3 de febrero de 1958.
- (13) Sancho de Sopranis, Hipólito. *El escultor sevillano Julián Ximénez*. En "Archivo Hispalense" n. 42-44, 1950, págs. 247-253.
- (14) DOCUMENTO II.
- (15) Valdivieso, Enrique. *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.
- (16) González Isidoro, José. Opus cit. Pág. 146.
- (17) González Isidoro, José. Opus cit. Pág. 114.
- (18) Sancho de Sopranis, Hipólito. *El escultor sevillano...* "Archivo Hispalense" n. 42-44, 1950, págs. 247-253.
- (19) Guichot y Sierra, Alejandro. *El cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes*. Sevilla, 1925, pág. 410.
- (20) Pró y Ruiz, Serafín de. *Anales gaditanos*. Cádiz, 1927.
- (21) Lo habitual es que se represente a Hércules erguido en el centro, y los leones a sus lados en disposición simétrica.
- (22) González Isidoro, José. Opus cit. págs. 74-75.
- (23) Estos son en concreto los que aparecen en las tribunas de los testeros laterales de dicho retablo.
- (24) González Isidoro, José. opus cit. pág. 111.
- (25) DOCUMENTO III.

APENDICE DOCUMENTAL

Documento I

1759. Cádiz

Contrato y recibo de los retablos laterales y demás elementos de talla.

Archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno, Cádiz.

Quantas de la Cofradía de Nuestro Pe. Jesús Nazareno (1756-1765). Fols. 206-206 v.

"Digo yo Dn. Julian Ximenez vezino de la ciudad de Sevilla residente en esta de cadiz que e ajustado con dn. Nicolas de Alcala Guerrero maiordomo de la cofradia de N. P. Jesus Nasareno, haserle dos retablos el uno vajo el arco para Sta. Maria Magdalena con el alto correspon-

diente y friso hasta el Angel Lamparero y el otro junto a la puerta y rinconada que hase frisando con el otro Angel con sus repisas correspondientes para la selebrasion de las misas y otras correspondientes para los Sto. y de medio quierpo Sn.tiago Sn. Nicolas cuios retablos se imiten en la obra y quatro evanxelistas de medio relieve y un floron para la voveda ynmediato al pe. eterno y el adomo para delante del manifestador. Cuia obra tengo que dar puesta para el dia veinte de junio deste presente año, todo a mi costa y en presio d. siete mill reas. Vn. en qta. d. dha. cantidad e resivido tres mill reas. Vn. para dar principio a dha. obra todo lo qual me obligo a cumplir

con mi persona y vienes y lo firmé en esta ciudad de Cadiz a los tres dias del mes de enero de mill setesientos cinquenta y Nueve a.".

Julian Ximénez (rubricado)

"Rvi. del sor. Dn. Nicolas de Alcala Guerrero maiordomo de la cofradia de N. P. Jesus Nasareno quatro mill reas. Vn. resto de los retablos y Pechinas que e puesto en la Capilla segun el convenio antesedente = Noventa Pesos ymporte de la Ymagen del Sor. Sn. Joseph y estofado de el = veinte y quatro pesos por la Cavesa y manos de Nuestra Sra. y encarnado de ella = mas cinquenta y siete reas. Vn. de los cajones en que binieron las ymagenes quias partidas ymportan con lo resivido ariva ocho mill setecientos sesenta y siete reas. Vn. y para que conste en quantas de su Hermandad le doy este resivo y carta de Pago que firmé, Cadiz y oct. tres de mill setecienn-tos cinquenta y nueve a.".

Son 8.767 mrs. Vn. Julián Ximénez (rubricado)

Documento II

1759. Sevilla.

Recibos de las Imágenes de la Virgen de los Dolores y San José.

Archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno, Cádiz.

Quantas de la Cofradía de Nuestro Pe. Jesús Nazareno (1756-1765). Fols. 207-210.

"Rvi. de Dn. Julian Ximenez seissientos rs. de Vn. los mismos q. le e llevado por la echura de un Sr. Sn. Jph; de Vara y media p. la Ciudad de Cadiz y pa. q. Coste doi el presente en Sevilla en quinze de Julo. de mil sets. Sinqta. y nueve a.".

Son 600 rs. de Vn.

Benito de Hita y Castillo (rubricado)

"Rvi. de Dn. Julian Ximenez trescientos rs. de Vn. ymporte de una Cabeza de una ymagen de Na. Sa. de los dolores del tamaño natural pa. la

Ciudad de Cadiz q. le e echo; Y pa. q. coste doi el presente en Sevilla en trez de abril d emil Sts. y Sinqta. y nueve a.".

Son 300 rs. de Vn.

Benito de Hita y Castillo (rubricado)

"Recibi del Sr. Dn. Julian Ximenez setecientos, y cinquenta rs. vn. por quenta del estofado y dorado de Sr. Sn. Joseph, y para qe. conste doi este en Sevilla a 25 de Agosto de 1759".

Son 750 rs. Vn.

Andrés Nicolás de Rubira (rubricado)

"Recibi del Sr. Dn. Julian Ximenez sesenta rs. de Vn. por quenta de el encarnado de una cabeza de imagen de dolores, y para qe. conste doi en Sevilla a 5 de abril de 1759".

Son 60 rs. de Vn.

Andrés Nicolás de rubira (rubricado)

Documento III

1759-1760. Cádiz.

Contrato y recibo de los relicario y otros elementos de talla.

Archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno, Cádiz.
Quantas de la Cofradía de Nuestro Pe. Jesús Nazareno (1756-1765). Fols. 229-229 v.

"Digo yo Dn. Julian Ximenez, vezino de la ciudad de Sevilla residente en esta de Cadiz que e ajustado con el Sor. Dn. Nicolas de Alcala Guerrero essno. ppço. de este Numero y Maiordomo de cofradia de No. P. Jesus Nasareno, para el adorno de su Capilla la talla siguiente. Para la ventana de junto al retablo, la senefa segun dibuje en el dibuxo que e echo y queda rubricado en quinze pesos.

Los dos relicarios para los dos pilares con Sta. Gertrudis y Sta. Rita en quarenta pesos.

Los dos adornos de la bentana de ensima de la Puerta con la de enfrente ymitada en veinte y ocho pesos.

El adorno de la Puerta de sacristia en diez y ocho pesos incluso la senefa del sacramento bajo de dho. pie.

Cada vara de la senfa de cornisas de todas las que nesese la Capilla en presio de quatro pesos a cui obra por los respectivos presios me obligo a haser y darla puesta a mi costa en dha. Capilla para el dia treinta de abril del año que viene de mill setesientos y sesenta y al mismo tiempo el dho. maiordomo se obliga a pagarme las dhas. cantidades en el mismo dia que se verifique aver puesto la obra, y para qe. conste lo firmamos en Cadiz a tres de octre. de mill setesientos sinqta. y Nueve a.".

Nicolás de Alcalá Guerrero (rubricado)

Julián Ximénez (rubricado)

"Rvi. de Dn. Nicolas de Alcala Guerrero sinco mill y ocho sientos reas. Vn. ymporte de sinqta y Nueve varas de cornisa = Siento y sesenta rea. por manos y encarnasion de la Virgen seissientos reas. por la frontalera y lo demás por el adorno de las tres Bantanas relicarios y puerta de sacristia con q. quedo enteramente. satisfecho y para qe. le sirva de resguardo en sus quantas doi el presente qe. firmo en esta ciudad de Cadiz a veinte y ocho de Sepre. de mill setesientos y sesenta".

Son 5.800 mrs. Vn. Julián Ximénez (rubricado)

Documento IV

1762. Sevilla.

Envío y recibo del retablo de la Sacristía y otras piezas.

Archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno, Cadiz.
Quantas de la Cofradía de Nuestro Pe. Jesús Nazareno (1756-1765). Fols. 264-264 v.

"Sor. Dn. Nicolas Guerrero

Mui Sor. mio procurara usted al tiempo de poner la obra de sobre los cajones, pongan primeramente. el banquito, asegurandolo con dos astilli-

tas a la pared y estas que sean puestas por devajo el papelon para que no estorven a la obra de ensima y despues de armar la moldura segun las señales que van señaladas y ponerle el lienso, y echo que sea lo pongan sobre el anquito encajandolo en sus escopleaduras y asegurarlo todo contra la pared y despues ponerle la senefa teniendo el cuidado human las molduras de albotantes con las de senefa lleva torno paralelo.

La senefa de sobre el cancel que va en dos pedasos, lleva a los rincones, dada la cola para que aten unas molduras con las otras haciendo lo mismo con cada lado de los que estan dorados y esto procure Ustd. la presente en su sitio antes, para ver lo qe. sobra a una parte y a otra y despues de asegurada toda que le pongan en medio el juguete o carton que va suelto.

a los dos jugetes del valcon si le estorvare algo para que siente, se le puede quitar el yeso y despues ver el mejor modo de asegurarlo = el flete del varco va ajustado en dose pesos el costo de todo es el siguiente

el retablito de la sacristia a tenido el costo mill y sinqta. reas. Vn.	1.050-
la senefa de sobre la puerta	337-
los dos jugetes del balcon	160-
	1.547

de todo puede ustd. verio despasio el costo de travajo y maderas que bien puede ustd. quedar en el seguro le sirvo como en todo lo echo dha. cantidad puede ustd. desir al varquero, buelva quando ustd. le mande y entregarselo dexando a ustd. resibo, que es de mi satisfacion y quando no haia proporsion, ustd. puede disponer con la satisfacion de mi afecto.

Dio N. Sor. Gude. a ustd. los as. de mi deseo Sevilla y noviembre 5 de 1762 a.

B. L. M. de usted su servidor"

Julián Ximénez (rubricado)

PEDRO MORA: EN BUSCA DEL ESCARABAJO SAGRADO

Pedro CASERO VIDAL

Pedro Mora (Sevilla, 1961), es uno de los jóvenes artistas sevillanos que con más fuerza están irrumpiendo en el panorama artístico español. La obra de Mora es seria, profunda, reflexiva, fruto de una labor de investigación en la que utiliza todos los medios disponibles a los que puede recurrir, desde la colmena donde la abeja desarrolla su vida hasta el telex que muestra la situación atmosférica de la península Ibérica. No es, por lo tanto, un artista que adopte una vía fácil, más bien todo lo contrario.

En 1986 realiza su primera exposición individual en la galería María Genis, el título de la muestra era "24 dibujos", en ella toma como motivo principal la arquitectura industrial resaltando el ladrillo, el humo, el muro, eran arquitecturas imaginarias donde frecuentemente surge el laberinto como una encrucijada de caminos, de este modo reflejaba su propia situación, unos inicios donde no sabe qué camino tomar, ni a donde le llevará el sendero elegido. De todos modos esta actitud de incertidumbre, que no de indecisión, será una constante en toda su obra.

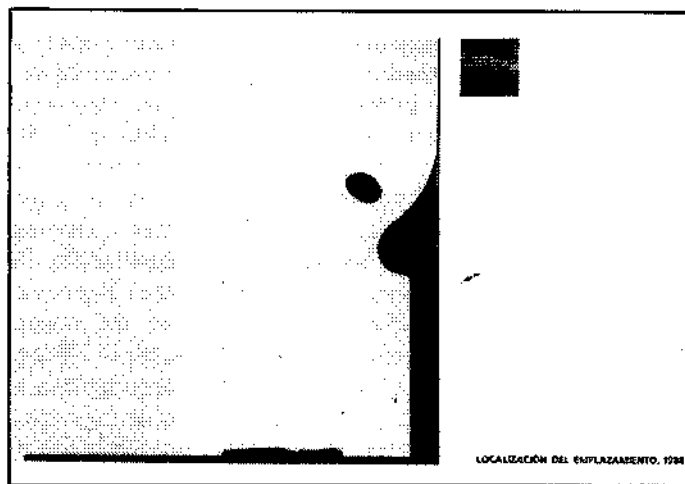
El mismo año es seleccionado para la Bienal de Tesalónica junto a Federico Guzmán, aquí presentó una obra que consistía en unos cuernos de Alce sobre soportes, hay en este período una obsesión por los soportes, por fijarlo todo al suelo, por dar

tranquilidad y firmeza a un trabajo que él mismo consideraba inestable. Esta misma actitud continúa cuando realiza una serie de cuadros entre los que destaca "Las chotacabras", aparecen estos pájaros sobre peanas y en unos islotes, rodeados por otros islotes vacíos a los que pueden ir los animales, pero dentro de un espacio acotado. Es una obra enigmática que a veces parece un juego, y otras veces indica la imposibilidad de salir de unas opciones muy concretas.

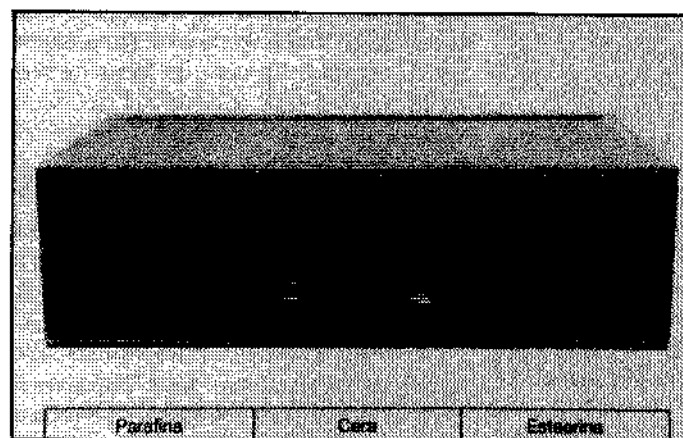
En ARCO 87 sigue utilizando espacios acotados, pero con una iconografía topográfica, como uno de los cuadros presentados al tercer premio de la Fundación Luis Cernuda, que representaba a un sol en diferentes posiciones que alcanza a lo largo del día. En realidad se trata de un intento de salir de lo rutinario, de los elementos cotidianos y abrir una vía que llegue al espíritu del espectador para que éste funcione con la memoria.

A partir de ARCO 88, hay un nuevo cambio, deja de pintar y comienza a utilizar elementos como el hierro, aquí expone una

Localización del
emplazamiento, 1988.
125x125 cm. y 18x18 cm.
Oleo sobre lienzo.



S/T 1989.
Parafina, hierro y visa de
forma.
13x43 cm.



como recortables que es necesario despegar del armazón para poder utilizarlos. Al mismo título "Todo lo necesario", habría que añadirle: para poder pintar, porque lo que Mora nos ofrece es una declaración de intenciones, el inicio para co-

obra que consiste en un peana de hierro y dos cilindros de acero que alojan sendos bloques de películas todo ello encerrado en unas fundas y con unas agarraderas en la parte superior. El hecho de ocultar las películas hace que el espectador sólo pueda conocerlas por la información que le pueda suministrar el título. Sus relaciones con el arte conceptual son evidentes, en concreto con Piero Manzoni y sus "Líneas", aunque Mora ve estas películas como recintos de la memoria, donde hay grabada una información, mientras Manzoni pretende estimular la imaginación del espectador indicándonos la longitud de las líneas, permaneciendo ocultas en botes.

Este mismo año expone en Soledad Lorenzo junto a otros dos artistas andaluces, José María Báez y Juan Fco. Isidro. Su obra tiene por título "Todo lo necesario", en ella mostraba todos los elementos imprescindibles para ejercer la pintura, es todo un programa a realizar, es una apuesta por el trabajo artesanal, manual, es reivindicar el oficio del pintor, el pincel, la espátula, la paleta. Estos instrumentos se nos presentan

menzar su obra.

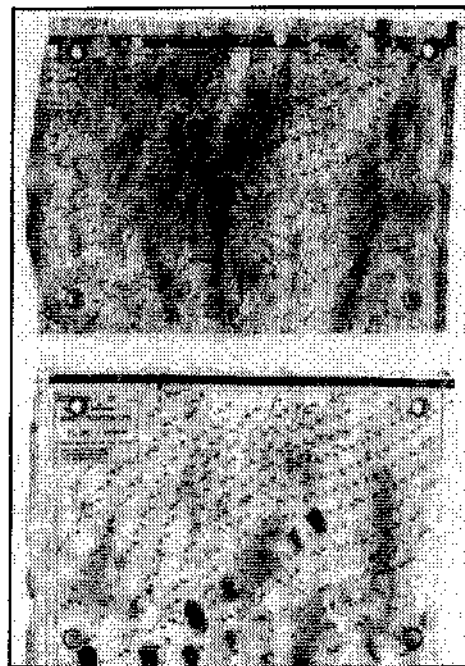
Hay en esta serie un cuadro que es el punto de partida de la labor que Mora ha realizado hasta ahora, me refiero a "Localizando el emplazamiento", título de su posterior exposición en la galería Rafael Ortiz en 1989, y tema presente en su última muestra en la galería Soledad Lorenzo en este año. En realidad representa cuatro paletas y una pequeña fotografía lateral con dos bordes pintados en rojo, se trata del orificio de la paleta, vemos en la fotografía a dos hombres a principios de siglo buscando el escarabajo sagrado, que en algunas culturas, como la egipcia, representaba el creador y motor del mundo. La importancia del conjunto reside en ser el paso de transición entre las dos exposiciones mencionadas arriba, por otro lado, esta vieja fotografía refleja la propia actitud del artista que busca afanosamente un principio rector que guíe su producción artística, para evitar los titubeos propios de los comienzos. Y es la búsqueda del "escarabajo sagrado", en definitiva de un motivo, lo que hace evolucionar a cualquier pintor o artista hacia nuevos caminos.

Parte de estos cuadros son expuestos en Milán, en Octubre, en una exposición de artistas españoles. Aquí presenta una obra muy interesante, era un lienzo cubierto de un plástico termorretractil que cambiaba de forma y color con la temperatura. A partir de estos momentos la obra comienza a tener autonomía, pues los materiales comienzan a funcionar al entrar en contacto con elementos externos. Esta será una característica de la obra de Pedro Mora, que se irá acentuando a medida que vaya distanciándose de las obras, para convertirse en un mero observador que se limita a crear las situaciones idóneas para que se desarrollen sus propuestas.

A continuación realiza una exposición en la galería Rafael Ortiz (1989), que lleva por título "Localización del Emplazamiento". Una de las realizaciones más importantes en la muestra consistía en 5 cajas que funcionaban como colmenas, de hecho, dentro de ellas estaba dispuesta cera de diversas formas, y en la parte posterior de las cajas existía una pequeña entrada de luz que recreaba la iluminación de las colmenas.

Aunque no se puede decir que Mora se halla basado en Beuys a la hora de tomar el mundo de las abejas, sí es cierto que hay una serie de coincidencias entre ellos dos. A Beuys le interesa expresar la energía psíquica y espiritual de los animales y establecer analogías con el comportamiento humano, y esto último es lo que realiza Mora, tomar a las abejas como metáfora para dar a conocer el proceso seguido en su trabajo, la manera como a semejanza de las abejas, localiza la idea y la desarrolla.

Beuys también sabía que la miel en tiempos mitológicos era una sustancia espiritual que viene dada después de un proceso de trabajo por parte de la abeja, e identifica al ser humano con una colmena, para Pedro



*Sin título. 1990. Telex y residuo mineral.
35x47 cm, cada uno.*

Mora, la miel depositada en diferentes formas en las cajas son los diversos resultados de sus investigaciones, con lo que Mora considera la colmena más como el cerebro del hombre que va estudiando e investigando por diferentes caminos.

Hay otra obra interesante, consta de cinco elementos donde se refleja la tercera visita que realizan las abejas a la futura colmena, y características de diferentes abejas: *apis cerana*, *apis dorsata*, *apis mellifera* y *apis florea*. Posiblemente es la tercera visita la parte más interesante, ya que las abejas realizan hasta 25 viajes al futuro emplazamiento para ver si es el lugar idóneo, creo que las referencias al trabajo de Mora son evidentes. En el catálogo podemos verla en

dos fotografías diferentes, una durante el proceso de gestación y otra con el resultado final. No podemos dejar pasar por alto este interés por el proceso de gestación, por la maduración de la obra, algo que le interesa mucho a Mora. Finalmente en esta misma exposición, nos encontramos con telas donde utiliza residuo mineral que deja unas señales a diferentes niveles, la incorporación del mineral y de sus efectos será una constante a partir de ahora, ya se aprecia un distanciamiento respecto a la obra que va realizándose por sí misma, donde Mora actúa como un director de orquesta, que puede manipular el resultado final de la obra en cierto grado, aunque siempre mantendrá las características propias del residuo material que utiliza.

En su última exposición, galería Soledad Lorenzo (1990), profundiza en el camino ya abierto, aunque su distanciamiento de la obra es más evidente. Toma un espacio en el campo, y dentro de él anota datos de cavernas y abrigos rocosos, a los que les da un número para realizar itinerarios por las cuevas fotografiadas. En realidad pretende seguir buscando ese principio rector que guíe su obra, y lo hace profundizando de nuevo en la tierra, donde se guarda el secreto de la vida.

Mora utiliza de nuevo el residuo mineral, que procede del lavado de la pirita extraída de las minas de Aznalcollar, este mineral se cristaliza al secarse, y va reaccionando ante los diferentes agentes que lo condicionan. Entran en juego estos elementos físicos, que Mora desconoce, pero va descubriendo día a día su funcionamiento, esta circunstancia hace que entre en juego el factor sorpresa, el elemento no dominado, que supone un atractivo para su trabajo.

Mediante una serie de fotografías aéreas

de la zona investigada o analizada, forma las letras LOC, localización del Emplazamiento, emplazamiento que viene dado por las mismas letras. Las coincidencias con el Land Art son evidentes, ya que en ambos casos no podemos apreciar la obra in situ, sino mediante fotografías que ayudan a captar la idea que el artista quiere transmitirnos. Sin embargo Mora nos indica su camino, no pretende reflejar una realidad existente e inabarcable para la persona que va a una galería (1).

Mora es también un artista preocupado por la estética, por la belleza del producto final, esto es algo que se ve desde sus inicios hasta la utilización de mapas del tiempo enviados por Telex, cada uno refleja la situación atmosférica en el momento de realizar la inmersión en las cuevas. Pues bien, estos mapas quedaban bastante fríos por sí mismos y les aplicó una película de yodo suave y otra de resina de poliéster, cambiando totalmente la apariencia, ganando en plasticidad.

Lo que se advierte en esta última exposición, es su distanciamiento de la obra, que adquiere el carácter de exploración científica, y como tal, nos depara gratas sorpresas.

NOTAS

- (1) En las fotografías de Cuevas, mediante unas fotos transparentes que superpone a la foto original consigue una imagen movida, no aparece totalmente nítida.

BIBLIOGRAFIA

- ANONIMO: Pedro Mora. ABC Sevilla, 1986.
- ANONIMO: Pedro Mora. ABC Sevilla, 1989.
- BONET, Juan Manuel: Tres del Sur, "Sin programas comunes". Guía de Madrid, Madrid, 1-7-1988.
- ROSE, Bárbara: Spanish Art Scheduled for Corcoran. The Journal of Art. Vol. 2, pág. 17. 5-2-90.
- GRACIAN, J.: Pedro Mora, Galería Rafael Ortiz. Arena nº 4, Oct. 1989.
- MORA, Pedro: Localización del Emplazamiento. Galería Rafael Ortiz, Sevilla, 1989.
- MORA, Pedro y
POWER, Kevin: Pedro Mora. Galería Soledad Lorenzo. Madrid. 1990.
- NANNINI, Silvio: Un Messaffio Dalla Spagna. Marker nº 10, Ottobre, 1988, pág. 8.
- FDEZ. CID, Miguel: Baez, Isidro, Mora. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1988.
- VARIOS: España: Artisti Spagnoli Contemporani. Electa, Milán, Oct., 1988.

UN DISEÑO DE ORFEBRERÍA DEL APAREJADOR PEDRO GARCÍA BERNARDO

Fernando CRUZ ISIDORO

Una de las facetas más atrayentes y poco conocidas de la actividad de los arquitectos sevillanos del siglo XVII, fue su amplia labor en el campo del diseño, que abarcaba circunstancialmente, la traza de objetos suntuarios y en concreto de orfebrería. Este es el caso de Pedro García Bernardo, a la sazón aparejador de las obras de la iglesia del Sagrario de la Catedral, que fue quien diseñó en 1647, el trono de plata que para exponer el Santísimo Sacramento, colocaba la Sta. Iglesia hispalense en festividades solemnes.

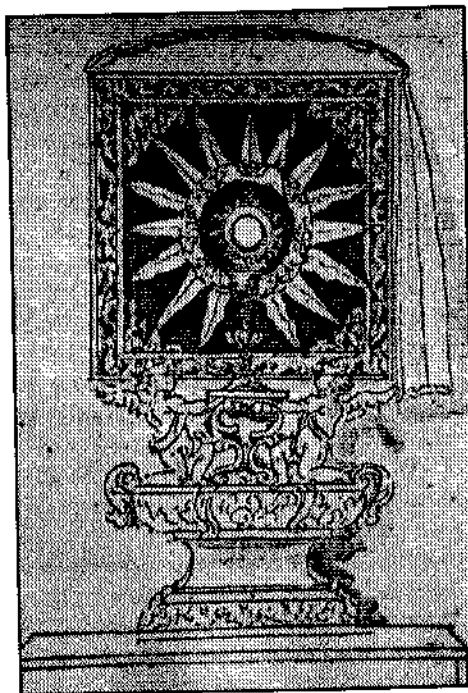
García Bernardo llegó a Sevilla a fines del verano de 1639, procedente de Jaén donde había alcanzado cierto renombre, requerido por el deán D. Francisco de Monsalve y los señores oficiales de fábrica de la Catedral, para que junto a otros maestros, fuese examinado para cubrir la plaza que de aparejador del sagrario, había dejado vacante con su muerte a mediados de ese año Martín Izquierdo (1). Tras superar las pruebas del tribunal examinador, que debió estar constituido, aparte de por el canónigo antes citado, por el Maestro Mayor de la Catedral, Municipio y Lonja, Pedro Sánchez Falconete, a cuyas órdenes directas quedaba este oficio (2), fue recibido en el cargo el 17 de octubre con las mismas condiciones que había gozado su antecesor, 11 Rs. los días de trabajo, 4 los de fiesta y el mismo amparo en caso de enfermedad (3). El 11 de julio de 1640 ya definitivamente asentado en el trabajo y a plena satisfacción del cabildo y maestro mayor, se le libraron 300 Rs. para ayuda de lo que había gastado en el traslado de su casa a Sevilla (4), donde probablemente ocuparía alguna vivienda propiedad de la Sta. Iglesia.

Como la mayoría de los aparejadores que intervinieron en esta obra, fue un consumado maestro cantero, ya que la piedra era el material empleado en su construcción, estando sus funciones orientadas a la supervi-

sión diaria de las cuadrillas de oficiales y peones, resolviendo los pequeños problemas que surgían en el corte y asentamiento de los sillares, velando para que se cumplieran fielmente las directrices y trazas dadas por el maestro mayor.

Su situación económica, a pesar del alto jornal y la regularidad de su percepción, no debió ser muy boyante, dada la alta inflación que se vivía en la época, ya que se vio obligado a solicitar frecuentes adelantos a la Catedral que le endeudaban por años (5), el último de ellos de 600 Rs., concedido el 2 de abril de 1647, que ya no tendría ocasión de liquidar, puesto que fallecería a finales de ese mismo año (6). Su viuda, doña Paula de Aguirre, quedó en tal estado de desamparo, que no tuvo más remedio que solicitar ayuda a la Catedral el 11 de diciembre, que en su cabildo del 16, decidió socorrerla con 550 Rs. por vía de limosna, en atención a los buenos servicios prestados por su marido (7), y que no le serían entregados hasta el 5 de marzo de 1648 (8).

Sería por tanto el diseño que nos ocupa, uno de sus últimos trabajos, que a petición del cabildo catedralicio, realizó a fines de enero o principios de febrero de 1647. Por el dibujo le fueron librados el 27 de febrero, 100 Rs. (9). La ejecución del proyecto, consistente en un trono o pedestal en el que dos ángeles soportaban un ostensorio, fue encargado al maestro platero de mazonería, Mateo Gutiérrez, a quien se le entregaron el 22 de febrero, 187.000 mrs. de plata, que valían 500 ducados del mismo metal, para que con ellos comprase la plata necesaria. Tal cantidad, que había tenido en depósito el canónigo D. Juan Federigui, había sido donada por el inquisidor y racionero de la Catedral, D. Juan Ortiz de Sotomayor, acordándose conjuntamente por el cabildo y el arcediano de Carmona, D. Mateo Vázquez de Le-

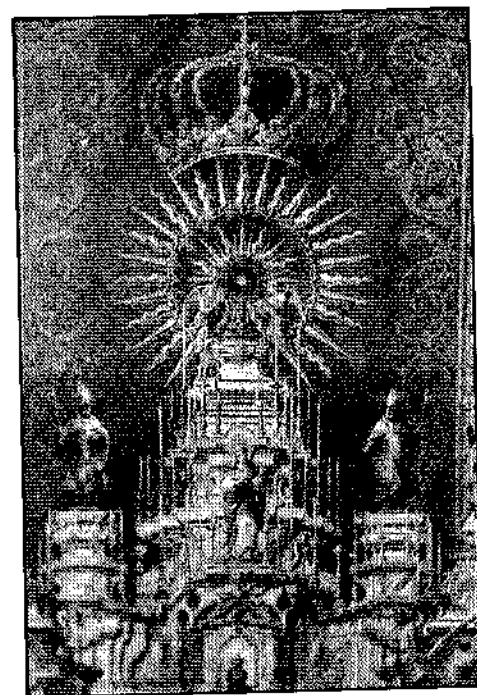


Lám. 1. Detalle del dibujo del antiguo altar de plata del santísimo.

ca, la realización de esta "joya al Santísimo Sacramento". En las cláusulas del contrato, la Catedral se comprometía suministrar al artífice todo el material necesario, cobrando éste por la hechura, 700 ducados de vellón, obligándose a terminar el altar, antes de la fiesta del Corpus de ese mismo año (10).

Este trono de plata era el que se colocaba en la Capilla Mayor para manifestar el Santísimo en las festividades del Jueves Santo y en las octavas del Corpus Christi e Inmaculada Concepción, hasta que el orfebre jerezano Juan Laureano de Pina, empezase a labrar, bajo el patronazgo del arzobispo D. Jaime de Palafox en la década de 1680, el monumental retablo de plata que con diferentes reformas y simplificado, todavía hoy

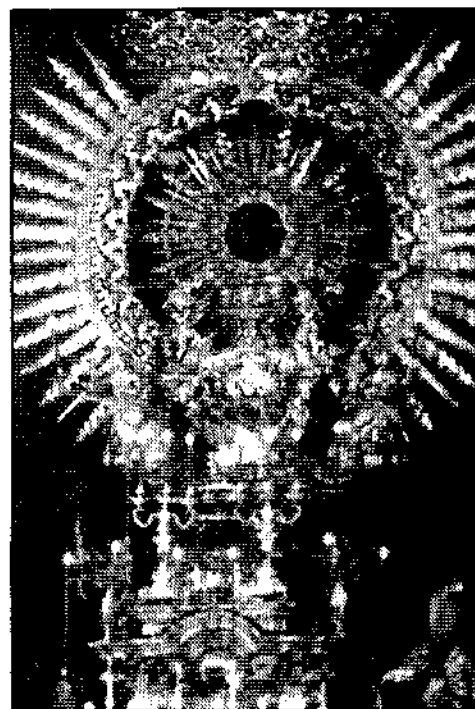
se levanta en el ámbito del trascoro de la Catedral. Del proyecto original de García Bernardo, podemos hacernos una idea muy aproximada por un dibujo anónimo de la misma época, conservado en el archivo de la Santa Iglesia, que presenta una leyenda escrita en italiano en la parte superior: "ostensorio antico della Metropolitana Chiesa di Siviglia, per L'espositione del Santissimo" (11). En el mismo vemos como sobre una mesa del altar flanqueada por candelabros, descansa una curvilínea y bulbosa peana de ondulan-tes perfiles, en donde se alternan zonas de jugosa labra de motivos vegetales, con otra intermedia lisa y moldurada de forma cóncava. Sobre este pedestal, un par de ángeles niños enfrentados de rostros mofletudos, custodian



Lám. 2. Detalle de la pintura anónima del círculo de Lucas Valdés.

un ostensorio o viril, que descansando sobre elegantes tallos de hojarascas, es realzado por un sol de quince rayos lisos y ondeantes que giran en torno a un anillo circular orlado de querubes (lám. 1).

Este trono pasaría luego a formar parte del conjunto que labrara Laureano de Pina, montándose en la zona superior de la calle central, aunque con algunas modificaciones, como puede apreciarse en la pintura anónima de principios del s. XVIII atribuida al círculo de Lucas Valdés conservada en Mayordomía (lám. 2), y que en la actualidad sigue colocándose en el mismo lugar en el monumento del Jueves Santo (lám. 3). El inventario catedralicio de 1737, el más completo en la descripción del retablo, nos confirma así mismo la mayor antigüedad de este elemento: "...Sobre dichos tres cuerpos se pone una urna, y sobre ella otra piesa con dos angeles de plata que reziben un birril, las quales dichas dos piasas estan imben тариadas en su lugar, por ser las antiguas que se ponían siempre en el trono del Santísimo Sacramento..." (12).



Lám. 3. Detalle de la parte superior del actual monumento del Jueves Santo.

NOTAS

- (1) Cabildo del 6 de julio. A.C.S., Actas Capitulares 1635-40, nº 56, fol. 176. FALCON MARQUEZ, Teodoro: *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977, pág. 46.
- (2) Cabildo del 10 de octubre. A.C.S., Actas Capitulares 1635-40, nº 56, fol. 197.
- (3) Idem. fol. 199 vto. FALCON MARQUEZ: Ob. cit. pág. 46.
- (4) A.C.S., Actas Capitulares 1635-40, nº 56, fol. 267 vto.
- (5) El 8-VII-1643, se le adelantaron sin especificar la causa 600 Rs., que debían desquitarse de su salario a 50 Rs. cada mes. A.C.S., Actas Capitulares 1643-46, nº 58, fol. 45 vto.; el 6-XII-1645, se le libraron 300 Rs. de ayuda de costa. A.C.S., Mayordomía de Fábrica 1645, nº 157, fol. 10, lib. 142; el 5-XII-1646, se le concedieron otros 300 Rs. de aguinaldo. A.C.S., Mayordomía de Fábrica 1646, nº 158, fol. 17 vto. lib. 213.
- (6) Se le debían desquitar de su salario a 50 Rs. cada mes. A.C.S., Actas Capitulares

- 1647-48, nº 59, fol. 63.
- (7) Idem. fol. 175 vto. y 178.
- (8) A.C.S., Mayordomía de Fábrica 1647, nº 159, fol. 14, lib. 132.
- (9) A.C.S., Mayordomía de Fábrica 1646, nº 158, fol. 23, lib. 299.
- (10) A.C.S., Mayordomía de Fábrica 1647, nº 159, fol. 2 vto., lib. 6. A Mateo Gutiérrez mientras realizaba la obra se le libraron
- 200 ducados entre los días 15-V y 12-VI. A.C.S., Mayor de Fáb. 1646, nº 158, fol. 25, lib. 328 y fol. 26, lib. 338.
- (11) LUNA FERNANDEZ-ARAMBURU, Rocio y SERRANO BARBERAN, Concepción: *Planos y Dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, pág. 86-87.
- (12) SANZ SERRANO, M^a Jesús: *Juan Laureano de Pina*. En "Arte Hispalense", nº 26. Sevilla, 1981, pág. 44.

APENDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1.

A.C.S., Mayordomía de Fábrica 1646, nº 158, fol. 23, lib. 299.

—Yten tres mil y quatrocientos maravedises que por librança de Contaduria de 27 de febrero de 1647 - Pago a Pedro Garcia Bernardo Maestro aparejador de la obra del Sagrario por el diseño que hizo para por el Hazer la urna de plata con dos Angeles qu por mandado del cabildo se Hizo para poner el santissimo sacramento la octava del Corpus para lo qual se aplico los 500 ducados de plata que mando el señor d. Juan Ortiz de Sotomaor inquisidor y racionero que fue desta santa iglesia y otras mandas que an hecho los señores Particulares del cabildo que todo entro en la hacienda de la fabrica para que en Ella se librase lo que esta obra costase —

Documento nº 2.

A.C.S., Mayordomía de Fábrica 1647, nº 159, fol. 2 vto., lib. 6.

—Yten ciento y ochenta y siete mill maravedises platta por librança de Contaduria de 22 de febrero de 1647 - Pago a Matheo Gutierrez plate-

ro de maçoneria por los mismos de que se le hizo cargo que se cobraron del señor d. Juan Federigui arcediano de Carmona y canonigo por la manda que hizo el señor d. Juan Ortiz de Sotomaor inquisidor racionero desta sancta iglesia a la fabrica della para que dellos se hiciese una joya al Santissimo Sacramento a disposicion del señor don Matheo Vazquez de Leca arcediano de Carmona propietario y canonigo y la dicha cantidad en virtud de auto del cabildo y acuerdo del dicho señor don Matheo Vazquez de Leca se libraron al dicho Matheo Gutierrez para Comprar Plata para hazer una urna con dos Angeles segun el diseño que Hizo Pedro Garcia Bernardo Maestro aparejador del Sagrario y del concierto y obligacion que hizo el qual a de hazer la dicha obra por el dicho diseño dandole la plata que fuere menester y setecientos ducados en moneda de vellon para la echura y la a de acavar para que sirva el dia del corpus deste año —

Documento nº 3.

A.C.S. Mayordomía de Fábrica 1646, nº 158, fol. 25, lib. 328.

—Yten treinta y siete mill y quatrocientos

maravedises que por librança de Contaduria de 15 de mayo de 1647 Pago a Matheo Gutierrez platero por cuenta de lo que a de haver por la hechura del trono y angeles que esta haciendo para poner el Santísimo Sacramento la octava del Corpus Christi de que se le hizo cargo en su cuenta —

BIBLIOGRAFIA

- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925.
- FALCON MARQUEZ, Teodoro: Catálogo exposición, *Platería en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1989.
- LUNA FERNANDEZ-ARAMBURU, Rocío y SERRANO BARBERAN, Concepción: *Planos y Dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986.
- PALOMERO PARAMO, Jesús Miguel: *La platería en la Catedral de Sevilla*. En "La Catedral de Sevilla". Sevilla, 1984.
- SANZ SERRANO, M^a Jesús: *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1977.
- Juan Laureano de Pina. En "Arte Hispalense", nº 26. Sevilla, 1981.

Plata y plateros en Utrera durante el siglo XVIII

Fernando QUILES GARCIA

1.- Los clientes.

En 1622 Rodrigo Caro hacía una semblanza de la imagen de Nuestra Señora de Consolación—adorada en su santuario utrera—, bajo el título de *Santuario de Nuestra Señora de Consolación y antigüedad de la villa de Utrera* (1). En este trabajo, después de valorar la importancia de la imagen, el autor, pasa a considerar la extensión de su devoción. El propio erudito había sido testigo de su poder de convocatoria, reflejándolo en el libro al detalle. El día de la Virgen se celebraba con esplendor en una fiesta que reunía a los habitantes de la comarca, quienes acudían en peregrinación siguiendo a sus respectivas hermandades. En el primer tercio del XVIII llegaron a confluir en el Real de Consolación 30 hermandades, y todas procesionaron con sus insignias tras las andas de la Virgen, en un cortejo que reunió a unas veinte mil personas. El espectáculo que originaba esta fiesta recuerda, en cierto modo, a la romería del Rocío (2).

La fuerza emotiva de Nuestra Señora de Consolación llevó consigo, como respuesta, un inusitado despliegue artístico. Caro rememoraba cómo dicha imagen se hizo acreedora, gracias al halo de milagrosa que la rodeaba, de múltiples donaciones, tanto es así que en "el primer año [de fundación de su santa casa] valieron las joyas y limosnas dadas a este santuario ocho mil ducados y más, y esta corriente duró en los años siguientes; de modo, que en muy breve tiempo se fabricó todo el dicho convento y templo." (3) El culto a la patrona de Utrera favoreció la creación artística por dos vías, de un lado las donaciones, de otro la feria. Es decir, a través del estímulo sentimental, reflejado en actividades dadivosas o generosas, como fueron las entregas de bienes suntuarios por parte de la feligresía; o por medio

de la referida reunión mercantil en el real de la feria, aprovechando las jornadas festivas de agosto, y posibilitando las transacciones de objetos artísticos menores. "Desde el día seis está poblado el Real (que es un sitio bien dilatado) de tiendas de todos géneros: plata, sedas, lenzería y buxerías; y es de las mayores de esta Andalucía." (4) La feria organizada a las puertas del templo de la Virgen acogió en su recinto, ya lo hemos visto, plateros que traficaban con piezas de escasa entidad. El mayor interés de la reunión estribaba en ser lugar de encuentro de los artífices de la plata de todo el reino de Sevilla y de Córdoba.

En fin, ya sea de una forma, como generadora de obras de arte para su aprovechamiento, o de otra, como organizadora de la feria en cuyo seno se llevaba a cabo un fluido negocio de platería, la devoción a Nuestra Señora de Consolación fue trascendental para la citada industria. Con respecto al primer caso, recordemos, en palabras de Caro: "Demás de las sesenta y ocho lámparas que arden delante de la Virgen, han dado otras muchas personas particulares, y no pudiendo servir todas de su ministerio, se han hecho unas andas de plata, de peso de cuatro arrobas... De otras piezas de plata se compró un cortijo en precio de cinco mil ducados." (5) Un joyel que tuvo su fundamento en las ofrendas de los devotos. La ofrenda de prendas de plata (sean del tamaño que fueren), era un gesto muy estimable y comparativamente más barato. El donante de cualquiera de estos objetos, cumplía con un acto de piedad que le facilitaba determinadas indulgencias. Es preciso valorar este comportamiento pío con su verdadero sentido. Veamos un par de manifestaciones bastante significativas.

Relevante fue, por ejemplo, el caso de

don Juan de Arenas, habilitado del regimiento de Inválidos, quien dispuso, a través de su testamento, que su albacea —y hermano, Roque Martín de Arenas— costeara la hechura de una araña para la Virgen de Consolación. Quería que se empleara para tal ocasión "la platta labrada que tenia de su uso". Y, en efecto, tras el óbito, ocurrido el 8 de noviembre de 1749, el citado apoderado pasó a contratar los servicios de don Francisco de Armaradas, artista platero, que hubo de hacer la pieza con los bienes de plata del difunto (6). Debió salir del obrador de Armaradas una gran joya que, de inmediato, quedó en manos del corrector y religiosos de San Francisco de Paula, moradores del convento de Consolación, mediante un acta notarial (7). Pesó nada menos que 288 onzas y 3 adarmes (36 marcos y 3 adarmes), y alcanzó un precio de 6.054 reales con 17 maravedíes (21 reales cada onza). En el registro de la donación, el albacea manifestó la voluntad del difunto de ubicar la lámpara delante del altar de nuestra Señora, "para que perpetuamente sirviesse de adorno a dicha ymagen" (8), o, en caso contrario, había de pasar a iluminar la imagen del Santísimo Cristo de Santiago, de la parroquia del mismo nombre.

Casualmente el mismo año hubo otro legado de plata labrada. Al igual que el anterior se entregó en cumplimiento de un deseo expreado en vida y resuelto póstumamente. El legado de don Eugenio de Ustaris fue una lámpara de 152 onzas y 11 adarmes de peso, valoradas en 2.481 reales y medio (9). El encargado de verificar la plasmación de ese deseo fue un sobrino, Don Juan Agustín de Ustaris, y quien procuró la pieza don José Díaz, vecino y comerciante de Sevilla.

En situaciones como éstas el testamento

cobraba un valor excepcional, al sobrepasar los supuestos de ayuda al prójimo. El testador adinerado al emitir su última voluntad, sacaba un mayor "rendimiento" —permítasenos emplear este término, aunque sea al tratar un acto de esta entidad— a su capital al entregarlo a alguna institución, generalmente en forma de bien mueble. Siendo igual de piadosa que la limosna entregada al pobre, era más provechosa, duradera y ostentosa. De este modo se consolidaba un perenne y evidente recordatorio de su nombre. Al mismo tiempo, la entrega de objetos de uso cotidiano del donante con intención de reemplazarlos en el culto de una imagen divina, implicaba una cierta actitud supersticiosa, cual si se deseara la comunión con la figura objeto del homenaje.

Los propietarios del santuario de Consolación, los mínimos, adoptaron el papel de comisarios de los donantes. En su inopinado cargo velaron por la conservación del ajuar mariano, e incluso participaron en la remoción del mismo. Hemos localizado un gesto de este tipo en 1714. En dicho año fray José de Hoces, corrector del convento, ajustó con Juan del Trigo y Manuel Fernando de Hoces, plateros sevillanos, la construcción de un frontal y una frontalería, ambos de plata. Para llevar a buen término dicho deseo se fundieron diversas lámparas viejas que habían servido de adorno en el altar mayor. En total pesaba 98 marcos (10).

No fue la patrona de Utrera la única imagen que suscitó el interés de los donantes. Es muy corriente encontrar testamentos con mandas similares a las referidas más arriba, sólo que ahora dirigidas a otras figuras dignas de devoción, pongamos por caso el de Pedro Domínguez, que donó 70 pesos escudos de plata para hacer una lámpara al Santísimo Cristo de las Penas (11). En 1736

Francisco del Castillo ejecutó unos cañones y un guión, de plata, para la sacramental de Santiago, cumpliendo póstumamente el deseo de Pedro de Valenzuela, mentor del proyecto y legatario del metal preciso para llevarlo a cabo ("para que prinsiapiaze unos cañones de platta para el palio del santísimo sacramento y guion que ba delante") (12). Al año siguiente, el mismo autor hizo una urna de plata para Nuestro Padre Jesús Nazareno (13). Huelga seguir con otras manifestaciones piadosas por el estilo. El mundo cofrade —muy denso, por cierto, en la localidad durante el barroco— propició la demanda de abundantes obras de arte. La munificencia se derramó especialmente en forma de artículos plateriles. No sería muy aventurado reivindicar para las congregaciones piadosas, tanto penitenciales como de gloria, el protagonismo, liderando la fuerza promotora de los plateros dieciochescos. Faltan estudios estadísticos que concreten esa realidad, aunque indudablemente cualquier indagación en los fondos documentales va a reconocer este hecho.

2.— Los artistas.

Recapitulemos: el culto a Consolación se convirtió durante el XVIII en el más apasionado de cuantos se daban en la localidad. La santa imagen atrajo hacia su casa multitud de dádivas, al tiempo que la feria organizada en su real agilizó el intercambio comercial, la compraventa de artículos de primera necesidad y de semilujo —incluida la orfebrería—. Por otro lado, no hay que olvidar el variopinto mundo cofrade, responsable también de la dinámica artística merced a sus encargos.

Había una numerosa comunidad de orfebres atenta al abastecimiento de esta demanda. En su mayor parte estaba integrada por

gente venida de fuera, sobre todo de Sevilla, y que, a la postre, eligió la localidad para fijar en ella su residencia a perpetuidad. El grupo de utreranos era más exiguo. Entre ambos extremos existían diversas situaciones. Analicemos con detenimiento este asunto.

Las Ordenanzas del municipio hispalense, lo mismo que las de otras poblaciones, fueron estrictas con respecto a la compraventa de bienes foráneos: el arancel del almojarifazgo, tal como está legislado en la recopilación de 1632, deja bien claro que "De qualesquier cruces, y calizes, y vestimentas, y otros qualesquier ornamentos, y frontales, y cenefas, y otras qualesquier cosas que sean para seruicio de Iglesia, y Monasterios, y otras capillas qualesquier que traxeren a la dicha cibdad qualesquier personas para las vender, paguen cinco marauedis por ciento al Almoxari- III(V) falgo mayor, y al alcauala, ha de pagar diez por ciento a la renta que pertenesciere, y de la saca de las cosas susodichas, pague qualquier persona que lo sacare de la dicha cibdad, dos marauedis, y medio por ciento al dicho Almojarifalgo, seyendo sacado para lo vender" (14). Sacar piezas de orfebrería de Sevilla, el centro de mayor producción de plata destinada a Utrera, costaba caro, ya lo hemos visto más arriba. Y es un hecho comprobado también durante el XVIII, y, si no, remitámonos a las constantes quejas de los comerciantes sevillanos que pretendían salvaguardar sus derechos, mermados por las prerrogativas de algunos competidores (verbigracia: los corredores cordobeses, quienes se apropiaron del comercio de este metal labrado durante el XVIII gracias a la protección de algunas leyes, como la Real Orden de 1765).

En el curso del XVIII se constata la fijación de talleres en Utrera, hasta entonces

prácticamente inexistentes, y la limitación de las prácticas importadoras: habría que achacar, en parte, esta actitud al deseo de los plateros de evitar el pago de aranceles a la hacienda municipal hispalense, por "la saca" de productos para su venta. Era más barato instalar el obrador en el pueblo.

Otro factor determinante del éxodo de miembros de la comunidad artística hispalense, con la intención de instalarse en Utrera, fue el de la mayor permisividad de la reglamentación local al respecto. Las Ordenanzas del gremio sevillano, de hacia 1755, estipulaban una cantidad de 40 a 120 pesos para abrir tienda en la urbe (15); y no daban facilidades para su abono. En Córdoba costaba la misma operación 30.000 reales. En definitiva, era muy complicado, para el individuo que no contaba con algún nivel de fortuna, tener su vitrina. "Al no poder aspirar a establecerse en una gran ciudad por su corteza de medios, estos artífices acudían a las poblaciones menores amparándose en la mayor tolerancia que en ellas se respiraba. A pesar de que las corporaciones de plateros de la capital del obispado —se refiere a Córdoba— intentaban hacer valer su derecho de inspección y control sobre estas localidades secundarias." (16)

Aún hay más: el recurso a la huida fue propio de plateros mediocres, quienes no podían competir en una ciudad como Sevilla, atestada de obradores bien considerados. Las Ordenanzas del 55 contenían varios capítulos alusivos a este tema, entre otros el XVI, donde se decía que los plateros establecidos en los pueblos eran de "inferior inteligencia" o calidad técnica (16 bis).

No hay noticias de plateros utreranos en el XVII. En cambio, como bien sabe la profesora M^a Jesús Sanz, al menos hay dos familias en el XVIII: la de los Castañón

(Francisco, Miguel y Carlos, con Carlos José de Córdoba como progenitor (17)) y la de los Sánchez de Sandoval (Francisco Hipólito, Julián e Hipólito Casiano (18)). Con los primeros entroncó Manuel Ruiz, maestro, a su vez, de Andrés Orozco (19).

A pesar de su existencia siguen atendiendo a la clientela utrerana artífices sevillanos, unos haciendo acto de presencia esporádica y ocasional, y otros optando, al fin, por afincarse en la localidad. Dependiendo de ello, el orfebre tendrá el estatus de vecino —bien por nacimiento, bien por adopción— o el de residente. No obstante, investigando en sus antecedentes familiares, comprobamos que pocos son oriundos de la villa.

De 1696 data la primera noticia que hemos podido hallar de un *Castañón*, se trata del codicilo otorgado el día 24 de noviembre por *Carlos*, de oficio tendero (20). El documento evidencia la avanzada edad del individuo en cuestión, con lo cual adelantáramos a pleno siglo XVII la existencia del apellido en Utrera. No mucho más joven que él debió ser *Francisco Castañón*, a quien nos atrevemos a situar en el origen del taller de plateros. Este personaje estaba casado con María Rodríguez, y en 1693 —19 de enero— reconoce una deuda por valor de 2.868 y 3/4 reales en favor de Juan Sate, vecino de Sevilla (21). Cinco años después firma una imposición de tributo con los curas y beneficiados de Santa María. Entonces residía en una casa en la acera del hospital de las Cadenas, junto a la plaza del Altozano (22). Finalmente, el documento más útil de los encontrados de Francisco Castañón, es el testamento. Fue otorgado el 24 de septiembre de 1696. Gracias a él tenemos noticias de su origen italiano: reconoce que es natural de Vigebén, en Milán. Tiene cinco hijos: Francisco, María Magdalena, Josefa María, Juan

Antonio y Carlos (23). Aunque parezca raro superó los achaques que le llevaron a dictar su última voluntad. El 12 de noviembre de 1719, rectifica su testamento con un codicilo (24). Incluso alcanzó a vivir lo suficiente como para hacer sucesivas revisiones, una el 23 del mismo mes y año (25), y otra el 15 de junio de 1720 (26). Aún tuvo tiempo de revocar el 30 de junio el último codicilo (27).

El hijo mayor del arriba mencionado, *Francisco Castañón*, nació en 1674, es probablemente el tío del platero homónimo examinado en 1739 (28). De los tres plateros que respondían al nombre de Francisco, tan sólo el último confirma su dedicación a la orfebrería; en concreto, en un documento donde se compromete a ejercer una fianza carcelera en favor de doña Francisca Gaitán, viuda de Carlos Castañón (29), y doña Antonia Suárez, que habían ingresado en la cárcel pública, por "causas de hurto de maravedíes en la Sacristía de la Yglesia de la Santa Misericordia" (30). El compromiso tiene fecha de 28 de diciembre de 1746 y se pone de relieve su categoría de "maestro artista platero". El abundante uso del apellido da lugar a cierta confusión, máxime cuando se repiten los nombres. Pero no hay posible yerro al adjudicar un testamento escrito en 1750 a este platero (31).

En 1743 se examinó *Miguel Castañón*. A falta de más datos subsiste la duda sobre la lectura de su nombre, ya que hemos llegado a identificar a un tal Manuel, platero —y no Miguel—, vivo todavía en 1772.

Por fin, el más joven de la estirpe es *Carlos*, examinado en 1766 e hijo de Francisco. Lo mismo que el anterior, la identidad de este artífice es un tanto incierta. Con el mismo nombre vivió a principios de siglo otro platero, e igualmente su padre se

llamó Francisco. *Carlos José Castañón* era hijo de Francisco María el milanés, y nació hacia 1689 (32). En 1721 firma una deuda contraída con Amador de Biera, su cuñado (33). Poco después vende una casa de su padre en la calle Mesones (34). En 1724 suscribe un aprecio de plata, y se titula "maestro platero" (35). El 25 de junio del año siguiente hace el testamento (36).

Cercano a Francisco Castañón (el segundo) se encuentra *Francisco del Castillo y Aguirre*. En un período de 18 años le vemos aparecer repetidamente en la documentación. Era oriundo de Granada, e hijo de Francisco del Castillo y de María de Aguirre, naturales de Vitoria. De esta ciudad era Cristóbal Domingo de Saldas, el individuo a quien apoderó el artista para que consiguiera probanzas de la pureza de su estirpe (37). Tiene el platero el estatus de vecino de Utrera, viviendo, como tantos otros, en la calle de la Plaza (38). El intento de mostrar la limpieza de su sangre nos lleva a pensar en el posible examen de platero: es sabido que las ordenanzas del gremio exigían este requisito para acceder al título de maestro (39). Los contactos con plateros de la localidad fueron asiduos. Ya hemos adelantado que tuvo tratos con Francisco Castañón, quien además era vecino suyo; con él acordó el pago de 2 fanegas de trigo recibidas del Pósito local en 1733 (40). También mantuvo buenas relaciones con Francisco Hipólito de Sandoval, no pudo ser de otra forma cuando le saldó una deuda contraída con Pedro Valdés (41). En 1736 aprecia la plata de Francisco García (42). Todos estos datos reflejan el reconocimiento del artífice entre sus colegas; el refrendo del éxito viene de la mano de los contratos de obras. El primero de 1736: se trataba de la hechura de unos cañones de plata y un guión para la hermandad

sacramental de la iglesia de Santiago (43). El segundo fue la ejecución de una urna de plata de martillo para la cofradía de Jesús Nazareno (44). A pesar de todo, para sorpresa nuestra, no llegó a medrar con estas actividades. Al menos en 1748 manifiesta la estrechez económica por la que está pasando, viéndose obligado a marcharse a las Indias: "por quanto con la ynjeria de los tiempos y hallarme con cresida familia sin poderla mantener..." (45). Ignoramos si logró cumplir su deseo, pues a partir de entonces perdemos su rastro.

El maestro de Francisco del Castillo y creador de una nueva dinastía de orfebres, fue *Francisco Hipólito Sánchez de Sandoval*, artista que tuvo una vida algo azarosa. Sostuvo pleitos, recurrió constantemente a los procuradores de causas, e incluso pasó algún tiempo en la cárcel. En 1719 se encuentra en Ronda, desconocemos la causa (46). Igualmente ignoramos el motivo por el que, entre 1725 y 1733, emprende algunas acciones judiciales (47). En la raíz de estos aprietos debieron estar ciertos problemas económicos; ya hemos visto cómo su discípulo Francisco del Castillo le proporcionó cierto respaldo financiero en 1733. Tres años después su mujer, Francisca María Solís y Bocanegra, redactó su última voluntad (48), y pocos meses más tarde falleció (49). Francisco Hipólito trabajó al lado de Carlos Castañón (50). Pero, insistimos, fue Francisco del Castillo su más directo colaborador. Hasta el punto de convertirse en su discípulo predilecto, y en el heredero del taller. Compartió este beneficio con un hijo del maestro, *Hipólito Sánchez Sandoval*. Este último debió de aprender en el taller paterno antes de 1733, pues ya para entonces tenía la categoría de maestro. El día 23 de octubre se obligó a pagarle a su progenitor

1.600 reales, por un préstamo "en diferentes alajas de platta y algunas doradas." (51) Al igual que la gran mayoría de los artífices que pulularon por la localidad, tuvo su mostrador de platería en el solar de Consolación, una tienda con dos puertas, haciendo esquina frente a la calle de las Platerías; hizo dimisión de ellas el 30 de marzo de 1744 (52). En el 57 estaba alojado en una casa de la collación sevillana de San Lorenzo (53). Y años después se encuentra vecindado en Montellano (54).

Los componentes de la familia *Valdés*, *Juan José* y su hijo *Juan Francisco*, eran naturales de Utrera. Juan José vivía en la calle Ancha en 1738, y aún joven hizo su testamento. Sus padres eran Pedro Valdés y María Luisa del Pino (55). Aparte de la vitrina en el casco urbano —en la calle Ancha—, cómo no, tenía tienda en Consolación. Era de dos puertas, haciendo esquina, frente a "la puerta de la sombra" del convento (56). De su matrimonio con Ana María Francisca Jiménez de Tovar y Moreno, tuvo una amplia prole, compuesta por María de los Reyes, Elvira Antonia, José (clérigo de menores), Francisca Javiera, Ignacia, Francisca de Borja y Juan (57). Al último de los citados transmitió sus conocimientos en la platería, con lo que alcanzó el grado de maestro, por lo menos, antes de 1772. El joven Valdés poseía obrador en la calle de la Plaza, como otros muchos. Contrajo matrimonio con Antonia Beltrán y Vallejo, natural de Utrera, el 31 de agosto de 1771, aunque la dote fue otorgada el 9 de noviembre de 1772. Como testigos de este documento cabe citar a Andrés Orozco y a Manuel Castañón, colegas de oficio y vecinos (58).

Gracias al libro de M^º Jesús Sanz, conocemos hoy a *Manuel Ruiz y Perea*, exami-

nado de platero en 1739 (59), y discípulo del orfebre de origen flamenco Diego Van Peene. Aunque Ruiz se avecindó apenas iniciada su carrera artística en Utrera, fue natural de Carmona (60). Los primeros pasos en el desarrollo del oficio los dio nuestro artista en Sevilla, en el curso del aprendizaje, en torno a 1730. Tras la consecución del título se dirigió a Utrera. Aquí logró medrar y adquirir una sólida posición. Ante todo, recién llegado, contrajo matrimonio con doña Gertrudis Antonia González de Escasena. En 1747 arrendó un portal tienda en la calle Platería de Consolación (61). De entre sus relaciones podemos destacar la que mantuvo con Juan Valdés, a quien dejó como su albacea testamentario, y la que trabó con Manuel Palomino, que le valió la representación de sus intereses en la localidad. No tenemos noticias sobre su obra, y de su biografía sólo alcanzamos a ver, como su última fecha, la de 1766. Es indudable que la popularidad le facilitó un notable obrador. En él trabajaban como oficiales, en 1760, Manuel Martínez y *Rafael de los Santos* (62). Este llegó a ser maestro, y estuvo en activo en Utrera, de donde era natural, por lo menos desde 1767 (63), aunque por poco tiempo, debido a una salud muy quebrantada.

De todos los discípulos de Manuel Ruiz, el más celebrado fue *Andrés de Orozco*, examinado en 1752. El orden cronológico requiere que nos ocupemos de él en último lugar. Su vida profesional se desenvolvió ya en la segunda mitad del siglo. La primera noticia conocida del ejercicio de su profesión, aparte de la ya expuesta, es la del arrendamiento de una tienda en el real de Consolación, la tercera, a mano izquierda, de la calle Platería. Le costaría 40 reales al año, pudiéndola usufructuar a lo largo de to-

da su vida. Consta como artista platero vecino de la calle de la Plaza (64). Estaba casado con Ana Montero Vázquez, aunque enviudó en 1762, entre marzo (65) y diciembre (66). De su producción sólo tenemos una muestra: las andas de plata que hiciera para la hermandad de las Veredas, sita en el convento de San Francisco. El 3 de mayo de 1764 le entregan los promotores 565 reales de plata, en concepto de pago por la culminación de la tarea (67). Y dejamos de saber de él en 1772.

El paradigma de los artistas sevillanos vinculados al taller utrerano, lo ofrece *Felipe Ponce*. Nació en Sevilla, pero se trasladó siendo muy joven a Utrera, y ya desde las últimas décadas del siglo XVII consiguió atraerse una nutrida clientela. Trabajó hasta la segunda década del XVIII, y consolidó un taller del que formaron parte sus hijos Felipe, Fernando y Pedro Ponce. Pero si el padre apenas se movió de la localidad, con sus hijos tuvo lugar algo así como una diáspora. *Felipe* apenas comenzó a trabajar se trasladó a Sevilla, en donde montó su taller, y trabó buenas relaciones con otros plateros: se casó en 1727 con Rafaela Josefa de Santander, hija, quizás, del maestro Santander (68). *Fernando* heredó el obrador paterno, aunque no desestimó los contactos con la metrópoli (69); la búsqueda de un lugar próspero y sin tanta competencia como estaba habiendo en Utrera, le hizo desplazarse hasta Almendralejo, antes de 1760. No perdió contactos con Utrera, merced a la ayuda de su hermano *Pedro*, el menor de los Ponce (70). Este también se sintió atraído por Sevilla desde joven; aprovechó la protección de su tío Fernando (71) para cumplir su deseo.

Quedan algunos artistas, vecinos de Utrera, de los que apenas se han podido rescatar

algunos datos. Tal es el caso de *Tomas Tirado*, que vivía en la Alfalfa en 1726 (72). O el de *Cristóbal Jurado*, fiador de Sebastián de Brenes, sastre, en un arrendamiento de casa (73). E incluso el de *Jerónimo de León*, empleado del orfebre jerezano José Martínez (74). O, por último, el de *Juan Antonio Carvajal y Fernández*, residente en la calle Ancha (75).

Cabe citar, siquiera a modo de testimonio, la presencia en la villa de *Antonio de la Volta*, vecino de la calle de Mora. Su apellido nos hace pensar en la posible ascendencia italiana. El 23 de enero de 1715 llega a un acuerdo con los hermanos de la cofradía de Nuestra Señora de las Veredas, en el convento de San Francisco, para hacerle las andas a su titular (76).

El reclamo del negocio seguro en la feria de Consolación hizo que bastantes plateros de la más diversa procedencia abrieran un local en ella. Empero, fueron mayoría los sevillanos. Entre otros, hemos detectado la presencia de *José de Garay* —en 1723— (77), y *Juan de Avila* —en 1746— (78).

No podían faltar en Utrera los omnipresentes *Palomino*. Al menos hicieron acto de presencia en la villa José —en 1746—, por negocios ajenos al arte (79), y Manuel —en 1766—, por motivos desconocidos (80).

Fernando de Gámez era carmonense y asiduo visitante de la feria utrerana desde 1728, aproximadamente (81).

Como conclusión cabe decir que Utrera se convirtió durante el XVIII en uno de los centros neurálgicos de la platería sevillana. Desde el siglo anterior habían venido circulando por la población muchos plateros a la búsqueda del negocio fácil y huyendo de la competencia de sus ciudades de origen. Al final, optaron algunos de ellos por unir su

destino al de la villa, medida que luego adoptaron sus herederos.

3.— La comercialización: tienda-obrador, feria y venta ambulante.

Durante la modernidad preponderaron en la sociedad española los valores netamente nobiliarios, convirtiéndose éstos en normas de comportamiento aceptadas y emuladas por los demás estratos sociales, sobre todo la burguesía.

De la nobleza cabe destacar su condición acomodaticia, manifiesta en el afán por preservar sus fortunas, asegurándolas incluso mediante la inversión en bienes suntuarios. A la postre, dichas demostraciones de la opulencia acabaron siendo "inherentes a la condición de noble" (82), tornándose en sus señas de identidad. La exteriorización del lujo, que distinguió a la aristocracia como su sello singular, la asumieron en mayor o menor medida los demás estamentos hasta donde pudieron; a la larga, pese a los intentos de la monarquía austríaca, se consolidó como un símbolo de la época.

La dinámica acumulativa, ya lo hemos dicho, llevó a la nobleza a atesorar bienes suntuarios y a despreciar las operaciones mercantilistas (83), favoreciendo a los plateros, por cuanto gran parte de su producción se reservó para atender la demanda de este sector de población. Más adelante veremos, cuando nos detengamos a analizar el contenido de una tienda de platería, cómo éste está integrado en gran parte por joyas y pedrería para adorno de su atuendo personal. Inevitablemente cualquier estudio sobre la clientela de estos artistas nos lleva a la siguiente conclusión: aparte de los más afortunados, aquellos que contaron con el favor de la iglesia, y por lo tanto con sus encargos, hubo un considerable número de orfebres que medró

Fig. 1. Taller del
"Orfèvre-bisutero"
(según
L'Encyclopédie).



a la sombra de la nobleza. No todo fueron cálices, cruces o custodias para el ajuar litúrgico, también fue necesaria la ejecución de prendas de plata de carácter doméstico. Es más, cuantitativamente, la producción civil debió ser, al menos, de la misma magnitud que la religiosa.

¿De qué medios se valieron los plateros para poner al alcance del cliente sus artículos? Fundamentalmente negociándolos a través de la tienda, de la llamada "vidriera" o tienda con mostrador y escaparate. Las tiendas, como determinaban las regulaciones gremiales, debían de hallarse en lugares céntricos y bien accesibles. En Sevilla se distribuían en torno a la plaza de San Francisco, sobre todo en los portales de la acera de la Audiencia. En Utrera sucedía lo mismo: abriéndose en la calle de la Plaza, junto al Altozano (84). Acerquémonos a ver cómo era uno de estos locales, en concreto el de Francisco Hipólito Sánchez y Sandoval, situado junto a la plaza mayor utrerana (inventariado en 1737, tras el fallecimiento de su cónyuge) (85). En él se distinguían dos par-

tes, la tienda propiamente dicha, con su "cajón de vidriera", es decir mostrador y escaparate, y el obrador (fig. 1).

• La tienda (fig. 1-f): Es difícil precisar, a partir de los datos que tenemos, hasta qué punto hubo una separación total entre la tienda y el obrador, como si se tratara de dos habitaciones distintas, y no una compartimentada. La profesora Sanz hace la siguiente descripción del modelo sevillano: "Las casas tenían en su parte exterior la tienda, con vidrieras o escaparates para exponer las obras que había para vender. En la parte posterior, dando generalmente al patio, estaba el obrador, donde aprendices y oficiales realizaban los trabajos." (86) Creemos que no siempre fue así, y que hubo ocasiones en las que se dio la integración de ambos ámbitos en una misma pieza (véase la figura 1). Imaginemos el taller como una gran estancia, en cuyo ángulo inmediato a la puerta de acceso se habría formado un recibidor, por la colocación de una mampara; justo en ese tabique irían una ventanilla y un escaparate. Nada más simple. Esta antesala



Fig. II: Taller del platero de mazonería (según L'Encyclopédie).

del obrador, por su función sólo requería, aparte del mostrador, la existencia de una balanza, además de los muebles necesarios para el almacenamiento ordenado de las piezas. El local del orfebre utrerano tenía el mostrador próximo a la calle ("un cajon de puerta de calle"), y dos cajones con gavetas para clasificar las alajas ("dos cajones de platero con sus gauetas"); asimismo poseía un peso de precisión con guindaleta ("un peso con sus pesas de pesar oro; un marco con algunas pesas que no esta caual; un cajon del peso con su guindalette y una pajarritta") y un balanzón de cobre. Completaban el mobiliario de la tienda un banquillo de madera y un arca de cedro (con dos jubones blancos, un peñador, un camisón, una casaquilla y una chupa: la ropa empleada por el platero cuando precisaba ocuparse de sus intereses en la calle).

El material manufacturado guardado en el cajón del local estaba compuesto de joyas y piedras, en especial: zarcillos (con 29 pares de plata sobredorada), botones (21 de plata huecos) y otras piezas menudas (11 "cauetos" de plata, 3 pepitas de Covadonga

engastadas en plata), cruces (10 pequeñas de plata sobredorada), relicarios (3, uno simple de verónica —con el rostro de Cristo—, y dos con estampas de plata, uno sobredorado y otro blanco), medallas (17 "estampas" de plata). Además: una higa de cristal, un peñecillo pequeño de cabeza, dos Espíritus Santos (¿palomas?), un petillo, una castaña de Indias y un hábito. Están ausentes, pese a su importancia, las hebillas de plata.

La pedrería sin labrar ni engastar (tanto piedras como cuentas) ocupa un lugar destacado, está guardada con sumo cuidado y clasificada por colores y formas: "vn papel con distintas piedras de colores; una caja con distintos papeles y en ellos diferentes piedras de colores;...; un canutto con diferentes piedras salgueras; un poco de oro de corchuelo liado en un papel; un cajonsillo de piedras de dolor (?) de aijada; otro cajonsillo con distintas quantas de rema y moles de bidros..." Resulta rara la ausencia de piedras preciosas, únicamente las de unos zarcillos, que además se encuentran dados en empeño a un mercader ("unos sarsillos de diamantes de pendeloca de moda"); más

adelante precisaremos la causa.

• El obrador: Por último, queda mostrar cómo era el obrador. Para ilustrarlo nos hemos apoyado en las figuras adjuntas (nº I y nº II), además de recurrir a la documentación. Lo veremos ordenadamente, según el orden lógico establecido en el proceso productivo, y basándonos en el utillaje inventariado. Téngase en cuenta, al abordar el recuento, que pertenece a un taller de platero de oro, especializado en la elaboración de alajas:

—Fabricación del metal base: A partir de limaduras y otros desechos, además de metal nuevo, se consigue la plata fundida. Esta tarea es llevada a cabo en la fragua (I-d, II-g), donde por medio de un cañón y un fuelle se mantiene incandescente la brasa ("un cañón de soplar carbones" y "una forxa con fuelle y ttodo"). El material se aloja en una artesa ("artesa de basiar"), abrasándose hasta la licuefacción. No hay que olvidar el empleo de herramientas auxiliares para manipular el cubilete (II-a), es decir, tenazas de vaciar y rilleras ("una rillera y unas tenasas de basiar"). Luego se deja solidificar, en láminas o en formas menudas, según los moldes empleados ("distintos moldes de heuillas botones y cauos de cucharas").

—El forjado del metal base: La plata con esta concreción elemental pasa a la fase de forja. Ante todo se cortan las planchas en trozos convenientemente calculados, con tijeras y cortadores. Luego se forjan sobre la bigornia quebrada (yunque pequeño) o la lastra (especie de cilindro), los recipientes cóncavos (II-b), y sobre el tas, los de superficie plana (II-c, e); en esta labor se sirven los plateros de los alicates, y los diversos modelos de martillos (mazo y martillo de rostro ancho: uno para trabajar con rudeza, y otro para hacerlo con mayor delicadeza e insistencia).

—Las formas definitivas: Las láminas seguidamente se unen por soldadura con un instrumento ciertamente rudimentario, el candilón o candil grande ("un candilón de soldar") (I-e, II-h). Se retocan pacientemente con limas, raedores y piedras de toque, los instrumentos más abundantes del taller de nuestro platero: en él se guardaban del orden de dos limas grandes, trece pequeñas, ocho de limar calados, dos piedras de toque y tres raedores. Una labor tan delicada obliga al platero a sujetar con seguridad la pieza a la mesa de trabajo, normalmente usa para ello el torno ("un tornillo para tirar gonses de caja").

Y tan lenta y minuciosa como esta tarea era la del engarce de piedras, algo a lo que el platero de oro debía dedicar mucho tiempo. Tenía que procurar un acabado muy preciso, para luego proceder al encaje de las piedras con los embutidores —"un embutidor de fierro", "una enbutidera"— (I-a, b) (87).

También podía expendirse la plata labrada a través de la ya anunciada feria de Consolación. La feria de Utrera no fue la única reunión organizada en la diócesis. Tan importante o más que esta muestra fueron las de Ecija o Carmona, por poner algunos ejemplos. Las ferias tenían un cometido estrictamente comercial, dedicadas generalmente a los productos agropecuarios (eso sucedía por ejemplo en las de Santiponce o Lora). No obstante, la tónica dominante fue la de la paulatina especialización. La oferta en cada convocatoria estaba en función de la importancia de la localidad donde se montaba. La Campiña era una de las áreas más densamente pobladas del reino sevillano, y dentro de ella Utrera compartía la capitalidad con Carmona y Marchena. En esta zona no faltaba un buen entramado viario. Utrera en

concreto tenía relativamente fácil las comunicaciones con los núcleos de población colindantes, así como con la propia urbe hispalense. A tenor de su estratégica situación resulta comprensible la importancia de la feria de Consolación. Y más cuando centralizaba una región con destacados talleres de platería, como Sevilla, Carmona, Ecija o Córdoba; y, también porque era la sede de diversos linajes de rancio abolengo. Por eso en el real de su feria se reunían tantos comerciantes, entre otros, los dedicados al negocio de alajas. Las tiendas de platero llegaron a ocupar una calle entera dentro del recinto, motivo por el cual se denominó "de Platerías", separada del resto de la lonja por un arco. El uso de un mostrador para expender artículos de plata se contrataba por vidas completas, ya fuera del artífice o de sus herederos. Debía guardarse un turno riguroso para acceder a la posesión de una de ellas.

Sobre los mostradores se esparcía ante todo alajas y artículos de plata menuda o pedrería engastada. Valga como ejemplo para el comercio utrerano las especificaciones que hacía un cronista dieciochesco, Nipho y Cacigal, sobre las circunstancias, en algo similares, de Antequera: "De Alaxas de Oro, Plata, y Piedras preciosas, hay en esta Ciudad muy poco Comercio, porque son en corto número los Artífices, y estos de escaso fondo para qualquiera surtido; pero este abasto se consigue con mucha abundancia á beneficio de algunos Mercaderes de estas especies que suelen venir de Cordoba en algunos tiempos del año: no venden por lo regular Alaxas de mucho valor, pero de las del mediano no dexan de distribuirse bastantes para reportar regulares porciones de dinero por su valor." (88)

Por último, queda referir un tercer conducto por el cual circularon los productos de

orfebrería hacia sus potenciales clientes: la venta ambulante. Dentro de las reformas proyectadas por los monarcas ilustrados, evidentemente hay que referir aquéllas que tendieron a la revitalización del comercio peninsular, de entre todas cabe destacar la renovación de las redes viarias, llevada a término en el curso de la segunda mitad del siglo. La respuesta a esta actitud modernizadora no se hizo esperar, pues aumentó el volumen de productos circulantes por los nuevos caminos. La platería se benefició de esta medida, como lo pusieron de manifiesto los inquietos corredores cordobeses, llevando alajas a las principales poblaciones de las diócesis de Córdoba y Sevilla, fruto del extenso entramado comercial que tenían organizado. Acudieron a todas las ferias donde se daban cita los plateros, no desdendiéndose siquiera actuar como buhoneros. No obstante, no fueron los únicos interesados en la venta ambulante, es más, con probabilidad, muchos artífices de otros talleres participaron en las mismas actividades. A este respecto traemos a colación un caso detectado en Utrera: el de Francisco Hipólito Sánchez y Sandoval. Este individuo, aparte de su puesto estable de venta en la calle de la plaza, tenía un dependiente que le vendía la plata por los lugares aledaños. Como se decía en el segundo inventario de su esposa, el gestor del mismo "hiso pareser ante sí a un moso que dixo llamarse Colas (*sic.*) Nicolas de Rivas y ser ofisial de platero y vezino de esta uilla en la calle de seuillos... y prometio desir verdad, y siendo preguntado qué prendas y efecttos trae en dos arquittas pequeñas proprias de la dicha doña Francisca, y a andado bendiendo por los lugares... y que las prendas que lleuó en una de dichas arquittas, porque en la otra lleuó su ropa, eran proprias del dicho don francisco Hipo-

litto... para yr a benderlas a los lugares sir-cumbesinos..." (89). Cuando procedimos al análisis de los enseres de la tienda, descubrimos la falta de alajas, y es que, en efecto, éstas se encontraban depositadas en la mencionada arqueta: 16 cucharas de plata, 26 onzas de hebillas, abujillas y botones, además de numerosos dijes con piedras preciosas.

Pero hay más, dicho mercader también se prestaba a la compraventa de plata: "Y de platta vieja que a comprado por los lugares, de lo que a bendido sinco onzas y media y dos adarmes..." (90).

Nicolás de Rivas recorría la comarca a la grupa de su caballo alazano, llevando en el serón dos arcas, una con su atuendo, y otra con las joyas que iba a vender. No siempre se desprendía de todo el material, en ocasiones se limitaba a comprar plata vieja, en otras a intercambiarla por algún artículo; para ello contaba con el auxilio de una balanza con sus pesas. Las expediciones de venta no siempre tenían un final lucrativo. Por ejemplo, la última de ellas, la realizada antes de concluir el inventario, no fue nada ventajosa: en los sitios donde expuso la plata, apenas hubo recaudación porque "dexa fiados seis pesos y medio de ocho de platta y lo demas lo a consumido en mantenerse de forma que no trae dinero en ser." (91)

Hay que pensar en la generalización de este recurso por parte de los orfebres de cierta solvencia, en la comisión de un oficial de confianza para la venta ambulante —en los límites de la buhonería— de grandes partidas de joyas producidas en el taller (92).

4.— Miseria y esplendor de una profesión.

Concluimos, pero no queremos hacerlo sin llamar la atención sobre un hecho en verdad muy explícito de la posición social

del platero: la trascendencia del manejo de un metal noble, algo que marcó distancias económicas y sociales. El valor extrínseco de la plata, desde el XVI, había sufrido constantes oscilaciones, siempre al alza, por efecto de la explotación colonial. Ello influyó también en su naturaleza. El gremio, desde su posición de curador de la calidad del metal y del trabajo, impulsó las medidas pertinentes para evitar cualquier transgresión. Desde el marcado de las piezas labradas, hasta el nombramiento de inspectores que giraban visitas periódicas a los obradores. Pero, a pesar de todo, hubo numerosas infracciones. Recordamos algunos sucesos desafortunados acontecidos con Felipe Ponce, Carlos Castañón o Francisco Hipólito Sánchez de Sandoval, por ejemplo.

No todos los plateros tuvieron problemas con los tribunales; los hubo que gozaron de una saludable situación social, alejados de estos trances apurados. Algunos con ínfulas de grandeza, sin ninguna base sólida, en cambio, otros fueron miembros de familias aristocráticas. Un Memorial de fines del siglo XVII reconocía que la profesión de platero la ejercían "personas muy nobles, caballeros de hábitos y vizcaínos de toda integridad" (93). Las autoridades gremiales procedieron a una criba social, preceptuando en sus normativas la limpieza de sangre. El ringorrango de los orfebres llegó más lejos, justo hasta la presunción, emulando a los pintores, de hacer valer su categoría de "artistas", pretendiendo situarse por encima del estadio artesanal. Ya lo decían en el expediente citado, que "está declarado por diferentes provisiones no comprehendere en la prohibición de trajes, *ni de los oficios mecánicos...* ni en Sevilla ha obstado jamás para hábitos de las Ordenes Militares, Veinticuátrías, Prevendas y otros

cargos y puestos honoríficos... (94). En su momento Cellini y Arfe especularon con la incorporación de la platería al mundo del arte, asimilándola a la escultura. En conclusión, si por un lado hemos visto a artífices hundidos en la miseria y acosados por

la justicia, hasta dar con sus huesos en la cárcel, por otro, en cambio, descubrimos quiénes se auparon hasta la cúspide social. Entre la miseria económica y el esplendor social: he ahí un contraste significativo que en algo definió a la platería.

NOTAS

- (1) Fue editado en 1883 por El Mercantil Sevillano de Madrid, acompañando al *Memorial de la villa de Utrera*, con cuyo título aparece.
- (2) V. Pedro ROMAN MELENDEZ: *Epílogo de Utrera. Sus grandezas, y hazañas gloriosas de sus hijos* (Sevilla, 1730), pág. 168.
- (3) Rodrigo CARO: *Santuario...*, o. c., pág. 14.
- (4) Pedro ROMAN MELENDEZ: *Epílogo...*, o. c., pp. 5-6.
- (5) Rodrigo CARO: *Santuario...*, o. c., págs. 14-15.
- (6) "...que luego que se hizo el ynuentario de uienes se separó toda la platta labrada..." (A.P.N.S. (UTRERA) - Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, fondo de Utrera-, *Parra*, 1750-1751, fols. 187v (1750). En adelante dejaremos de usar las siglas del Archivo.
- (7) *Parra*, 1750-1751, fols. 187-188 (1750).
- (8) *Idem*.
- (9) *Parra*, 1749-1750, fol. 416 (1750).
- (10) *Varios*, 1714, fol. 696.
- (11) Testamento fechado el 19 de agosto de 1726. *Parra*, 1726-1727, fol. 287-288 (1726), concretamente, fol. 287v.
- (12) *Guerra*, 1736-1738, fols. 287-289 (1736).
- (13) *Lacarra*, 1736-1737, fols. 68-69 (1737).
- (14) Recopilación de las Ordenanzas de Sevilla, de 1632, fol. 60 r-v. El subrayado es nuestro.
- (15) V.: M^a Jesús SANZ SERRANO: *La orfebrería sevillana del Barroco*, (Sevilla, 1976) I, pág. 112.
- (16) Margarita PEREZ GRANDE: "La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII", en *Tipología, talleres y punzones de la orfebrería española* (Zaragoza, 1984), pp. 274-275.
- (17) V.: M^a Jesús SANZ SERRANO: *La orfebrería...*, II, cuadro 8, pág. 19.
- (18) V.: M^a Jesús SANZ SERRANO: *La orfebrería...*, o. c., II, cuadro 19, pág. 34.
- (19) V.: M^a Jesús SANZ SERRANO: *La orfebrería...*, o. c., II, cuadro 28, pág. 24.

- (20) *Lacarra*, 1694-1696, fols. 380-381 (1696).
- (21) *Varios*, 1693-1694, fol. 189 (1693).
- (22) *Gutiérrez*, 1698-1699, fols. 159-162 (1698).
- (23) *Lacarra*, 1694-1696, fols. 378-379 (1696).
- (24) *Lacarra*, 1719-1721, fol. 251 (1719). Su nombre completo es Francisco María.
- (25) *Idem*, fol. 259.
- (26) *Idem*, fol. 81 (1720).
- (27) *Idem*, fol. 186.
- (28) El mayor de los Franciscos declaró en su testamento que tenía un hijo, con el mismo nombre, de 22 años (en 1696).
- (29) Quizás fuera doña Francisca Gaitán su madre, y, por lo tanto, Carlos su padre. Más adelante se hablará de éste.
- (30) *Gómez*, 1746-1747, fol. 368 (1746).
- (31) *Muñoz*, 1749-1750, fol. 454 (1750).
- (32) Tenía 7 años cuando su padre testó en 1696.
- (33) *Lacarra*, 1719-1721, fol. 134 (1721).
- (34) *Lacarra*, 1719-1721, fols. 140-146 (1721).
- (35) *Lacarra*, 1724-1725, fol. 100 (1724).
- (36) *Lacarra*, 1724-1725, fols. 431-432 (1725).
- (37) *Parra*, 1730-1731, fol. 522 (1730).
- (38) Por seis años recibió en arrendamiento de don Pedro Laredo Serrano dicha casa, a 440 reales cada uno. *Parra*, 1730-1731, fol. 472 (1731).
- (39) La región cantábrica fue sede de numerosas casas solariegas. Se recuerda como algo proverbial, por ejemplo, la abundancia de vizcaínos entre las filas de la nobleza hidalga. Cfr. *infra*, el epígrafe 4.
- (40) *Muñoz*, 1733-1735, fol. 141 (1733). 26-IV-1733.
- (41) El acuerdo tuvo lugar a raíz de un pleito fallado en contra de Sandoval. *Parra*, 1733-1735, fol. 261 (1733). Hay un indicio que hace pensar en el establecimiento de lazos familiares entre ambos, y es que su esposa tiene el mismo apellido Sandoval.
- (42) *Parra*, 1736-1737, fols. 402-403 (1736).
- (43) Tarea que llevó a cabo. *Guerra*, 1736-1738, fols. 287-289 (1736).
- (44) *Lacarra*, 1736-1737, fols. 68-69.
- (45) El día 4 de enero recibió la licencia de su esposa Juana de Sandoval y Solís para efectuar el viaje. *Muñoz*, 1746-1748, fol. 672 (1748).
- (46) Fue apoderado por don Miguel Jiménez Gordillo Salazar para que cobrara una deuda de un vecino de aquella localidad. *Gutiérrez*, 1719-1720, fol. 116 (1719).
- (47) El 27 de abril de 1725 da poder a los procuradores de las causas de la villa [*Lacarra*, 1724-1725, fol. 371 (1725)]; el 18 de febrero de 1732 otorga otro poder general [*Varios*, 1732-1734, fol. 52 (1732)]; el 31 de marzo de 1733 apodera a Diego de Lora, escribano de la Justicia de Sevilla [*Parra*, 1732-1733, fol. 158 (1733)]; el 14 de febrero de 1737 vuelve a dar poderes [*Varios*,

- 1735-1740, fol. 9 (1737)); y en 1728 se encuentra preso en la cárcel pública [*Lacarra*, 1728-1729, fol. 174 (1728)].
- (48) El 18 de diciembre. *Parra*, 1736-1737, fols. 755-757 (1736).
- (49) El inventario se hizo el 9 de febrero siguiente. *Parra*, 1736-1737, fols. 130 y ss, y 134-135 (1737).
- (50) Con él aprecia la plata de Antonio de Aragón y Guzmán. *Lacarra*, 1724-1725, fol. 100 (1724).
- (51) No olvidemos que estos artistas eran plateros de oro. *Parra*, 1732-1733, fol. 525 (1733).
- (52) *Gómez*, 1743-1745, fol. 33 (1744).
- (53) *Parra*, 1756-1757, fol. 72 (1757).
- (54) Al menos en 1769. *Muñoz*, 1769, fol. 547.
- (55) *Guerra*, 1736-1738, fols. 98-100 (1738).
- (56) Las había arrendado en 1744 por dos vidas y 40 reales al año. *Gómez*, 1743-1745, fols. 46-48.
- (57) *Gutiérrez*, 1765-1767, fols. 43-44 (1766).
- (58) *Gutiérrez*, 1772-1775, fols. 113-117 (1772).
- (59) M^a Jesús SANZ SERRANO: *La orfebrería...*, o. c., II, pág. 24, cuadro 28.
- (60) Eso nos lo descubrió doña Catalina Moreno, viuda de don Juan Ruiz, y madre del citado artesano, a través de su testamento. *Brioso*, 1760-1761, fols. 488-492 (1760). Y posteriormente él mismo con su última voluntad. En ella aclaraba que había sido bautizado en la parroquia de San Pedro. *Brioso*, 1760-1761, fols. 493-494 (1760).
- (61) *Parra*, 1746-1748, fols. 124-125 (1747).
- (62) Según el poder para testar de doña Gertrudis, su esposa. *Brioso*, 1760-1761, fols. 495-496 (1760).
- (63) El 15 de noviembre de 1767 otorgó su testamento. En él nos informa algo acerca de su vida. Se casó con doña María de Guzmán, natural de Jaén. Era hijo de Nicolás de los Santos y de Catalina Peláez, difuntos, que fueron naturales de Utrera. Al matrimonio llevó un capital de 2.280 reales, mientras que la dote de su esposa llegó a los 4.116 reales. *Gutiérrez*, 1766-1767, fols. 154-158 y 159-161 (1767).
- (64) *Gómez*, 1756-1757, fols. 116-117 (1757).
- (65) El 4 de marzo debía encontrarse postrada, por cuanto tuvieron que ser Francisco Montero, su padre, y Andrés Orozco, su esposo, quienes otorgaran su testamento. *Brioso*, 1762-1763, fols. 106-108 (1762).
- (66) El 23 Andrés puso de manifiesto su capital. *Brioso*, 1762-1763, fols. 535-553 (1762).
- (67) *Gutiérrez*, 1764-1765, fols. 17-18 (1764).
- (68) La dote la otorgó doña Catalina Rodríguez, mujer de Andrés Alonso de Aporta, y sumó los 6.093 reales con 22 maravedíes. A.P.N.S., oficio 24, fols. 754-755.
- (69) Con objeto de gestionar los asuntos familiares, como la administración de la herencia materna, dio poder a Julián Colarte el 24 de marzo de 1718.
- (70) Pedro Ponce, residente en Utrera, de donde

es natural, vecino de Sevilla, en la calle Batihojas, por sí y en nombre de Fernando Ponce, su hermano, vecino del Almendra-lejo, arrienda a Francisco de Acuña, hortelano, una casa en la calle Gallardas, por 6 años y 11 ducados cada uno. *Brioso*, 1760-1761, fol. 110 (1760).

- (71) Doña Margarita Márquez, viuda de Fernando Ponce, y doña Ana Ponce, su hija mayor, dieron poder general a Pedro Ponce, artista platero, vecino de Sevilla. *Muñoz*, 1756-1757, fol. 22 (1756).
- (72) Sólo tenemos noticias de su actuación como tasador de la plata labrada de Alonso Alvarez de Bohórquez. *Parra*, 1726-1727, fols. 432-433 (1726).
- (73) A.P.N.S., of. 18, libro 1º de 1729, fol. 1081.
- (74) Dio poder el 29 de agosto de 1757 al escribano público Domínguez del Toro para que pudiera cobrar a doña Josefa Gatica, viuda de José Martínez, 726 reales que le adeudaba por sus servicios. *Muñoz*, 1756-1757, fol. 148 (1757).
- (75) El 29 de agosto de 1762 dio poder general a procuradores. *Brioso*, 1762-1763, fol. 360 (1762).
- (76) *Gómez*, 1715-1716, fol. 49 (1715).
- (77) Ocupó a partir del 29 de julio, fecha del contrato de arrendamiento, la tienda que dejaron vacante, por defunción, Andrés y Gregorio de Cubas. El precio era de 40 reales al año. *Varios*, 1723-1724, fols. 207-208 (1723).
- (78) Alquiló un sitio de platería entre la iglesia y el local de José de Casares, por dos vidas, a 50 reales anuales (26-IX-1746). *Pa-*

rra, 1746-1748, fols. 362-363 (1746).

- (79) El arrendamiento de 134 "cabras de vientre" a Fernando Díaz, por 3 años y 3 reales y medio por cabeza y año. *Gómez*, 1746-1747, fol. 162 (1746).
- (80) Sólo se sabe que apodera a Manuel Ruiz, también platero, para que le administre sus negocios, probablemente en la misma localidad. *Brioso*, 1764-1766, fols. 100-101, 118 y 119 (1766). Podría hablarse, a la vista de estos datos, del comercio de la plata a través de artífices intermediarios, estableciéndose redes comerciales que posibilitaban la ausencia de los propios creadores.
- (81) Hasta 1744 había gozado del arrendamiento vitalicio de un portal tienda en la calle de la Platería (en el real), justo el quinto, saliendo por la puerta de la iglesia. Distrató el 16 de junio. *Parra*, 1744-1745, fol. 284 (1744).
- (82) Resulta por demás muy ilustrativo el comentario que hace al respecto Francisco AGUILAR PIÑAL, en su libro: *Siglo XVIII*, en "Historia de Sevilla" (Sevilla, 1982, 2ª ed.), de donde hemos tomado la frase (pág. 119).
- (83) Aunque en Sevilla se tendió a una aproximación de las actitudes de la nobleza y la burguesía, a pesar de aquéllos: era la única forma de subvenir a las necesidades en los nuevos tiempos intempestuosos. Por eso
 "Es segunda maravilla
 un caballero en Sevilla
 sin rama de mercader." (Alarcón)
 V.: Antonio DOMINGUEZ ORTIZ: *Orto y ocaso de Sevilla* (Sevilla, 1981, 3ª e., págs. 87-89).
- (84) En cambio, distaban ambos centros en la localización de la morada del artífice, pues

mientras en Sevilla estaba junto al mismo comercio, en Utrera podía hallarse en otra calle.

- (85) Sobre él hay que aclarar que Sandoval era platero de oro, es decir, especialista en joyería y platería menuda, y por lo tanto puede llevar a engaño la ausencia de obras de mazonería. *Parra*, 1736-1737, fols. 130, 134-135 (1737).
- (86) Cf.: M^a Jesús SANZ SERRANO: *La orfebrería...*, o.c., págs. 114-115 del tomo I.
- (87) Las figuras pertenecen a *L'Encyclopédie*, de Diderot y D'Alembert, y fueron grabadas por Benard y delineadas por Lucotte, para ilustra la voz "Orfèvrerie. Joaillerie".
- (88) J. Nipho y Cacigal: *Descripción General de España* (Madrid, 1771), t. IV, pág. 50. Empleamos la cita de Rafael SANCHEZ-LAFUENTE GEMAR: "Plata y plateros

cordobeses en Málaga", en *Boletín de Arte*, nº 3 (Málaga, 1982), p. 175.

- (89) *Parra*, 1736-1737, fols. 134-135 (1737).
- (90) *Idem*, fol. 135r.
- (91) *Idem*.
- (92) Sin embargo Nicolás de Rivas era oficial de Francisco del Castillo y Aguirre.
- (93) "Memorial por los Alcaldes y Visitadores y demás Maestros Sastres de Sevilla y su antiquísima Cofradía de Sr. San Mateo... para que no se entienda la Nueva Pragmática de trajes de los años 1684 y 1691 que rigurosamente se está ejecutando con este Gremio en Sevilla". Cf.: Antonio DOMINGUEZ ORTIZ: *Orto y...*, o. c., pág. 127. Aguirre tenía ascendientes vascos.
- (94) *Idem*. El subrayado es nuestro.

Hernán Ruiz y la Iglesia de San Pedro

Luis SALAS DELGADO

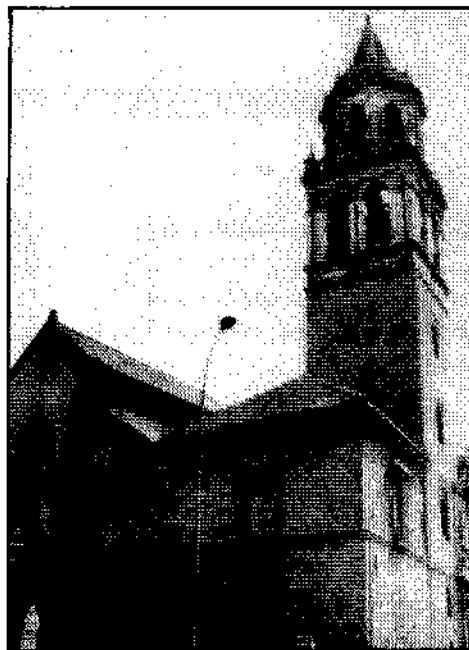
De conocimiento general son todas las grandes obras proyectadas y realizadas por el maestro mayor de la catedral de Sevilla, Hernán Ruiz. Sin embargo, consultando los archivos parroquiales de la ciudad, podemos confirmar que Sevilla contó con otras construcciones diseñadas por el citado maestro mayor, pero que han pasado desapercibidas unas veces por no ser de gran envergadura como las conocidas; otras porque las restauraciones hechas con el paso del tiempo han enmascarado la traza original o bien porque no se han concluido siguiendo fielmente el diseño del arquitecto. De estos tres principios participa la capilla de la Hermandad de San Pedro Advincula de la parroquia de San Pedro, diseñada por Hernán Ruiz para el jurado Fernando de Vega.

Se trata en concreto de la última capilla de la nave de la Epístola de la iglesia, que pertenece desde finales del siglo XVI a la Hermandad de Sacerdotes Seculares de Sevilla. Sin embargo la construcción de la capilla no fue expresamente para la mencionada Hermandad, sino que fue diseñada como capilla y panteón familiar del jurado, capitán y fiel ejecutor Fernando de Vega, vecino de Sevilla en la collación del Salvador.

El uno de Octubre de 1563 el mayordomo de la Fábrica de San Pedro, Pedro Jiménez Bejarano, con licencia del Obispo Provisor D. Juan de Ovando, le concedía el espacio comprendido entre la torre de la iglesia y la fachada de poniente, para que el jurado Fernando de Vega edificase su capilla y bóveda funeraria con un diseño y pliego de condiciones (véase apéndice documental) realizados por el maestro mayor de la catedral Hernán Ruiz. Para la concesión de la capilla el jurado entregó cien ducados de limosna a la Fábrica de la iglesia, teniendo que comenzar las obras en el año 1564, un

año después de la concesión del solar, ya que para esta fecha la iglesia tenía que haber construido el acceso a la torre del templo.

Las obras de la capilla se inician en el año convenido, teniéndolas que acabar en un plazo de cuatro años según las condiciones del Obispo Provisor; sin embargo no pode-



mos confirmar si se llegaron a concluir fielmente, ya que para el año 1588 el capitán Fernando de Vega renuncia a la capilla porque se había construido otra con enterramiento mayor en el Hospital de Santa María de la Paz, fundado y levantado por él en el cementerio de la iglesia del Salvador.

El caso es que para finales del siglo XVI la capilla está en manos de la Hermandad de San Pedro Advincula. Ante esto cabe hacernos una pregunta: ¿recibieron los hermanos de la cofradía totalmente concluida la obra

de la capilla siguiendo el trazado de Hernán Ruiz? A mi entender creo que se realizaron algunos cambios en el alzado de la misma y la cubierta no se llegó a concluir siguiendo las trazas originarias del maestro, sin embargo hay que afirmar que la idea de acoplar la capilla con la iglesia y la creación del volumen y espacio arquitectónico es de él.

Siguiendo con el trazado de la capilla podemos testimoniar que el propio jurado Fernando de Vega introdujo algunos cambios en el diseño original del maestro. Observando el plano realizado por Hernán Ruiz, vemos como éste no diseñó ningún vano o hueco que abriera a poniente, sin embargo el jurado Fernando de Vega solicitó de los curas del templo permiso para construir una puerta a la calle con acceso independiente de la entrada interior de la iglesia, cosa que consiguió y que llegó a construirse, pudiendo observarse en la fachada de poniente del templo como se labró un gran arco de medio punto para la portada que diera acceso privado a la capilla. Posteriormente el vano se cegó y se le abrieron varias ventanas, aunque el paso del tiempo y las obras subsiguientes

[illegible][illegible][illegible]

Capilla de Nuestra Señora de la Concepción

[illegible]

V ten a sehem acm De mto deca cnelato
que tras qumenero dno pvan moxne homa
aplan con vena o nalla ciner quacoz gho fpa
ab hom men s/
mar. grom ac dlor ad des p colun

[illegible][illegible]

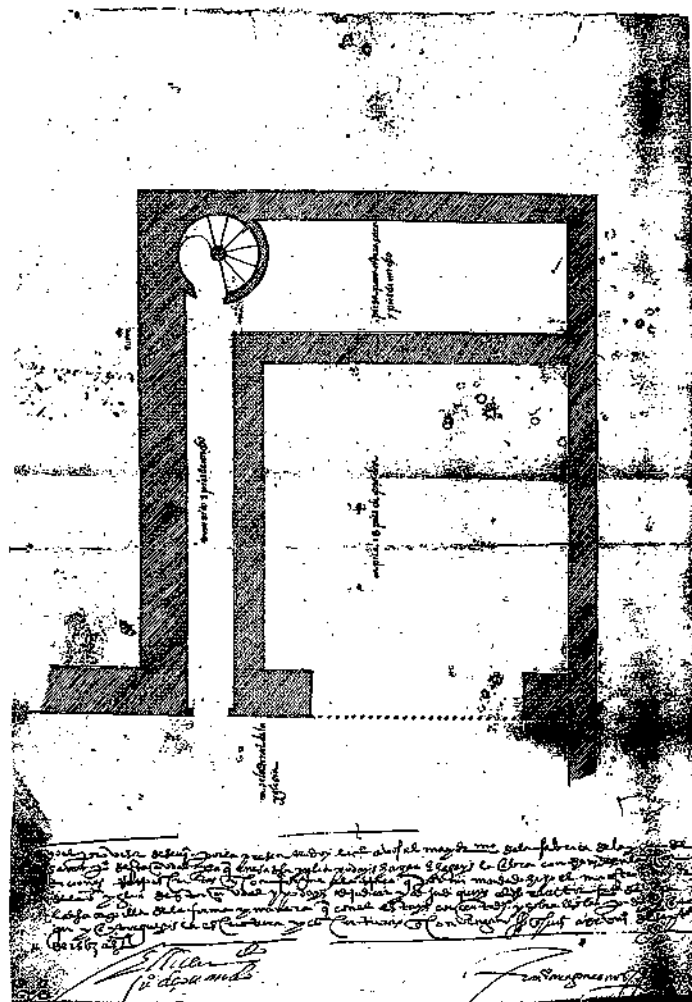
bo para una mejor lectura del mismo:

"Condiçiones hechas por mandado del muy magnifico e muy Reverendo señor licenciado Juan de Ovando provisor destaciudad de Sevilla y su arçobispado para la capilla que por su mandado se a de dar en la yglesia de sant pedro para que la edifique el executor Vega.

Primeramente a la dicha capilla sele a de dar de sitio por hueco seis varas y de grueso de paredes a dos tercias en las tres paredes que çercaran la dicha capilla y la otra pared es la que sale a la yglesia a la nave lateral de la parte del mediodia, el dicho sitio es donde agora esta una pieça que sirve de ataraçana y lo que mas tiene el sitio de la dicha ataraçana quel que sea de dar para la dicha capilla se entiende que es de la yglesia e fabrica della, e asy mismo la reja y madera que en la dicha pieça de ataraçana esta oy dia. Yten en la dicha anchura

de hueco y maçico de paredes sea de obligar el dicho executor Vega de edificar una capilla de boveda bien labrada abriendo un arco a la parte de la yglesia rompiendo la muralla de la dicha yglesia el qual dicho arco a de tener de hueco doze pies y de alto veynte labrado bien y firmemente de manera que la muralla de la dicha yglesia no resçiba perjuizio.

Yten la boveda de la dicha capilla levantará sobre quatro pechinas y será çerrada de media naran-



ja, o de capilla bayda la qual dicha boveda y paredes de la dicha capilla a de ser labrado de buena obra de albañería pulida por de dentro y por de fuera y hermoçada como se suele hazer en obras semejantes.

Yten por la parte de dentro a de quedar la dicha capilla ornada con sus molduras como se suele hazer en semejantes obras y el caxco e paredes de la dicha capilla encalados y despeçados y el suelo solado de ladrillo de junto con el grueso de la

pared donde viene el arco que sale a la yglesia y el dicho arco encalado y despeñado. Yten a de hazer altar e retablo e rexa en el arco desta dicho que sale a la yglesia todo con moderado hornato asi como conviene en capilla con la qual la yglesia resçibe hornamento/. Yten todo lo dicho sea de obligar el dicho executor Vega y de darlo acabado dentro de quatro años y de començarlo dentro de uno so las penas e condiciones quel señor provisor mandare poner en la escriptura firmelo en XXIII de setiembre de MDLXIII años/. Firmado Fernán Ruiz.

(Archivo Parroquial de San Pedro
Archivador nº 6 - Documento nº 238)

BIBLIOGRAFIA

- BANDA Y VARGAS, Antonio de la:
El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II.
Sevilla, 1974.
Hernán Ruiz II. Barcelona, 1975.
- DABRIO GONZALEZ, María Teresa:
Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro. Sevilla, 1975.
- ROS, Carlos:
San Pedro y San Juan de la Palma dos barrios y una parroquia. Sevilla, 1987.

EL MONTAJE DEL MONUMENTO EUCARISTICO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA EN 1692

José Antonio GARCIA HERNANDEZ

Como complemento al artículo sobre la Renovación del Monumento Eucarístico catedralicio publicado en el anterior número de esta revista, se me brinda ahora la posibilidad de presentar el siguiente aporte documental hallado en el Archivo de la Catedral que puede resultar de gran interés, ya que, aparte de la información histórica concreta, aclara y puntualiza aspectos referentes a la cronología, situación espacial, personal y materiales utilizados en el montaje de esta arquitectura efímera, quizás la menos efímera de cuantas se levantaron en nuestra ciudad de este tipo, ya que ha perdurado hasta la mitad del presente siglo.

La información que propone el citado documento, alude fundamentalmente a aspectos relacionados con la ornamentación del Monumento.

Entre la renovación de 1688-1689 y el documento que se presenta, pasaron tres años, lo cual nos hace pensar que el Monumento presentaba en 1692 una imagen semejante a la anterior de 1689 debido fundamentalmente a que, como sabemos, la renovación citada supuso hacer un Monumento prácticamente nuevo, y lógicamente pasados tres años es impensable que se hubiera deteriorado tanto como para modificarlo sustancialmente.

El documento, escrito en forma de diario, presenta numerosos aspectos hasta ahora desconocidos, tales como tres dibujos esquemáticos que representan las vistas superiores de los tres primeros cuerpos (1), así como una relación del personal que trabajó en el año de 1692 y que mencionamos a continuación:

NOMBRE	FUNCIONES
Juan Sancho Ferrer	Notario de Fábrica
Juan Bernal	Maestro Carpintero
Diego de Vera	Maestro Carpintero
Jerónimo Franco	Maestro Carpintero y Ensamblador

José de Esquivel	Oficial de Dorador
Esteban Martín	Maestro Albañil
Sebastián Gómez	Maestro Albañil
Jacinto Rodríguez	Capataz
Pedro López	Peón Albañil
Domingo Rodríguez	Peón
Matías Calero	Peón
Antonio Pérez	Peón
Domingo Pimentel	Peón
Juan Bueso	Peón
Bartolomé Ramírez	Peón
Pedro Álvarez	Peón
Juan Rodríguez	Peón
Domingo Fernández	Peón
Tomás de Priego	Peón

Las condiciones laborales en que se trabajaba eran bastante duras, así, los obreros solían entrar por la puerta llamada de Campanillas y comenzaban su labor sobre las seis de la mañana en el mes de marzo y a las cinco y media de la mañana hasta la puesta de sol en el mes de abril. El salario que percibían era de cinco reales diarios y descansaban los domingos y fiestas preceptivas.

Todo el montaje y desmontaje del Monumento seguía un riguroso orden que no podía alterarse debido a la gran complejidad de piezas del mismo. El lugar de ubicación se hallaba entre la puerta llamada "Grande" o de la Asunción de la Virgen en la actualidad y el Trascoro.

Se comenzaba por hacer los cimientos retirando algunas losetas y tierra almacenándolos en el Sagrario Viejo, para una vez terminada la Semana Santa volver a colocarlas. Se pasaba seguidamente a afianzar pedestales, basas y columnas del primer cuerpo, los cuales se hallaban numerados para su perfecto asentamiento.

Posteriormente se procedía a montar el primer "cielo" (2) o techo del primer cuerpo, que lo formaban cuatro tableros mayores y ocho tableros más, cada uno con su

correspondiente inscripción alusiva a la pasión de Cristo.

Se continuaba hasta terminar el espacio reservado a colocar la Custodia, siguiendo también una numeración para pedestales, columnas y cornisas. Esta numeración consistía en un número para las columnas externas y el mismo número con un punto para las internas, es decir, para las que formaban el templete destinado a cobijar la Custodia.

Se proseguía realizando la misma operación para los siguientes cuerpos, con la particularidad que el lunes y martes anteriores a la Semana Grande se colocaban la basas, pedestales e imágenes del segundo cuerpo, es decir: Jesús Salvador y los ocho Profetas lla-

mados "grandes" debido a sus dimensiones, siguiendo también un orden muy preciso según el programa iconográfico establecido (3).

A continuación se colocaban las basas, columnas, pedestales y figuras del tercer cuerpo y lo mismo ocurría con los del cuarto cuerpo, es decir, las imágenes de la Virgen y San Juan.

El Lunes Santo se oscurecía el recinto cubriendo las vidrieras, concretamente las de San Laureano, Santa Ana, Cervantes, Las tres de la nave de enfrente, San Miguel, Bautismo y las dos situadas más altas sobre el Monumento. Ese mismo día se subían las esculturas del Calvario.

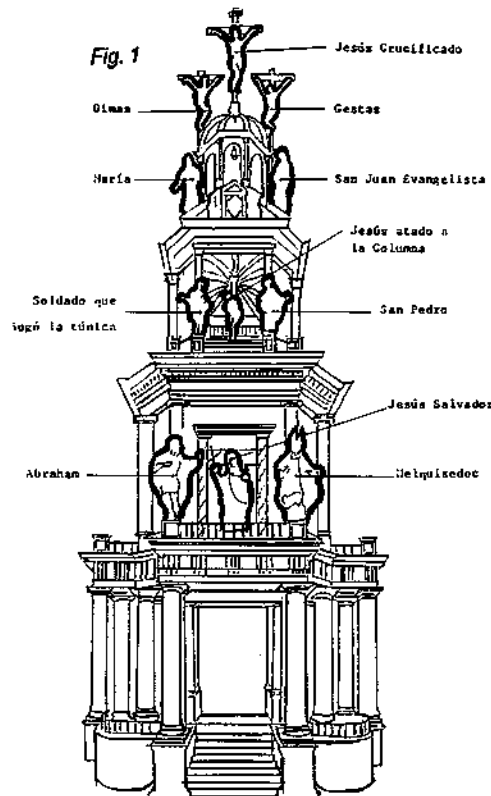


Fig. 1.- *Fachada principal
(Vista desde el Trascoro)*

Fig. 2.- *Fachada del lado de la Pila
(Vista desde la Nave de San Pedro)*

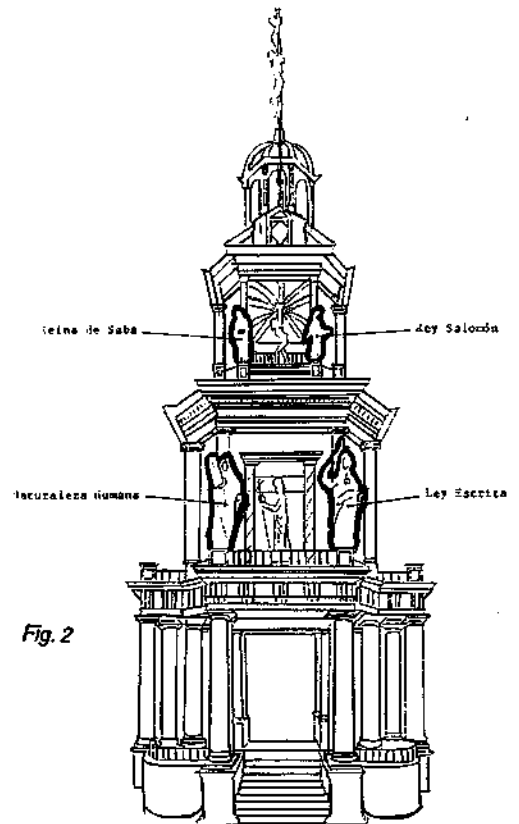


Fig. 2

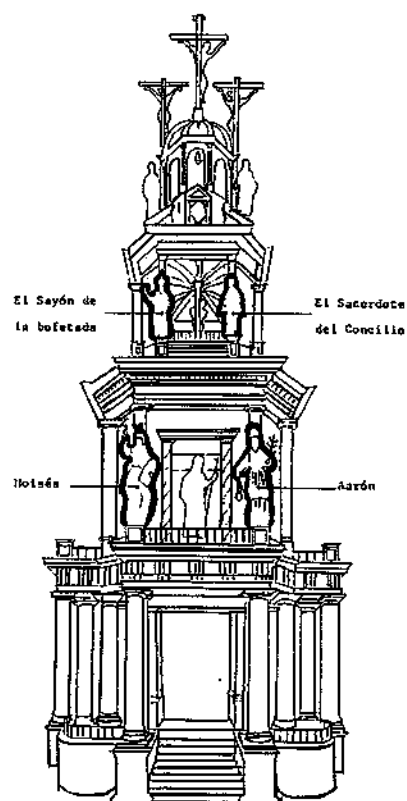


Fig. 3.— **Fachada de la Puerta Grande**
(Vista desde la Portada de la Asunción)

Fig. 2.— **Fachada del lado de la Cátedra**
(Vista desde la Nave de San Pablo)

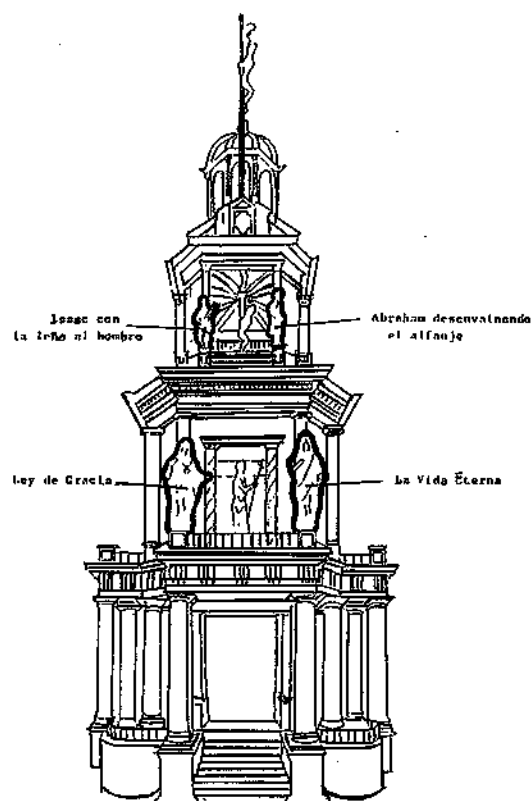


Fig. 4

La distribución iconográfica puede observarse en las figuras 1, 2, 3 y 4.

El Martes Santo se colocaban las barandas de hierro que sustituían a las de madera. Las citadas barandas las donó, en la renovación de 1688-1689, el Capitán D. Juan Pérez Caro y cerraban las cuatro vistas del Monumento, siendo su autor Pedro Núñez, Maestro Herrero y poseían 280 balaustres, 24 pilastras y 2 puertas, una que daba al trascoro y otra hacia el llamado "caracol de la cera", orientado hacia la nave de S. Pedro.

El Cabildo Catedralicio, ayudó a la fabricación de las mismas aportando el hierro de

la reja que se situaba a la entrada de la librería, así como con otros balaustres de otras partes del Templo.

Las barandas se fundieron en tres fraguas, dos de ellas situadas en el Patio de los Naranjos y la tercera en el domicilio del maestro herrero. Posteriormente se barnizaban y doraban haciendo los remates en forma de bolas, pirámides y azucenas de metal. Y al igual que las demás piezas del Monumento, éstas llevaban una numeración específica que se hallaba debajo del pasamanos alto de las mismas y consistía en una letra que se correspondía con el lugar donde se ubicaban y un número, por ejemplo la letra

C.1 hasta C.5 para las situadas en el lado de Cátedra; O.C.1 hasta O.C.5 para el lado del Organo Chico; O.G.1 hasta O.G.5 para el lado del Organo Grande, etc....

Las citadas barandas servían, a la vez, para la festividad del Córpus y poseían otra numeración por encima del pasamanos.

Respecto al tema de la iluminación, sabemos por el documento que adjuntamos, que se montaba el Miércoles Santo y que básicamente se componía de blandones o hacheros y lámparas.

El número de blandones o hacheros, para poner los cirios, fueron 42, probablemente los mismos que se pusieron en 1689 realizados por Bernardo Simón de Pineda, maestro ensamblador, y dorados y barnizados por Miguel Parrilla, maestro pintor y dorador.

Este mismo día de Miércoles Santo se colocaban las lámparas y para aquellas que colgaban por fuera de las cornisas se hicieron unos arbotantes de hierro labrado y posteriormente barnizados y dorados. El número de arbotantes fue de 40, de los cuales 16 iban en la primera cornisa, 8 colgaban de los ochavos y eran de mayor tamaño y 8, también de mayor tamaño, iban en las esquinas sobresalientes. Se continuaba colocando 8 arbotantes medianos en la cornisa del segundo cuerpo y 16 más pequeños: 8

en la cornisa del tercer cuerpo y 8 en el ochavo del último cuerpo.

Las lámparas se encendían el Jueves Santo junto con toda la cera, quedando todo el Monumento iluminado hasta el Viernes Santo por la tarde en que se descolgaban y se colocaban en las naves y capillas de la Catedral, descubriéndose de nuevo las vidrieras que, como ya comentábamos, se habían tapado anteriormente para un mejor lucimiento de esta construcción. Finalizaba este proceso con el exorno del Templo para la jornada siguiente con ramos de rosas y flores de azahar produciendo, como es de suponer, un sin fin de sensaciones tanto olfativas como visuales.

Para finalizar, señalar que la intención primordial de este trabajo, así como la del anteriormente publicado, no ha sido otra sino la de haber profundizado en un momento de la historia del arte y del pensamiento de nuestra ciudad que, aún teniendo un carácter local, creo que trasciendo mucho más allá, pues su temática como señaló la profesora M^a Jesús Sanz: "...es de carácter universal porque los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento que lo ilustran son válidos para cualquier ciudad y país cristiano. Su idioma es el latín, lo que demuestra una vez más su universalidad." (4)

NOTAS

- (1) Archivo Santa Iglesia Catedral (A.S.I.C.). Sección Varios nº 63 (5). Folios 110 a 117. Ver Apéndice Documental nº 1. Los dibujos que se adjuntan son fotocopias de los originales y es evidente su inexactitud, ya que las citadas vistas, en realidad, tuvie-

ron lados simétricos al igual que sus respectivas plantas.

- (2) Ver Apéndice Documental nº 1. Vista superior del primer cuerpo o primer "cielo" en el que se aprecia la disposición que seguían

las cornisas y ochavos sobre los cuales iban las inscripciones pintadas y su forma de cruz griega se corresponde con la planta del mismo.

- (3) GARCIA HERNANDEZ, José Antonio: *Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la Renovación*

de 1688-1689. En "ATRIO" n° 1. Sevilla 1989. Págs. 44-45-46.

- (4) SANZ SERRANO, M^a Jesús: *La Semana Santa en la Catedral: Aspectos Ornamentales (III)*. En "ABC". Sevilla 26-III-1987. Pág. 77.

APENDICE DOCUMENTAL

Nº 1

1692. Marzo. Sevilla.- Montaje y desmontaje del Monumento. Archivo de la Santa Iglesia Catedral. (A.S.I.C.) Sección Varios n° 63 (5). Folios 110 a 117.

"Orden de la forma en que se arma y quita el Monumento todos los años en esta S. Iglesia segun se hizo el año de 1692 y se avia hecho en los antecedentes.

Lunes inmediato al Domingo del Mudo y es el 3 de quaresma que este año de 1692 fue en 10 de Marzo, se comienza a fabricar el Monumento en que trabajan todos los Maestros Oficiales y Peones de la Fabrica que tiene esta S. Ig^a cuyos nombres son oi Jacinto Rodriguez Capataz, Juan Bernal Maestro Carpintero, Esteban Martin M^o Albañil, Domingo Rodriguez, Matias Calero, Antonio Perez, Domingo Pimentel, Juan Bueso, Pedro Alvarez y Gerónimo Franco carpintero= y para que les ayuden se reciben otros 8 peones de fuera por orden del Mayordomo de fábrica de que hace una memoria el Notario de Fábrica que oi lo es Don Juan Sanchez Ferrer y el sabado antes por la tarde le da al Capataz para que les avise y esten el dicho dia Lunes en la Campanilla la cual se toca en Marzo antes de las 6 por la mañana y en Abril á las cinco y media y trabajan hasta dar las doce y por la tarde entran a la 1 hasta puesto el Sol, a los cuales se les dan cinco reales de jornal cada dia y se procuran que sean los que han trabajado en el Monumento los años antecedentes porque tengan de ellos mas noticia para poderlo manejar y sin daño de las piezas= Este di-

cho año de 92 fueron nombrados Diego de Vera carpintero, Sebastian Gomez M^o Albañil (los cuales estuvieron por Alcaldes en el Monumento), Joseph de Esquivel oficial de dorador, Pedro Lopez albañi, Juan Rodriguez, Domingo Fernandez, Tomas de Priego y Bartoñome Ramirez. Despues se recibieron otros 4 hombres porque 8 eran pocos para lo mucho que ay que hazer.

El dicho lunes va descubriendo el M^o Albañil y otros dos o tres peones los hayos en que se ponen los Pinos del Monumento y los demas van llevando al Sagrario viejo las losetas y tierra que se saca de ellos: traense las varandas de madera de Catedra y Pila solamente y se arriman a los Pilares y van trayendo en el Carro nuevo a ombro ocho Pedestales de madera seca que llaman el tejár del Monumento, y los assienta en sus lugares y nivela el M^o Carpintero y el M^o Albañil con Gerónimo y en el mismo carro van los demas peones trayendo los 16 Pedestales grandes dorados y ajustandolos en sus sitios los dichos Maestros en que es menester gran cuidado porque de estos primeros fundamentos queden a peso nivelados con toda igualdad depende que todo el Monumento quede igual derecho y con toda perfeccion. Traense a ombro las 16 bazas de las Columnas mayores, asentandolas sobre los dichos 16 pedestales las quales dichas Bazas y las Columnas estan todas numeradas comenzando desde el lado del Organo en esta forma. La Baza de delante tiene num^o 1. con un punto, prosiguiendo hacia el Organo grande la de delante num^o 2 la de adentro el mismo num^o 2 con el punto; hacia la Pila 3-3; 4-4; a la Puerta Grande 5-5, 6-6; a la Cate-

dra 7-7 , 8-8; y alli rematan todos los números tienen por lo exterior abaxo de la parte de adentro y fuera de este las Colunas por de dentro tienen los mismos numeros para conocerlas con mas facilidad.

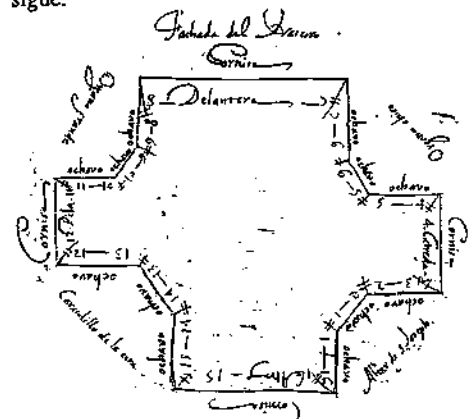
A la tarde se asientan los dos tramos de las varandas de madera de Catedra y Pila y no se ponen varandas delante ni detras porque aunque antes se ponian se reconoce que para entrar y salir de las piezas del Monumento demas de ser grande embarazo se lastimaban y maltrataban mucho y para traerlas y llevarlas se rodeaba mucho sitio y se gastaba muccho tiempo y para que el Monumento este bastantemente guardado sin las dichas varandas basta atracar las velas muy bien en los pilares y en medio. Despues se trae del Sagrario viejo el torno y se asienta en su lugar que es junto a la Puerta grande; y luego se pone el tiro de en medio atandolo mui fuertemente.

Martes por la mañana se traen los Pinos que son 16 los 8 de á 20 varas de largo y los 8 de a 12 los quales traen con parales chicos doze o 14 hombres y los van subiendo a hombros y los van subiendo por el torno y acomodando en sus sitios. Despues se van trayendo con los parales nuevos acoginados las 16 Colunas grandes y se ponen en la Iglesia sobre enteras que estan prevenidas 4 columnas en cada lado las que tocan y el Perrero las va limpiando mui bien con un paño blanco limpio de lienço y a la tarde se van subiendo por el torno y ajustando en sus lugares sin palanquetas ni otro instrumento porque ellas por si asientan mui bien con la cuenta que diximos arriba.

Miercoles por la mañana se traen los 4 tableros grandes del cielo primero del Monumento que se suben por el tiro y despues los demas tableros en que en 8 partes esta repartido Christus -Facuts est- Pronobis Obendiens- Vsque ad Mortem-Morten autem- crucis, cada dccion en uno de los 8 tableros mayores. Despues traen las cornijuelas del Ochavo de adentro y otras piezas de intercolumnios y rincones del techo en que es necesario irlo ajustando con gran cuidado para que no discrepe cosa alguna. A la tarde se traen los Pinetes de la Custodia y se van poniendo y asentando toda la madera de la cama y se traen los pedestales 4 y 4 las columnas doradas de la Custodia con los perales acoginados y se suben

y asientan por sus numeros comenzando la primera desde el organo chico con 1 y prosiguiendo hacia el organo grande con 2, al caracol de la cera 3, a S. Joseph 4 y despues se traen 9 las 4 Cornisas doradas todas de la Custodia que para asentarlas en el suelo quando se baxan en la Lonja se ponen sobre esteras y assi estas como todas las demas piezas doradas las va limpiando el Perrero mui bien y se sube y ajusta la Cornisa la cual con letras mui grandes doradas tiene repartido hacia el Trascoro: ADVOCATUM HABEMUS. A la Pila APVD PATRE IESVMXPTVM; a la Puerta grande: ET IPSE EST PTOPIITIATIO. A la Catedra PRO PECCATIS NOSTRIS.

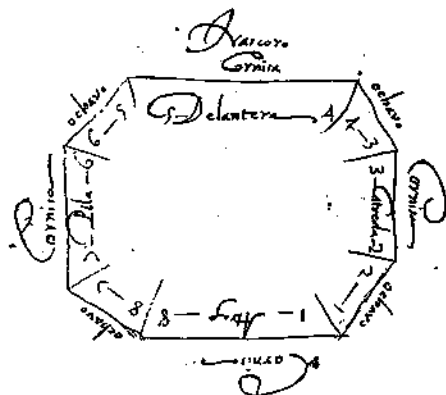
Jueves por la mañana se traen suben y assientan los 4 tableros sesgados del cielo del primer cuerpo u luego las cadenas y demas maderas con que afianza y traba con el 2 y se van trayendo las 16 Piezas de la Cornisa de las fachadas y 12 Ochavos y a la tarde se suben por el torno y se afianzan atandolas arriba y luego se van ajustando en que es menester gran cuidado de que queden mui bien unidas las cuales comenzando por la de la fachada del Trascoro que es la principal del Monumento dando buelta por el lado del organo chico son en esta forma y están numeradas como sigue:



Viernes por la mañana se acaba de ajustar bien la Cornisa grande que tiene arto en que entender por ser tantas piezas y tan pesada y luego se trae y se sube la taza que es la que cubre la Custodia y despues se trae y sube una multitud de tablas y cadenas con que se entabla este pri-

mer cuerpo y a la tarde se traen con perales y suben por el torno las 8 columnas del 2.

Sabado por la mañana se traen y suben los tableros y ochavo del 2 cuerpo y se trae y sube por el torno la Cornisa y se ajusta mui bien la qual tiene 8 piezas 4 Cornisas y 4 Ochavos y esta numerada de esta forma:



A la tarde se acaba de nivelar y ajustar esta Cornisa y se ponen los toldos con que se cubre el Monumento con advertencia que la tralla de en medio de todos 4 toldos se eche por el hongo de la nave de afuera para que assi quede mas capacidad para subir por los lados las piezas del Monumento y que no se maltraten ni rozen= atracanse mui bien las toldos para que no entren muchachos y en el pilar del organo chico se pone un hachero en que enciende el Lamparero una lamparilla de vidrio que arde toda la noche y dura mientras se arma y quita el Monumento= llevan los peones las Bancas al Sagrario para dar el Cabildo las Platicas del Jubileo del Dm⁸⁰. de Lazaro y se va a la paga.

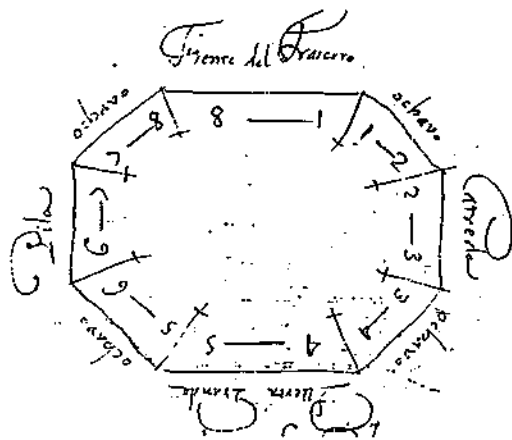
Lunes después de la Domenica 4 por la mañana se asienta el cielo que cubre la Custodia y se ajustan mui bien los 4 ochavillos de los rincones del cielo con que se cierra de todo punto el primer Cuerpo y luego se amarran a los de los lados de Pila y Catedral en las varandas de madera los dos tiros aferrandolos mui bien y por ellos se van subiendo todas las piezas del Monumento comenzando por los 4 tamboretos blancos del Salvador y los 4 dorados que se ponen sobre ellos, y despues los 4 pinetes y en ellos se ponen las 4

columnas de razimos de oro, comiza y cupula dorada y las 3 peanas sobre que se asienta la imagen del Salvador= A la tarde se afiajan en la cornisa de este 2º cuerpo los 8 tirantes primeros de hierro que penden de los Pilares que se suben y ajustan los 8 Lienços dorados del cielo de este 2 cuerpo.

Martes por la mañana se suben y asientan las 8 Bazas de los Profetas grandes comenzando por el nº 1 del lado de la Pila que es la Naturaleza humana y la Ley Escrita, que es el nº 2. Despues siguen Moyses y Aaron con nº 3 y 4. hacia la Puerta Grande. Luego Vida Eterna y Ley de Gracia a la Catedral con numº 5 y 6. Y los ultimos Abraham y Melchisedech con nº 7 y 8 hacia el Trascoro.= A la tarde se suben las 8 Estatuas de estos Profetas nivelandolos mui bien todos en sus lugares.

Miercoles due dia de Sr. S. Joseph Fiesta de guardar de precepto.

Jueves por la mañana se suben multitud de cadenas galones muletas cuadrantes y cuadrantillas para cerrar fortalecer y entablar todo el 2º cuerpo y luego se suben los 9 Pinetes para las columnas del 3º cuerpo y los grandes galones calados y basas de las 8 figuras y la tarima que haze asiento al señor de la Coluna y se sube y assienta mucha variedad de madera seca que ata el 2º cuerpo con este 3º.= A la tarde se sube toda la Cornisa que esta en 8 Pieças 4 frentes y 4 ochavos y se asienta y ajusta mui bien la qual esta numerada en esta forma:



Despues se suben y assientan los 8 lienços que hacen cielo a este 3º cuerpo de la Coluna y el Pastelillo que llaman que es una piça ochada que sirve de cupula a la Coluna en que esta N. Sr. y luego se va subiendo y poniendo mucha madera seca de cadenas y otras pieças con que se cierran este 3º cuerpo y se comienza a formar el 4 dexando aferradas en esta 3 cornisa los 8 tirantes o barras de hierro que cuelgan de los Pilares para fixar este 3º cuerpo, y se suben i assientan las 8 figuras de él y el Santo Xto. de la Coluna.

Viernes por la mañana va toda la gente a la Lonja y traen el Pastel que es una pieça grande ochavada en que se forma el cuerpo ultimo de la Lanterna y luego se suven y van amarradas atandolo y ajustandolo fortisimamente con sus muletas y tirantes de solo hiscales que es maravilla con el ate que se assienta y afixa tan firme como si tuviera cimientos de canteria. A la tarde se suben y assientan las Piramides que son 8 y los 8 lados de los frontis y los mismos frontis o portadas que son 4 en que la que mira al trascoro dice O VOS OMNES QVI TRANSITIS. Hacia la Pila dice ATTENDITE ET VIDETE, a la Puerta Grande SI EST DOLOR SIMILIS. A la Catedral SICVT DOLOR MEVS.

Sabado por la mañana se suben y assientan las 4 Conchas y ochavos que coronan el 3 cuerpo y se nivelan y aprietan para que se assienten bien que es arto dificultoso porque para esto y todas las demas pieças del Monumento es menester curiosidad fuerza y maña y no es facil que cualquier Oficial tanta destreza pero para que assi se haga y se consiga todo bien tiene la Iglesia tantos y tan diferentes Ministros y en especial los Sres. Mayr. y Contador de fabrica que si no lo velan todo puede aver muchos descuidos y no pocas faltas que por ser publicas causa rubor caer con ellas. A la tarde se suben y assientan las 8 Portadas 8 Pilastras y 8 Pencas que forman la Lanterna y el Floron redondo en que remata por dentro y se compone todo igual suelo y cama del Calvario.

Lunes in Passione que este dicho año de 1692 es 24 de Marzo se suben las 8 Portadas 8 Pilastras y 8 Pencas en que forman la Lanterna y el Floron; se suben las dos Imagenes de N. Sª: y S. Juan y se assientan todas las 20 gradas de las 4 vistas del Señor de la Coluna= A la tarde se

traen y suben las varandas de madera del 2 cuerpo y se ponen en sus sitios y con ellas se acaban de nivelar las basas o pedestales de todas las Figuras altas y baxas poniendolas todas perpendiculares con el mayor cuidado que se pueda para registrarlas todas y todo el Monumento el dia siguiente.

Martes 25 fue dia de la Encarnación.

Miercoles por la mañana se ponen las insignias a todas las figuras se traen y se suben las ratoneras y hacheros del trono del Salvador y tambien se van clavando y sentando los candeleros altos y baxos de todo el Monumento.= A la tarde se traen y assientan las Medallas o redondos que llaman, que guarnecen la Cruz del pavimento del Monumento y se van poniendo los galones y gradas del primer cuerpo que son 40, diez en cada vista o claro y se assientan las varandillas sobre los redondos. Este dia que ya viene a estar puesto todo el Monumento se cierra la Iglesia y se registra mui bien por todas partes y se van enmendando los tuertos y ladeados que tuviere con mucho cuidado; y adviertase que en esta diligencia consiste el que el Monumento quede derecho y bien parecido y ajustado y sin ella se aventura a que quando amanece descubierto el Jueves Santo tenga mil defectos como se ha experimentado muchas veces.

Jueves por la mañana se assienta en su lugar la tarima sobre la que se pone la Custodia y las 4 fachadas en que esta partida la Urna y se van poniendo todos los arbotantes cuerdas y garruchillas para las lamparas que son las mas pequeñas pero iguales todas en la Lanterna. En el cuerpo del S. de la Coluna en que entran 12 que desde este año de 1692 se ponen en el cielo de este cuerpo que hacian falta y aora luzen mucho y acompañan aquel sitio que estaba oscuro y no decia con lo demas. En el cuerpo del Salvador y en el primer cuerpo que hazen todas y sera bien recorrer todo el Monumento y ver donde se pueden acomodar las lamparas porque alli luzen mucho y las ay en la Iglesia= El resto de este dia Jueves y los dos siguientes de Viernes y Sabado se gasto en ir acomodando todas las almenaras en todos los cuerpos y en ir componiendo algunas pieças que es tanto y tan mucho numero de todo lo que se hace todos los años en la obra de armar y perficionar el Monumento que casi es imposible re-

ducirlo a cuenta ni expresarlo por menor en esta ni en otra relacion alguna porque son tantas las circunstancias de esta maquina que me atreviese a afirmar que por mucho que aqui se aya dicho es tanto o mas lo que se dexa por decir por olvido porque no se puede comprehender.

Lunes Santo por la mañana se suben las esteras para tapar las vidrieras que embarazan las luzes del Monumento que son 10 las tres altas de S. Laureano, S.S. Ana y Cervantes y las 3 que le corresponden a la nave de enfrente. Las dos mas altas de sobre el Monumento y las de S. Miguel y el Bautismo; todas las cuales es necesario afianzarlas mui bien por el aire que suele zapa-tearlas con las vidrieras. = A la tarde mui temprano se suben las tres Cruces del Calvario y se assientan y se ajustan mui bien.

Martes Santo por la mañana se quitan las varandas de madera y se van trayendo las nuevas de hierro, comenzando por la de la Pila y tienen 5 tramos, 4 pilastras con sus remates y 52 balaustres y lo mismo las que corresponden en el lado de la Catedral. Las de atras tienen 9 tramos contando la puerta, 8 pilastras y 81 balaustres. Las de delante tienen 10 tramos contando las dos puertas, 5 a cada lado, y 8 pilastras y 81 balaustres. Todas estan numeradas para la Semana Santa por baxo del pasamano alto; las de la Pila con estas señales P.1. hasta P.5. las de Catedral C.1. hasta C.5. Las de Atras dicen A.1. estas varandas comienzan a ponerse desde el caracolillo de la cera con A.1. que es Atras y luego sigue la puerta sin num. Luego A.2. A.3. A.4. A.5. esta A.5. tiene al otro cabo A.6. porque ata con otro tramo pequeño que no tiene numero sino la misma señal de A.1. que cae junto a la otra y aqui se prosigue A.6. hasta el fin que es A.9. Las de Pila y Atras se comienzan a poner desde el pilar del caracolillo de la cera; y las de Catedral desde el pilar de S. Joseph; y las de delante que tienen esta señala por debaxo O.C.1. que es Organo Chico uno hasta 5. y las del otro lado O.G.1. que es Organo Grande uno hasta 5. se ponen cada lado desde su Pilar = Por la tarde se ajustan los tablonnes para subir la Custodia que se clavan por 4 galones y se va repassando y reconociendo todo lo demas que puede faltar en el Monumento.

Estas varandas estan todas ellas con disposición y arte para acomodarse el dia del corpus co-

muniendo con suma igualdad desde la Puerta grande hacia el trascoro, cerrando ambos lados cada uno con su puerta: el de Pila se comienza a poner por junto al pilar del Caracolillo de la cera y el de la Catedral por junto al altar de S. Joseph. Para lo cual estan numerados por encima del pasamano con estas señales P.1. que es pila 1 hasta P. 10. y en el otro lado correspondiente C.1. que es Catedral 1. hasta C.9. que son los ultimos que rematan ambos lados hasta cerca del Trascoro. Pero tiene esta diferencia que los lados de Pilas y Catedral, de los claros de en medio, no estan numerados por encima porque entre aquellos dos pilares sirven en Semana Santa para el Monumento y assi las señales que estan por encima del pasamano para el dia del Corpus comienzan por ambos lados desde la Puerta grande con P.1. y C.1. saltando los claros de en medio y prosiguen hasta el trascoro con P.10 y C.9.

Miercoles Santo por la mañana mui temprano se limpia el trascoro se barre y se dexa mui aseado todo el suelo del Monumento; y se encarga a los peones los mas curiosos y de cuidado que con paños de lienpo limpios vengán sacudiendo mui bien todo el Monumento desde arriba hasta abaxo por el mucho polvo que suele aver cogido; y hazer el Lamparero que levanta bien altas todas las lamparas de la Iglesia porque no topen en ellos los passo de las Cofradias; y se van trayendo los 42 Hacheros o Blandones nuevos de junto a las varandas que se van poniendo 8 en cada uno de los lados: 14 atras; y 12 delante: y van poniendo el lamparero con un peon y el platero todas las lamparas menos las de la entrada de la Custodia que hasta averla traído no se ponen. Acabada la Misa se trae la Custodia al principio de Vísperas aviendola sacado de su caxa esta misma mañana a las 9 y puesta en el Monumento se limpia esta tarde mui bien con unas plumas. a la tarde se trae la Arquita donde se encierra N.S. y la asienta el platero en la Custodia sobre la tarima de plata de la renovación y despues el Sacristan mayor trae el Ara y en el ponen todo el aparato para vestirse alli el Prelado con los 4 Canonigos Diaconos; y al Alva quitan las velas del Monumento y en amaneciendo comienza el lamparero a encender las lamparas ayudandole un peon: quitarse porque parece mal la cuerda de la lampara del Trascoro; y los Mos. car-

pinteros y albañi van sembrando de romero el suelo y gradas del Monumento.

Jueves Santo por la mañana el Notario de fabrica y Beedor van entregando a los que quidan del Monumento toda la cera que se ha de poner en él que son de 134 a 140 la van subiendo y poniendo en sus sitios para encenderla con prontitud al comenzar a salir la Procesion del Altar Mayor. Estos guardas del Monumento son por todos 9. Los dos Alguaciles que desde que encierran a N.S. hasta que sale del Monumento asisten con sus varas en la Puerta cada uno en su lado que (como se ha dicho) este año de 1692 fueron Sebastian Gomez y Diego de Vera a los quales llaman los Alcaldes; y tambien estan los Mos. Carpintero y albañi que quidan de la cera gruesa de este cuerpo; y esta otro peon que cuida de los 4 pomos de olor y de la cera que esta junto a el. El apuntador no semanero cuida de las 88 velas de la Custodia 22 en cada fachada renovandola a menudo. En el 2 cuerpo assiste el Lamparero y un peon y en el Calvario otro; y estos 4 ultimos tienen puestas sus camisetas y calçon de lienzo crudo y los de abaxo vestidos decentes negros con sus gotillas. En los 4 aposentos que hazen las medallas o Redondos asisten en el de hacia el organo grande el peon que cuida los pomos y alli guarda el agua de olor para cebarlos en que de ordinario se gastaron 24 quartillos de agua; en el siguiente de hacia el caracolillo de la cera los Mos. carpintero y albañi con la cera que se renueva en la Custodia: en el de hacia S. Joseph los Colegiales; y en el de hacia el organo chico los sres. Prebendados que quieren retirarse y descansar. En la fachada principal del Monumento que es hacia los Remedios se ponen los dichos 4 pomos: en los dos lados de Pila y Catedra los 6 zapatas cardenales, 3 en cada lado; en el lado de la Puerta grande las dos almenaras, adentro, y afuera los dos segundillos que arden de continuo en el SS. del Altar Mayor quitan los peones bolando todo aquel teatro de entre los dos Coros: y de madrugada ponen otro Teatro diferente para el Passo de la Cruz.

El Viernes Santo luego que desencierran a N.S. se apaga toda la cera del Monumento y se va entregando al Notario de fabrica y Beedor que la va guardando con cuenta y razon (conforme la dieron el dia antes) en el caracol de la cera. Des-

viandose adentro los 42 blandones de madera poniendolos con igualdad y correspondencia. Llevase la plata toda a la Sacristia Mayor y luego la Custodia que se limpia mui bien a la tarde temprano y se guarda en su Cruz. Dexase un hombre que guarda de muchachos y perros el Monumento el qual assiste todos los dias hasta que se quita mañana y tarde y fiestas. Luego se va a traer y poner el Cirio: y los Sacristanes a la tarde van preparando en la sacristia de los calices lo necesario para la lumbre nueva. A la tarde se van poniendo en las naves y capillas de la Iglesia las Lamparas que sirvieron en el Monumento quitanse las esteras de las vidrieras y guardanse y se preparan las flores para el dia siguiente que este año de noventa y dos traxo Juan Antonio que vive en la calle de tintores 300 libras de azahar a 3 quartos y 300 docenas de rosa a 4 quartos la docena.

El Sabado Santo se sacuden las alfombras que bien lo han menester segun quedan y se acaban de poner las lamparas se mezcla el azahar y rosa en el Cabildo para que el Coro y entre Coros y otra pate para adentro de la Capilla Mayor y los Sres. de Fabrica van repartiendo las Aleluyas las quales hizo este año y algunos antecedentes D. Francisco Isidro de Pineda M^o. Pintor en lo ultimo de la calle de la Vitoria en Triana. Las 800 pequeñas a real: y las 40 grandes a 5 reales y por la del Sr. Arzobispo 22 reales. Libraronsele en 13 de agosto a 400 reales, y en 12 de enero 300, y el resto en 11 de abril de 1692.

A la tarde temprano se pone el Crucifixo del Altar Mayor el dosel de carmesi: se embia a barrer y limpiar la Lonja para guardar el Monumento y tambien la capilla de las varandas; se pone en el Altar Mayor el recado de dosel y demas para descubrir a N.S. la mañana de Pascua: se quita y se guarda el pulpito de la Passion; se trae el clavicimbalo al Coro con sus escotillones y se limpia el facistol atril y el Aguila del Coro y se va a pagar la Nomina y a Dios."

EL ENCAJE DE ALMAGRO Y CAMARIÑAS

Concepción GARCIA COLORADO

1.- EL ENCAJE COMO LABOR ARTESANA.

El encaje es un tejido para la ornamentación, formado por hilos de seda, lino, algodón, oro o plata, trenzados o torcidos a mano, con agujas con bolillos o a crochet.

El encaje a la aguja fue el primero que se conoció en España. Fue suplantado por el encaje de bolillos cuya laboriosidad es de una ejecución mucho más difícil. Para hacer el encaje de bolillos se necesita una almohadilla, un patrón que va sujeto a ella, hilo, alfileres y una gran destreza manual. Del patrón van surgiendo los diferentes hilos que se entrecruzan y forman dibujos con calados que se van sujetando a la almohadilla, coincidiendo con las agujas del patrón por medio de alfileres. Los hilos colgantes tienen al final un palito, huso, bolillo, palillo, boixet en catalán quizás por ser de madera de boj. Al principio del encaje fueron pequeños plomos o a veces huesos de las patas de los corderos los que mantenían los hilos tirantes y surtían de hilo al encaje mediante un pequeño almacén que llevaban arrollado en la parte superior.

Estos encajes se hacen en tiras o bien en trozos que luego se unen. Los encajes hechos a bandas de motivos geométricos que se van sucediendo con la misma cantidad de bolillos son los más sencillos y los más antiguos que existen. A esta clase de bolillos en Francia se le llamó torchon, palabra que viene de tordre, que significa torcer. Sus dibujos geométricos recuerdan primitivos motivos bizantinos, como cuadros, estrellas, zig-zags, etc. El encaje torchon es el que se hace en Almagro.

2.- ORIGEN Y DESARROLLO DEL ENCAJE.

EL ORIGEN del encaje pudo surgir en la Edad Media. Su uso se generalizó a partir del siglo XV según Felix Aubry y Madame Bury-Pallisier. El diccionario de Fusetiére (1684) dice que el encaje es una especie de labor de hilo o seda hecha en forma de red o enrejado, en la que los hilos están entrelazados unos con otros.

Este encaje primero se hizo de colores y después en blanco por sus múltiples usos domésticos, especialmente en la ropa blanca.

Se cree que de Venecia pasó el encaje a Flandes, conservando su carácter así como en Francia e Inglaterra. En la actualidad los centros principales de producción son Francia, Bélgica, Gran Bretaña y España.

El encaje en España se supone en la tradición que es de origen árabe y en Marruecos se encuentran todavía reminiscencias de esta industria, pero lo más probable es que fuera importado de Venecia a través del comercio mediterráneo y asimilado después por el mundo flamenco, los cuales nos enseñaron el encaje de bolillos a su vez y nosotros les enseñamos el encaje a la aguja, que fué el primer procedimiento con que en España se hicieron los primeros encajes durante la dominación española en el siglo XVI.

El 16 de diciembre de 1538 Carlos I aprobó las ordenanzas del gremio de tejedores de velas de Barcelona, en las que se ve que este gremio fabricaba tocas de distintas clases, formas y nombres, como las "esprumillas", "guñales" y "alfardillas". Estos productos se exportaban en abundancia a Italia y América.

Las poblaciones españolas que desde tal

época se distinguieron más en la fabricación de encajes y blondas fueron: Almagro, Granátula y Mazanares en La Mancha, Camariñas en Galicia, Barcelona y muchos pueblos de su costa y también en Extremadura, siendo todos estos especialistas en el "encaje brujo", especie de cinta que rodea al encaje y se une a él para contornearlo con punto de tejido.

Una de las industrias más características de La Mancha y más elevada desde el punto de vista artístico es la de los encajes de bolillos. Ya en tiempos de Cervantes las mujeres hacían bolillos, ya que en la carta que Teresa Panza escribe a su marido dice: "Sanchica hace puntas de randas, gana cada día ocho maravedies horros..." y esas puntas de randas hacíanlas, sin duda, de bolillos. Así pues desde aquel entonces estamos seguros de que esta labor se hacía entre las mujeres del pueblo manchego, pues el espíritu observador y justo de Cervantes no hubiera puesto en manos de las manchegas lo que sólo fuese labor de las mujeres de Flandes. Así vemos también que el encaje había tomado un giro industrial al leer que Sanchica hacía bolillos para ganarse un jornal.

Eugenio Larruga dice que en 1766 D. Manuel Fernández y su esposa D^a Rita Lambert establecieron en Almagro una fábrica de hacer encajes de hilo y seda y consiguieron que Carlos III cediese el 23 de abril de 1769 una real Cédula. La labor se extiende y a fines del siglo XVIII en el Campo de Calatrava se tejían un millón de varas de encaje que vendían desde medio a cuatro reales la vara. Ya en el siglo XIX comenzó su declinar y en el XX entró en gran crisis remontándose en el presente por razones de interés etnológico en el campo cultural, como asimismo se observa una reactivación en los campos industrial y comercial.

3.— TECNICA DEL ENCAJE DE ALMAGRO.

Los primitivos encajes están constituidos casi exclusivamente por el *punto de pasada* de cuatro bolillos formando trenzas, *los nutridos* del mismo punto de pasada (dos bolillos que cruzan todos los demás y se sujetan los hilos en ambos extremos del motivo por medio de alfileres). Las *arañas o vilanos*, primitivamente formado por las trézolas de cuatro bolillos reunidos en un punto, luego por medio de dos bolillos que forman las patas y el *punto de gavilla* (trabaja con tres hilos, uno de ellos cruza los otros dos previa una vuelta) son mucho más modernos. Por último el punto de "esprit" llamado en Italia "stuoia", es un hilo que recubre otros dos y más tarde recubrió tres, tejiendo unas veces pequeñas hojitas como granos de cebada y otras cuadrados o triángulos. Bury Pallisier dice que "stuoia" significa red hecha de juncos trenzados. La trézola y la stuoia constituyeron los primeros guipures copiados a bolillo de los dibujos italianos de punto al aire, llamados también "Guipures venecianos".

Los encajes se conocen, diferencian y dividen según las varias partes de que están formados, como son el pie, los picos o corona, el fondo o campo bien sea de mallas pequeñas e iguales o bien desiguales, las baquetas o uniones de los motivos decorativos, los puntos diferentes de que están formados, los hilos de reborde, etc.

Los fondos de mallas en los bolillos pueden ser también de distintas formas y tamaños, de cuatro, de cinco, de seis u ocho lados.

Si se hace el lado de las mallas con dos bolillos se la llama encaje de Malinas y si

con cuatro bolillos se le llama encaje de Valenciennes.

En Almagro se emplean los siguientes puntos:

- 1º.- de carrerillas, que se hace con dos pares de bolillos.
- 2º.- punto encontrado, formando un dibujo de rombos, el cual se hace con cuatro pares de bolillos.
- 3º.- de cadenetas, que puede tener puntos retorcidos o ir sin ellos, se hace con dos pares de bolillos.
- 4º.- de lenzado, que puede ser de varios tamaños más o menos grandes dependiendo del lugar correspondiente al dibujo. En este punto es donde crece o mengua, es decir, donde sucesivamente según el caso necesario, se añaden o se resta los bolillos.
- 5º.- de gasa o medio punto, se hace en varios tamaños, este es el "point de gasa" de Bélgica.
- 6º.- punto Bretón que va formado por vario rombos inscritos en un cuadrado. Para utilizar este punto se utilizan ocho pares de bolillos.
- 7º.- de Brujas que se forma en un cuadrado dividido en cuatro triángulos equiláteros, utilizándose para este punto diez pares de bolillos.
- 8º.- de tul, que es igual que el de panal sólo que más pequeño y menudo, empleándose preferentemente el tul en blonda con hilo de seda, este punto se utiliza en encaje con hilo del número 80 ó 100.
- 9º.- punto Alençon, derivado a su vez del punto Venecia.
- 10º.- punto de pie, utilizándose para su realización cinco pares de bolillos.
- 11º.- punto ruso, realizado con 12 boli-

llos enlazándose por medio de randas. En Almagro ha sido poco utilizado.

Otra técnica sería el hacer con bolillos un pegacosturas, en forma de cinta con punto de lenzado, el cual toma distintas formas con figuras de vírgenes, gatos, soldados, etc.

4.- REALIZACION DEL ENCAJE.

Supongamos que queremos hacer una puntilla sencilla de encaje de bolillos. Primero se prepara el dibujo, que ya se vende hecho en cartulina, y se sujeta a la almohadilla, se devanan los bolillos, formando pares, con hilos de hacer encaje de colores blanco, crudo o crema. El grueso del hilo será el necesario para el dibujo elegido. Para comenzar los pares se sujeta con alfileres mediante un nudo, alfileres o agujillas largas, finas e inoxidables para evitar que el hilo se manche.

Supongamos que la puntilla necesita cinco pares, se toman los bolillos, siempre un par en cada mano, haciéndose vueltas, cruces y pasadas. La puntilla se va tejiendo de izquierda a derecha y viceversa, llenando los fondos con un punto claro que puede ser de tul.

5.- EL ENCAJE EN CAMARIÑAS Y SU CORRELACION CON EL ENCAJE DE ALMAGRO.

El Encaje conocido con el nombre de Camariñas se divide en dos grandes grupos: (1) los lugares donde se hacía el encaje de vara; (2) y otros donde se trabajaba un encaje más ancho y grueso.

Los encajes de Camariñas son finísimos, se especializan en pañuelos y el tipo de encaje es de vara (medida de longitud equivalente a 84 cms.). En Xavina el encaje es pequeño, de vara. En Sta. Marina el encaje es grueso se especializa en colchas, mantele-rías, altares, etc. En Arou el encaje es gran-de trabajado con menos esmero que en Sta. Marina, igual también en Comelles.

También se hacen encajes en todas sus variantes en Ponte de Porto, en Braño, Carantofía, Ceneixo (aquí el encaje es fino que hacían trabajos especiales). En Traba el encaje es grueso. En Laxe es fino y de buena calidad. En Carnes es grande, ancho y aparatoso. En Tufions igual que en la población anterior; de la misma forma en Os Muíños y destaca como pueblo exportador de encajes Muxia.

También se pueden mencionar otras zonas como Vimianzo, Corcubion, Fisterna, Dumbria, O Pindo, Lariño, Carnota, Mu-ros.

El origen del encaje de Camariñas se le atribuye a los tiempos celtas, mientras que Marcelina Lemus de Ponte de Porto dice que ella recuerda que el encaje llegó a Camariñas a través de una señora italiana que se quedó allí después de un naufragio en la costa donde fué a residir. (X.L. Blanco, *El encaje de Camariñas*). Después de considerar numerosas posibilidades sobre el origen de los encajes en España y en particular en Almagro y Camariñas, yo pienso que el origen del encaje no se sabe con certeza. Pero que llegó ciertamente a España a través de Flandes con los Austrias; que Galicia contribuyó con sus hombres en los tercios de Flandes importando numerosas técnicas. Y ya en la comarca de Camariñas recibiendo su tradición alta se fué enriqueciendo el encaje, haciéndose más personal y definido.

Almagro con los banqueros alemanes y holandeses (Fugger y Weells) tuvo pues su base de origen histórico. Por lo tanto, el origen es el mismo en ambos sitios. Aquí se asimiló toda una tradición árabe. Al ser estas zonas centros de producción y exportación hubo numerosos intercambios y relaciones igualmente con la Costa Catalana y Extremadura es decir, con el resto de España, donde se observan las influencias de unos encajes en otros. Barcelona con su gran influencia Gala tiene un encaje más específico y barroco.

Almagro y Camariñas más sobrio, más grueso en general donde los elementos geométricos predominan más en base a sus tradicionales culturas, una Celta y otra Árabe.

En cuanto a la técnica tanto en Almagro como en Camariñas son similares; utilizan la amohada (origen árabe) llamada conixi en Cataluña y almohadilla en Almagro. El cor-no que son puntas de apoyo en la almohadilla que en Almagro desaparece; por lo demás, el picado o base del dibujo sobre el que se realiza el encaje es igual. El bolillo o palillo que son los útiles que se entrecruzan de donde surge el hilo para realizar el encaje es de Boj que antiguamente los hacían los marinos en Galicia y los pastores en Almagro. Actualmente en ambos sitios son de olivo y los hace el tornero. Los alfileres para sujetar los cruces de hilos y el hilo en sí, en ambos lugares procede de Barcelona de la Firma Fabra y Coats. En cuanto a los temas del encaje que surgen del Picado o boceto de dibujo, Elisa Carril diseñó muchos en Camariñas y recuerdan en la zona a un picador de Almagro que llegó al litoral gallego; dice Natacha Seseña que Flora García esposa de Manuel Aranaz Clemente, natural de Ciudad Real, e hijo de Gabriel Aranaz Coronado, nacido en Almagro y cu-

yo oficio era el de picadero se establecieron en Muxia durante la II República importando los dibujos de Almagro. Los puntos de Camariñas son el zurcido, cordón, caselinas, par enteiro, medio par, o viril.

El zurcido emplea la técnica del telar cruzando el palillo por tres y apretando el palillo debe dar dos vueltas.

El cordón igual que el zurcido pero con una sola vuelta y cerrándolo.

Caselinas se forma un rombo con cuatro piques y se entrelazan los palillos para cerrar el pique.

Par enteiro se hacen con dos pares de palillos entrecruzándolos y cerrándolos.

El medio par, el bolillo de la mano derecha se pasa, cruzando, por los dos de la izquierda y llevándolo siempre a la mano.

O viril, se compone de dos puntas, que son el cordón y el par enteiro, ya explicadas.

Los nombres de los encajes en Camariñas se parecen a los de Almagro. En ambos sitios tienen nombres populares. Ejemplo: La Flor, Los Capullos, Plumas, Damas, Estrellón, Margarita, Rosal, Lágrima, Peineta, Maravillas, Rosario, etc.

En el encaje figurativo se observan también concomitancias como pájaros, flores, etc. tipo naturalista, influencia eclesiástica en hostias, cálices, cruces, peces, soles, etc.

Los rombos, ondas, roleos de figuras geométricas tienen clara influencia árabe y celta.

Esta actividad del encaje es una labor dedicada a las mujeres mientras que su comercialización fué creada por los hombres. Cerrando el estudio comparativo sobre el encaje en Almagro y Camariñas, expongo dos canciones populares:

Cantade nenas, cantade
¿por que no cantades todas?
As nenas de Camariñas
todas son palilladoras...

Las encajeras de Almagro
tienen callo en la barriga,
y ese callo se las forma
de apollarse en la almohadilla.

6.- FUNCION ARTISTICA Y SOCIAL.

El encaje por su técnica es una labor artística desde su ejecución artesana y por el resultado de su estética. Estética que sirve para la ornamentación de los tejidos que decoran desde el hogar hasta la propia indumentaria personal. Es el elemento más completo del arte decorativo. El punto sutil que determina el carácter sensible, delicado y sublime del concepto armónico de belleza. Así pues, artísticamente tiene su repercusión social como instrumento de una exquisitez emocional, sensible y creadora, elementos constituyentes del ser humano en su dimensión espiritual. Hay otra dimensión que consiste en la realización material del propio instrumento como energía humana proyectada hacia el desarrollo de la estética como necesidad anímica que a la vez aporta un bien material y económico: (1º) el objeto decorativo y a su vez (2º) el objeto de intercambio comercial.

Se crea pues la comercialización estética en el más puro sentido desarrollando un bien social y consiguiendo al mismo tiempo un poder adquisitivo para cubrir otras necesidades humanas.

Actualmente el auge artístico se fomenta por su importancia en sí y se valora más

su poder económico, como resultado da una mayor producción y aumenta pues la demanda. Artesanía con un engranaje familiar que se proyecta en el comerciante como unificador entre el productor y el consumidor, intermediario necesario para la estructura comercial en una sociedad de libre mercado. Dentro de este ciclo la injusticia es patente pero necesaria debido principalmente al espíritu individualista del artesano. Así pues, hoy en Almagro, como en tantos otros lugares de actividades artesanas, las encajeras giran en torno al comerciante y éste desparrama el arte por el bien económico.

Hay intenciones de formar cooperativas de encajeras que sería, en principio, una solución más justa y evolucionada hacia metas de mayor valor artístico-económico que hoy por hoy no existen. Pero hay que valorar la creatividad como núcleo fundamental y hoy no está en las manos diestras y rápidas del hábito aprendido, sino en el modelo creado y en la evolución del mismo que data en sus orígenes, se alza en el Barroco, se prosigue en el Neoclasicismo, fluye en el Romanticismo y se estanca en la crisis económica y espiritual de estos momentos históricos.

Hay pues que concienciarse del valor histórico del objeto ideado por el creador, ejecutado por el diestro y comercializado por el comerciante, como conciencia de un tipo social de economía y como desarrollo de la estética en su más bello final.

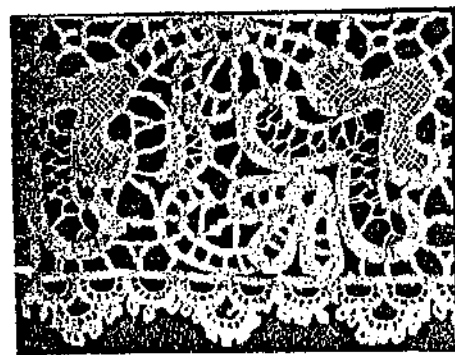
7.- BIBLIOGRAFIA.

• BLANCO CAMPAÑA, Xoxe-Luis, *El Encaje de Camariñas*, (primer premio en el concurso de investigación convocado por la Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocul-

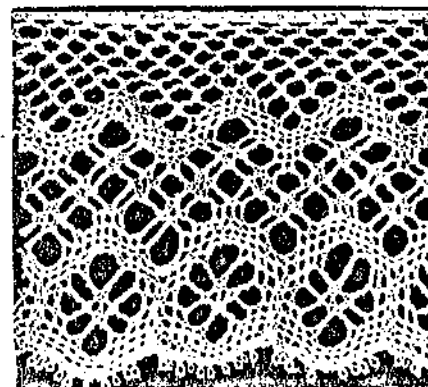
tural a través de la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura en La Coruña).

• GARCIA COLORADO, Concepción, *El Encaje de Almagro*, (memoria de licenciatura presentada en 1983 en la especialidad de Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid. Calificada con sobresaliente por unanimidad).

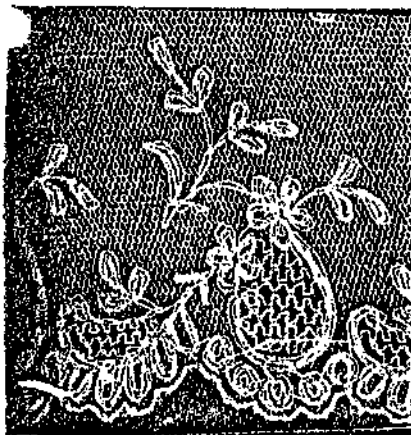
8.- ILUSTRACIONES



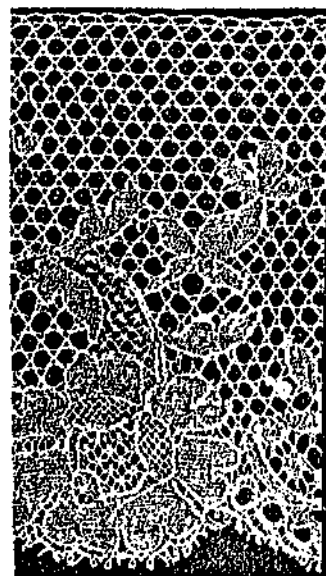
Lám. nº 1. Punto de Venecia a máquina.



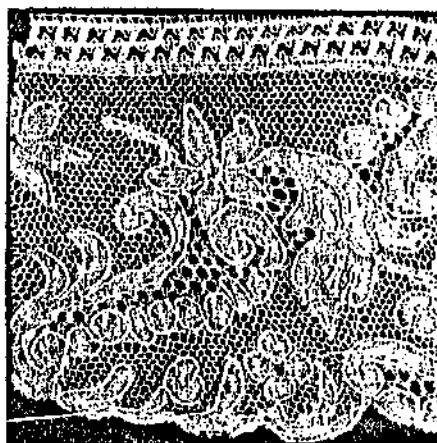
Lám. nº 2: Punto torchón a máquina.



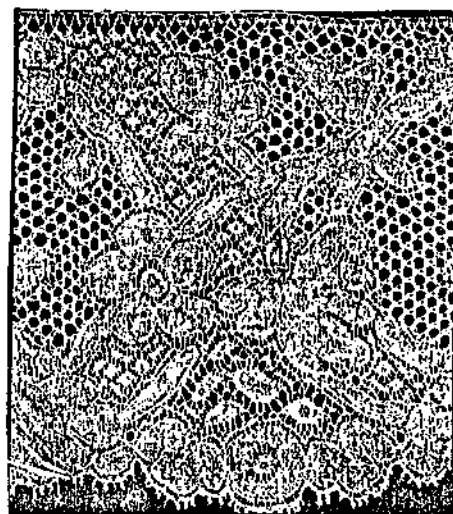
Lám. nº 3: Punto de tul a máquina.



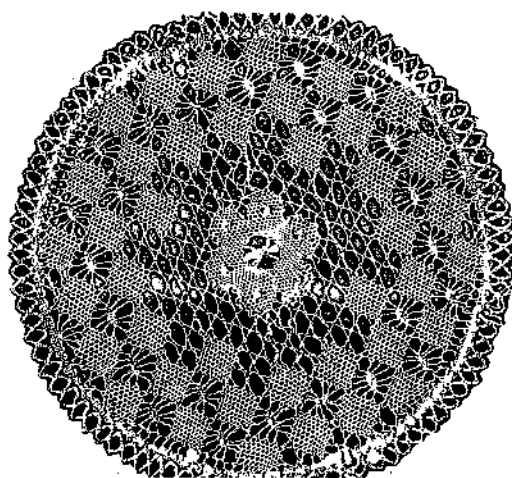
Lám. nº 5: Punto de Inglaterra a máquina.



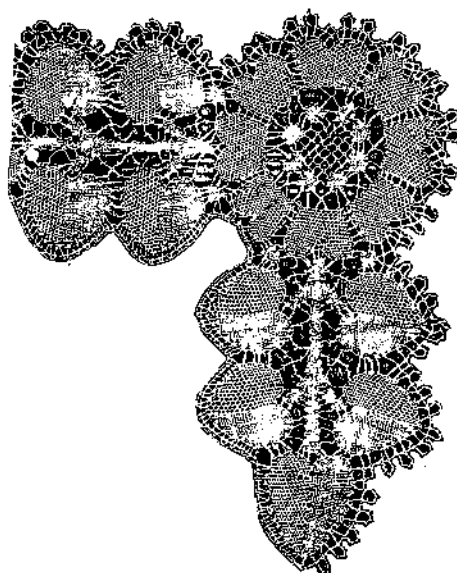
Lám. nº 4: Punto alenzón a máquina.



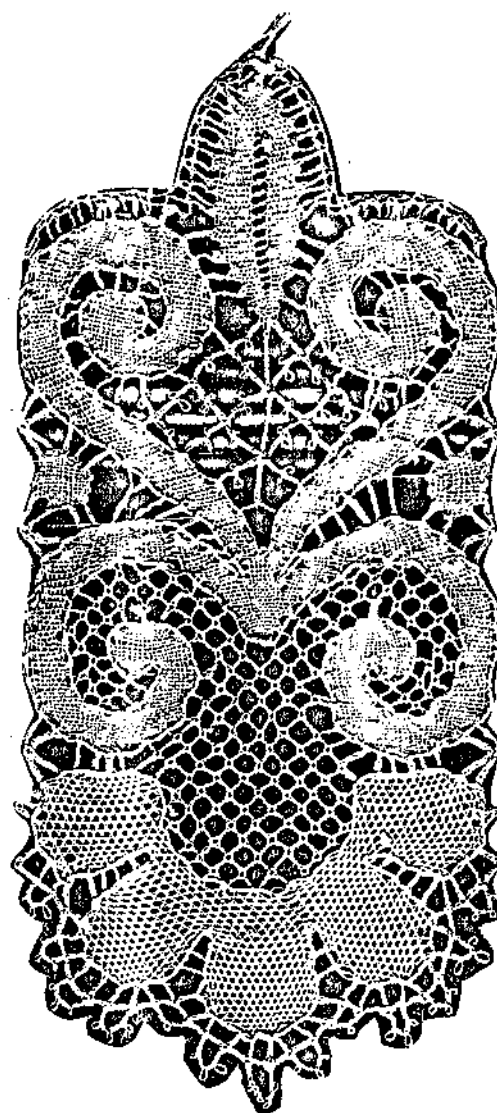
Lám. nº 6: Punto de Brabante a máquina.



Lám. nº 7: Modelo conocido popularmente con el nombre de 'los vilanos'. Aparece a partir de 1590.



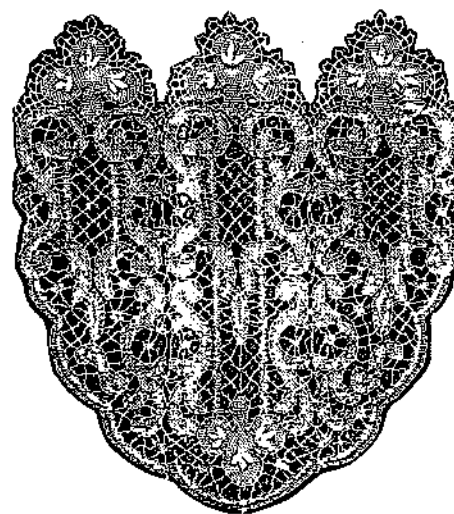
Lám. nº 9: Modelo conocido popularmente con el nombre de 'La pera'. 1760-1800.



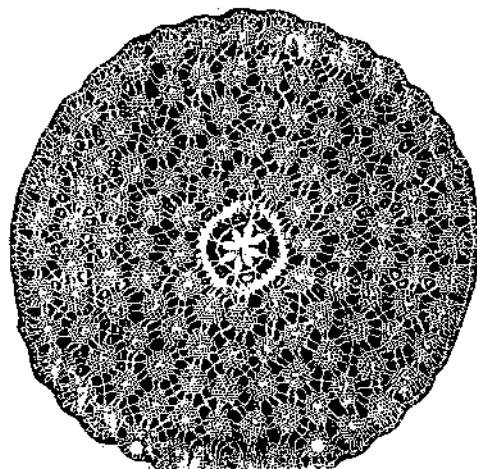
Lám. nº 8: Modelo conocido con el nombre popular de 'el dátil'. Aproximadamente 1760-1800



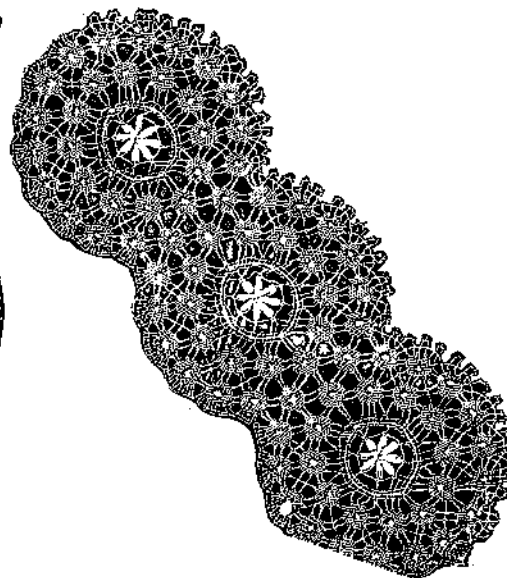
Lám. nº 10: Modelo conocido popularmente con el nombre de 'la flor'. 1590.



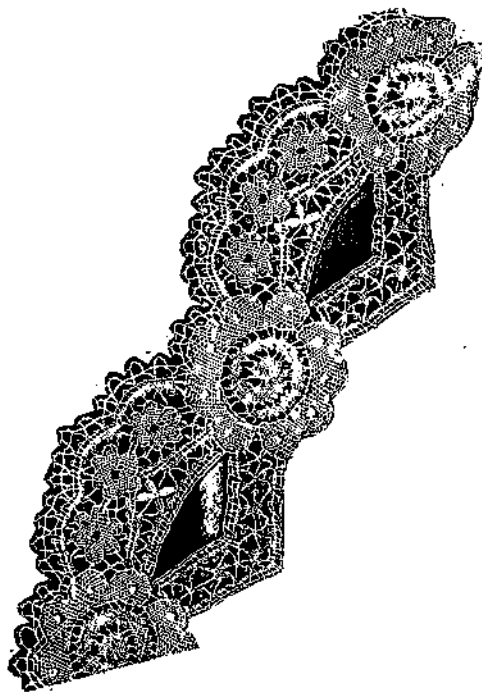
Lám. nº 11: Modelo conocido popularmente con el nombre de 'el trebol'. 1620-1670.



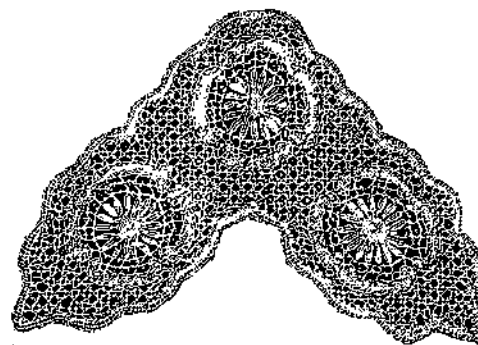
Lám. nº 12: Modelo conocido popularmente con el nombre de 'la avellana'. 1760-1800.



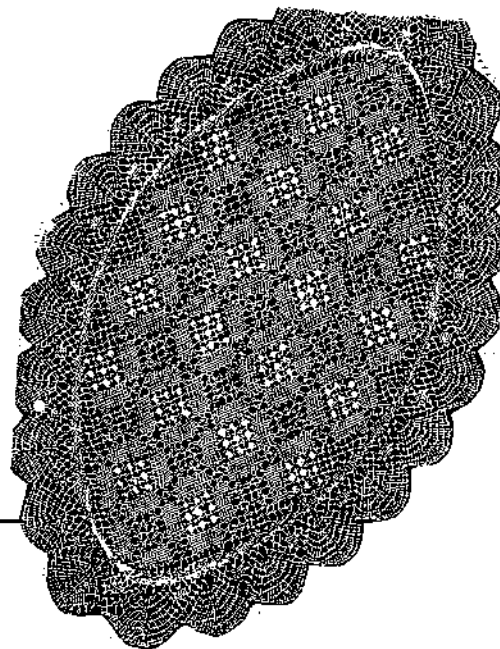
Lám. nº 13: Modelo conocido también con el nombre de 'la avellana'. Finales del siglo XVIII.



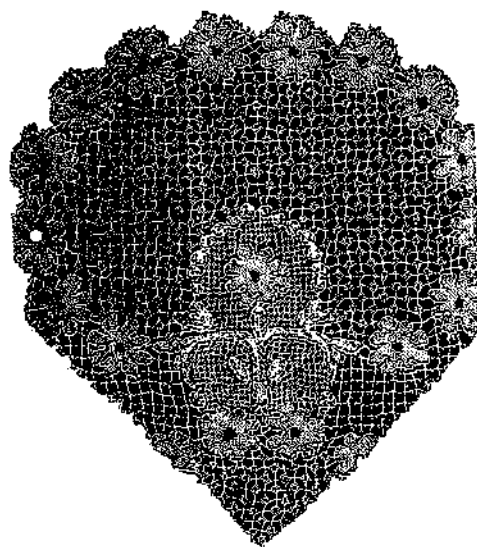
*Lám. nº 14: Modelo conocido por el nombre popular de 'la turquesa'.
Aproximadamente hacia 1620.*



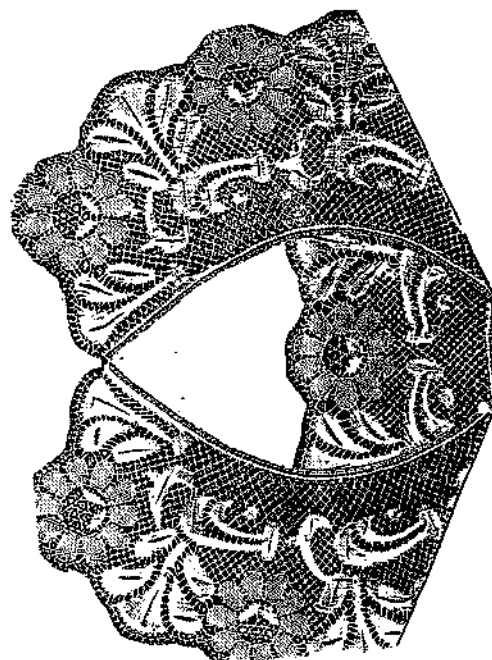
*Lám. nº 15: Modelo conocido popularmente con el nombre de 'la maravilla'. Origen Belga.
Aproximadamente hacia 1590.*



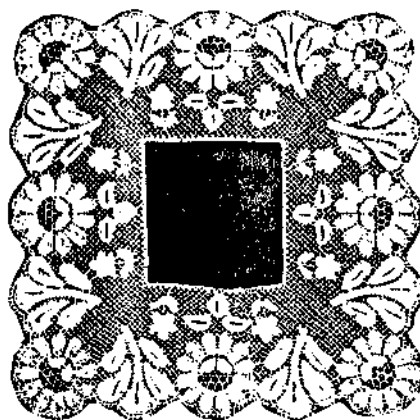
*Lám. nº 16: Modelo conocido popularmente con el nombre de los 'caramelos'. Origen belga.
Aprox. 1760 a 1800.*



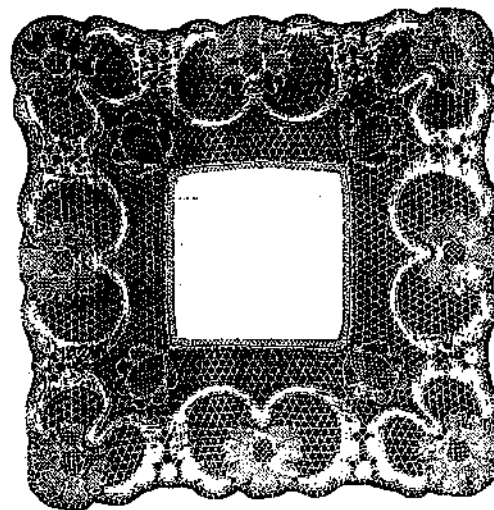
Lám. nº 17: Modelo conocido popularmente con el nombre de 'la cesta'. 1760-1800.



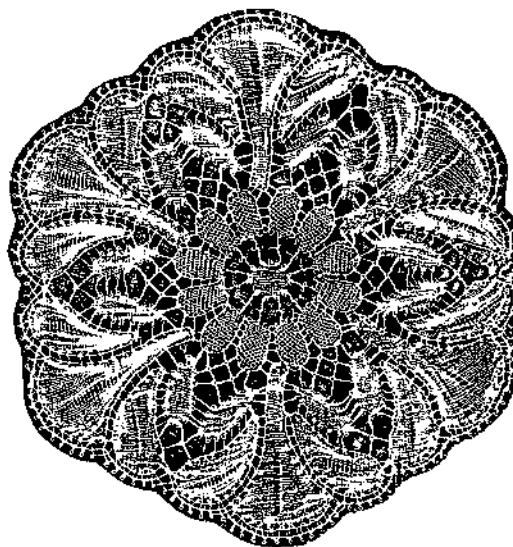
Lám. nº 18: Modelo conocido popularmente con el nombre de 'las plumas'. Siglo XIX.



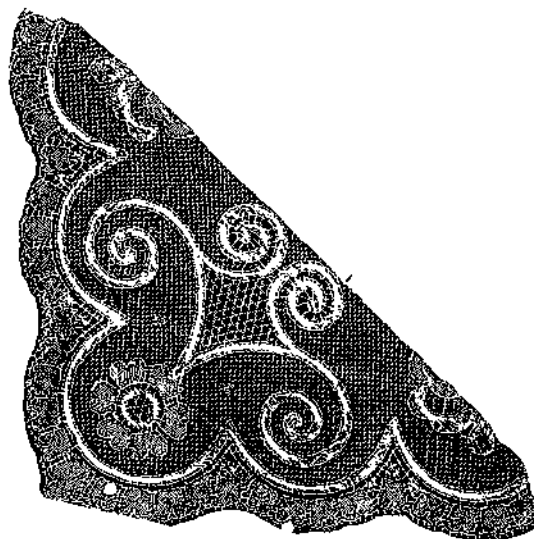
Lám. nº 19: Modelo conocido popularmente con el nombre de las 'plumas'. Con el que D^a Segunda Alcázar obtuvo el primer premio 1981.



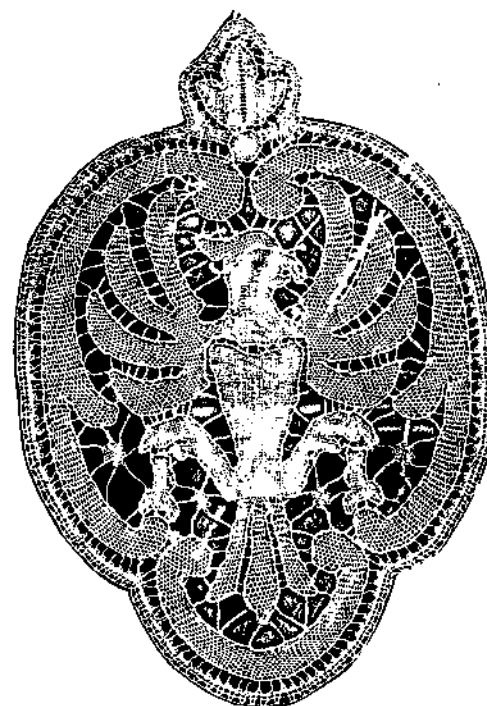
Lám. nº 20: Pañuelo conocido popularmente también con el nombre de 'La flor'. 1760-1800.



Lám. nº 21: Pañito conocido con el nombre de 'Las plumas'. Obsérvese la perfección del punto del lenzado. Siglo XIX a principios. Ejecutado por Vitorina.



Lám. nº 22: Trozo de velo conocido por la flor entre espirales. Fondo de tul similar al de la blonda. Principios del siglo XIX.



Lám. nº 23: Modelo con motivo heráldico. Año 1590.

NUEVAS NOTICIAS SOBRE LA VIDA Y OBRA DE PEDRO DE SILVA

Federico GARCIA DE LA CONCHA DELGADO

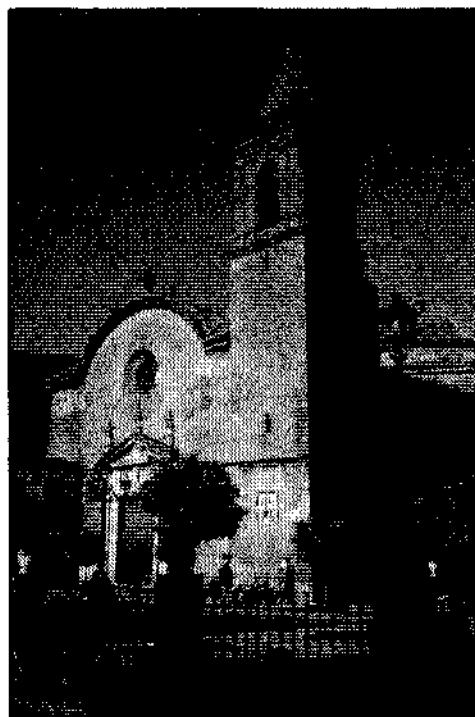
Pedro de Silva es uno de los arquitectos andaluces más destacados del siglo XVIII. Como han ido confirmando las investigaciones más recientes, entre las que cabe resaltar la del profesor Falcón (1), se le ha de encuadrar entre la pléyade de artistas que desarrollaron una mayor actividad constructiva en Andalucía Occidental en el setecientos. No obstante, pese a que se dispone de un importante caudal informativo que nos permite valorar la obra de este maestro excepcional, existía aún algunas lagunas sobre su personalidad (2). Sensos expedientes de autos, conservados en el Archivo del Arzobispado hispalense que hemos localizado, nos van a permitir incidir sobre esa última faceta, a la vez que aclararán, por el testimonio del artista o de personas llamadas a declarar en los pleitos, la intervención del citado arquitecto en numerosas obras, sobre todo, en una etapa un tanto oscura de su vida, como es la inicial de su formación.

El pleito más antiguo recoge noticias del artista del período comprendido entre 1743 y 1751 (3). Precisamente en esa última fecha presenta Pedro de Silva González una reclamación ante la autoridad eclesiástica contra su padre. Denuncia el arquitecto que su progenitor, Andrés de Silva, maestro albañil, con el que colaboró en la construcción de la iglesia de Jabugo, no le satisfizo la cantidad acordada. Según expone en el expediente, durante tres años residió en la localidad serrana donde, ante la ausencia prolongada de su padre, hubo de asumir la dirección de la obra de construcción del templo parroquial. Sus servicios debían ser retribuidos con diez reales diarios. Sin embargo, según declaró, finalizada su tarea, aún se le debía un importante monto de lo estipulado, ya que su padre le había restado del total la paga de cerca de un año, interva-



Iglesia Parroquial de Jabugo (Huelva).

lo en el que, por no llegar los materiales, estuvieron las obras paradas. Es más, no le abonó tampoco 190 reales, del 24 de septiembre al 16 de diciembre de 1745, período en que estuvo convaleciente, tras haber sufrido una caída de importancia el diez de dicho mes desde un andamio. Adjudicadas a Pedro de Silva la segunda fase de las obras del templo parroquial de la localidad onubense, según él mismo refiere, su padre le convenció para que las llevasen entre ambos; a cambio, le ofreció intervenir en el reparo, de poca envergadura, de la iglesia parroquial del Castillo de las Guardas y en las obras que debían acometerse en la iglesia de San Juan de Gibralfaró. Por ésta última se obtuvo una ganancia de 4.600 rea-



Iglesia Parroquial de Higuera de la Sierra (Huelva).

les y 400 de las del Castillo de las Guardas. Andrés pagó a su hijo la mitad de lo recibido por la obra del Castillo, pero se negó a hacer lo mismo con el montante cobrado por la de Gibraleón; el prometededor arquitecto hubo de conformarse con ocho reales por día trabajado y una gratificación de 40 reales por las herramientas aportadas. Descontento Pedro de lo percibido y ante su negativa de continuar a cargo de las obras de Gibraleón hasta concluir las, Andrés las remató en su hijo Diego, al que le entregó por su trabajo 600 reales.

Además del testimonio inicial de Pedro de Silva, se incluye, ante la solicitud del arquitecto, una certificación del párroco de la

aldea de Jabugo. En la misma el doce de julio de 1746, don Diego Domínguez Muñoz de Thobar, comisario de la Santa Inquisición y cura de la villa, en compañía del rvdo. padre fray Domingo Maestre, de la Orden de Predicadores, informaron que era cierto que Pedro de Silva residió en casa arrendada en Jabugo el tiempo que duró la obra de la iglesia, donde demostró con buenos y cristianos procederes, celo y cuidado en las tareas de la iglesia que estuvo a su cargo, ante la ausencia de su padre, el cual le entregó por su trabajo veinte pesos y le dejó en claro que no le daría ninguna otra suma, salvo tres mil reales, que le anticiparía si bien descontándola de lo que pensaba dejarle de herencia.

Acompaña a lo anterior una serie de testimonios de testigos que debían informar de la residencia de Pedro de Silva en Jabugo y de su actuación en las obras de la iglesia. Iniciados los autos el ocho de julio de 1746, a petición de Pedro de Silva, comparecieron Félix Martínez Romero, alcalde que fue de la villa en 1745, Alonso Ortega, alguacil mayor, los regidores Juan Ortega y Antonio Romero y el síndico Jerónimo Miguel, quienes, tras prestar juramento, manifestaron que Pedro de Silva desde 1743, a instancias de su padre, estuvo a cargo como oficial maestro y director de las obras de la nueva iglesia; en la misma actuó con vigilancia, celo y cuidado, no abandonándola salvo un período en que hubo de asumir la dirección de la obra de la iglesia de Higuera. Saben que ajustó el precio de su trabajo con su padre en diez reales diarios, el cual también le ofreció pagarle todos los días que estuviese sin trabajar; sin embargo, incumplió esto último ya que no recibió estipendio alguno en las temporadas en que, por falta de materiales, las labores de construcción

*Parroquia de San Juan
Bautista
Castillo de las Guardas
(Sevilla).
Iglesia y Torre
Foto LABORATORIO
DE ARTE*



del templo estuvieron paralizadas, ni de septiembre a diciembre de 1745, época en la que el arquitecto estuvo reponiéndose de una grave caída que pudo ocasionarle la muerte.

Aparte de la declaración del Cabildo de la villa, se adjuntan informaciones individuales. Félix Martínez Romero expuso que en febrero de 1746 en presencia suya y de la de Juan Vázquez le comunicó a su padre su deseo de renunciar a seguir atendiendo las obras de Jabugo, pues había sido propuesto para el empleo de dependiente en las reales rentas de Tabacos y Aduanas; ante ello el padre le instó a que continuara a cargo de la misma, ofreciéndole mejores condiciones económicas y una regalía, que aún está esperando. También compareció Antonio Domínguez, sacristán de la parroquia, que manifestó que durante dos terceras partes del tiempo que duraron las obras del templo éstas estuvieron paradas por falta de materiales, con el perjuicio para el arquitecto que se llevó una larga temporada sin recibir salario de su padre, por lo que él mismo hubo de prestarle en diferentes partidas la suma de setecientos reales. Al recibir Pedro el título de dependiente de las rentas de Tabacos, después incluso de trasladarse a la capital hispalense, regresó de nuevo a Jabugo, al quedar convencido por Andrés de seguir a cargo

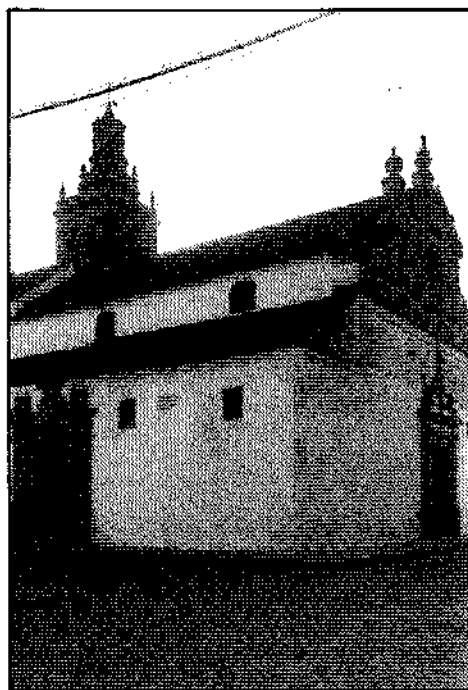
de la obra, ofreciéndole una regalía "*en cerdos para chazar*". El padre no sólo incumplió su promesa, sino que le pagó una mínima parte, trescientos reales, de la cantidad previamente estipulada.

El alcalde actual de la villa, Mateo Sánchez, Juan Vázquez, así como Pedro y Lucas Sánchez Calvo declararon acto seguido de forma individual en parecidos términos a los manifestados por los anteriores testigos.

El pleito entre padre e hijo que concluye sin resolución, incluye como últimas hojas, sendas licencias que se otorgaron a ambos litigantes por Pedro Manuel Céspedes, Vicario General del Arzobispado; la de Pedro de Silva, a 30 de mayo de 1748, le facultaba a hacerse cargo de la obra de albañilería de la iglesia parroquial de la villa de Jabugo, en tanto la de Andrés, el 30 de mayo del mismo mes y año, le autorizaba a iniciar las obras de la iglesia parroquial del Castillo de las Guardas, bajo el asesamiento y dirección de un arquitecto.

• • •

El otro expediente del Archivo del Palacio Arzobispal corresponde a una etapa de



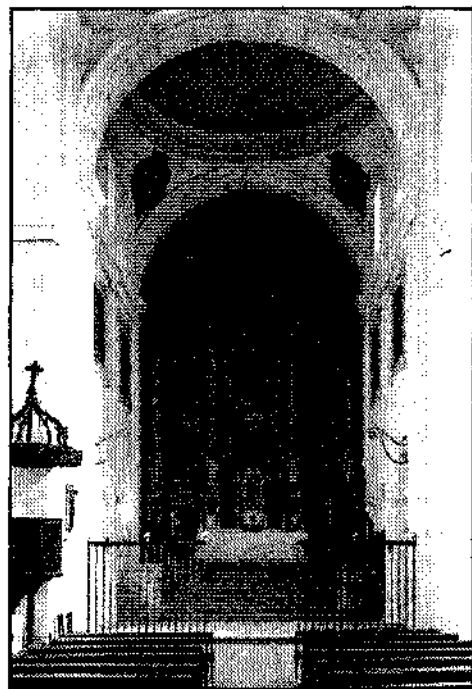
*Iglesia Parroquial Fuentes de Andalucía.
Fachada.*

Foto LABORATORIO DE ARTE

madurez en la vida y obra de Silva, a 1779 (4). El 18 de marzo de dicho año el procurador Melchor de los Reyes, en nombre de Pedro de Silva exponía a la autoridad eclesiástica que en época del Cardenal Solís, siendo él ya primer maestro mayor de obras del Arzobispado, se le otorgó al segundo maestro, Ambrosio de Figueroa, el privilegio de turnarse con él en el trabajo, lo cual concluyó desde el fallecimiento del Cardenal; no obstante, al producirse nuevos nombramientos —Antonio de Figueroa y San Martín— el Notario Mayor de Fábricas del Arzobispado procuró persuadir al nuevo prelado para que se restituyera el sistema de turnos. Restablecido éste, el Notario favore-

ció de modo especial a Antonio de Figueroa, sobre quién en los últimos seis meses recayeron las visitas de las obras más distantes, de dos o tres jornadas, con las que se logran más ingresos. En ese mismo período Silva visitó como Maestro Mayor del Arzobispado lo siguiente:

—Las obras de construcción de la iglesia parroquial de la villa del Real (de la Jara?); su inspección, según Silva, de nada sirvió, aunque el mayordomo le satisfizo los derechos, así como al maestro carpintero que le acompañó, porque después de hacer el informe y declarar la necesidad que existía de hacer iglesia nueva dentro del pueblo por estar la otra caótica, a pedimiento del mayordo-



*Iglesia Parroquial Fuentes de Andalucía.
Interior hacia el presbiterio.*

Foto LABORATORIO DE ARTE

mo Antonio de Figueroa y el maestro carpintero se personaron en la aldea para hacer nuevo reconocimiento, con el perjuicio de tener que pagar la Fábrica cuatro visitas que importaron 96 ducados;

—las obras en la parroquial de Manzani-
lla, de la que obtuvo por derechos la canti-
dad de 16 ducados (5);

—doce ducados percibió de su reconoci-
miento de la iglesia parroquial de Paloma-
res;

—igual cantidad a la anterior ingresó por
la visita a la iglesia de Bormujos; esa últi-
ma, visitada posteriormente por Figueroa,
atendiendo a su consejo fue derribada;

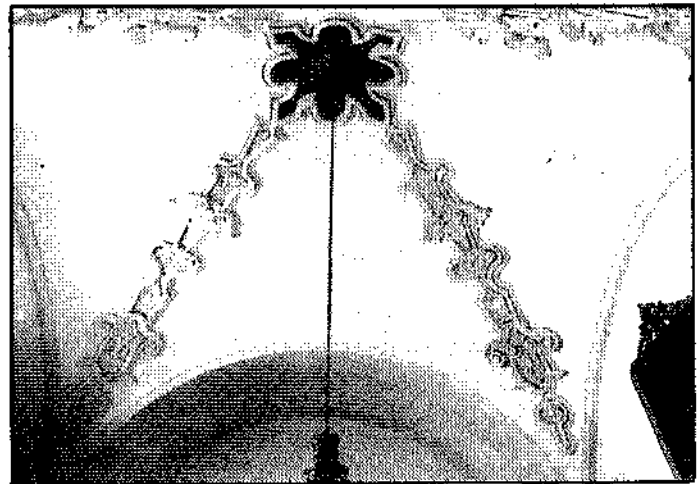
—asimismo inspeccionó la iglesia de Bo-
llullos de la Mitación que pagó los derechos
correspondientes;

Y en Sevilla visitó tres iglesias, que a
doce reales cada una, importaron una gratifi-
cación de 36 ducados, por lo que en los últi-
mos seis meses percibió por su empleo co-
mo Maestro Mayor de Fábricas del Arzobis-
pado la exigua suma de 52 ducados y tres
reales de vellón. En cambio, a Antonio de
Figueroa, por el sigilo con el que ha actua-
do el Notario mayor, le
asignaron, como ya se
ha aludido, las visitas
más alejadas de la capi-
tal hispalense, de las
que obtuvo sustancio-
sos beneficios. Como
muestra de esta desho-
nesta actuación del No-



*Iglesia Parroquial Fuentes de Andalucía.
Interior hacia el Coro.*

Foto LABORATORIO DE ARTE



*Iglesia Parroquial
Fuentes de Andalucía.*

Cúpula.

*Foto LABORATORIO
DE ARTE*

tario, en detrimento a los derechos que le corresponden, Silva manifestó que en cierta ocasión se decidió que Francisco del Valle fuera a efectuar la última visita a la iglesia mayor de la villa de Fuentes de Andalucía (6), la que desde hace doce años se hallaban bajo su supervisión; sin embargo, como se había nombrado a Figueroa para efectuar la visita en la ciudad de Ecija, el Notario propuso que el maestro carpintero acompañara a Figueroa y, a la vuelta, visitasen las de la iglesia de Fuentes. Ante los perjuicios que provocaba esta situación, originada por la actitud del Notario de mantener los turnos, Silva recordó que debía quedar bien claro que él ostentaba el título de Maestro Mayor primero de Fábricas, Figueroa el de Maestro segundo y Vicente de San Martín el de Maestro tercero; si no fuera así, no le hubiese encargado Su Eminencia la evaluación de la casa que el hospital de la calle Colcheros adquirió en el sitio de la Laguna, lo que él rebajó en 8.500 reales. Asimismo por de-

creto del Señor Arzobispo se le encargó llevar la dirección de las obras de construcción de la Sala de Cabildo de la iglesia de San Juan de la Palma. Todo lo anterior, por tanto, según Silva, demostraba que en la mente del Arzobispo no había habido la idea de que se mantuvieran unos turnos y que, además, los maestros mayores citados, no dejaban de ser tenientes que sólo debían actuar como ayudantes en aquellas obras que el Maestro mayor primero no pudiese atender.

Acompaña a estos autos, que como los anteriores quedan sin resolución, el poder cumplido que otorga Pedro de Silva el 16 de marzo de 1779 a Melchor de los Reyes, procurador de los Tribunales eclesiásticos de la ciudad hispalense, para interponer una demanda ante el señor Provisor en defensa del derecho que le corresponde como Maestro Mayor primero del Arzobispado, siendo testigos en el testimonio Alejandro de Segura y el licenciado Pedro Leal de Ybarra, vecinos de Sevilla.

NOTAS

- (1) Véase del citado autor Pedro de Silva arquitecto andaluz del siglo XVIII. En: *Colección Arte Hispalense*, n. 23. Sevilla, Diputación Provincial, 1979. Y *Documentos para la historia de la arquitectura de Huelva y su provincia*. Huelva, Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena" y Excm. Diputación Provincial, 1977. Entre las nuevas aportaciones documentales sobre el arquitecto andaluz cabe señalar Gerardo Pérez Calero: El arquitecto Pedro de Silva en el Pedroso (Sevilla (1758-1760). En: "*Archivo Hispalense*" Tomo LXXII, núm. 220. Sevilla, 1989. Págs. 283-289.
- (2) En términos parecidos se pronunciaba A. Sancho Corbacho en el apartado que estudia al arquitecto en su obra "*Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*" Madrid, 1984. (reimp. de la edición de 1952). Pág. 184.
- (3) Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.). Sección Conventos, Leg. 3533. Sin Foliación.
- (4) IDEM. Leg. 3527. Sin Foliación.
- (5) De la intervención en las citadas obras existían referencias en A. Sancho Corbacho, Op. Cit. Pág. 187 y aportación documental en T. Falcón Márquez: "*Documentos para el estudio de la arquitectura onubense...*" Pág. 193-5 (informe de Antonio de Figueroa notificando la conclusión de la iglesia. Sevilla, 1788, mayo 31).
- (6) Véase A. Sancho Corbacho, Op. Cit. Pág. 200.

D. SEBASTIAN DE LLANOS Y VALDES:

TESTAMENTO FINAL INEDITO, APRENDICES Y OTROS NUEVOS DOCUMENTOS

Fernando ORTEGA POSTIGO

Aun desconociendo en concreto la fecha exacta, D. Sebastián de Llanos y Valdés, hijo de Sebastián Ruiz y de María de la Cruz según declara en su primera partida matrimonial, en la que contrae nupcias con Jerónima Bernal, con fecha 8 de Septiembre de 1631, debió nacer en torno al período comprendido entre 1605-12 (1). Fallecida su primera esposa, contrae nuevo matrimonio, tal como aparece referido en la segunda partida, con Gregoria de Arellano el día 3 de Julio de 1633. De este matrimonio nacería su único hijo, de nombre Francisco José de Valdés, que posteriormente profesaría como religioso sacerdote de la Orden de Predicadores, según consta por la referencia que el mismo Sebastián de Llanos hace en su testamento (2). Francisco José de Valdés, según cabe inferir por la fecha del documento notarial, tendría en el momento del fallecimiento del artista aproximadamente 40 años de edad.

Muerta su segunda esposa Gregoria de Arellano, D. Sebastián de Llanos y Valdés contrae matrimonio el día 24 de Octubre de 1649 con D^a María Pellicer, viuda, quien aparece citada en escrituras posteriores como María de Medina, y con la cual permanecería casado, según consta por documentos y la escritura testamental, hasta el fallecimiento del artista en 1677.

Con fecha 20 de Diciembre de 1653, Sebastián de Llanos y Valdés aparece nombrado Alcalde del Gremio de Pintores de Sevilla, y como tal examina el 2 de Diciembre de 1654 al célebre artista flamenco natural de Amberes e hijo de un ingeniero al servicio de Felipe IV afincado en esta ciudad Cornelio Schut (3). Pocos meses antes, con fecha 11 de Febrero del mismo año, Francisco Pérez de Pineda de 13 años de edad, hijo de Andrés Pérez, maestro albañil, y de su es-

posa D^a María Ana de Pineda, entra como aprendiz del arte de pintor en el taller de Sebastián de Llanos y Valdés por espacio de 4 años.

Dos años más tarde, el 25 de Septiembre de 1656, Juan Real, de 9 años de edad, entrará por espacio de 8 como discípulo de Sebastián de Llanos y Valdés (4).

El día 11 de Enero de 1660 se constituye la Academia de Bellas Artes de la Hermandad de San Lucas en la Parroquia sevillana de San Andrés, entrando nuestro artista como miembro fundador integrante de dicha institución. Entre las condiciones formularias para la constitución de la Academia consta la siguiente nota en donde aparece mencionado como sigue: *"Item queremos que aya dos consules con cuya consulta y parecer se dispongan las cosas tocantes al gouierno de la dicha academia segun dispusieren dhos estatutos y que lo sean los señores D. Seuastian dellanos y baldes y Pedro Onorio de palencia"* (5). En el folio 24 del manuscrito aparece D. Sebastián de Llanos y Valdés, junto a D. Francisco de Herrera el Mozo, Bartolomé Murillo o Juan de Valdés Leal entre otros, obligándose a sustentar la Academia aportando 6 reales de vellón al mes (6). Al folio 33 aparece citado cómo se hizo una pared en el local de la Academia y D. Sebastián de Llanos y Valdés dio un total de 11 tablas y costeó una tarima para la misma (7), y en el folio 34 vto. aparece la cantidad de dinero aportada por el artista (8). Con fecha 11 de Febrero de 1663, Sebastián de Llanos y Valdés aparece citado en un acta de la institución por la cual se prescribe la norma de que el presidente de la Academia no pueda por sí solo introducir nuevos gastos sin consultar a los restantes miembros. Se acuerda construir una tarima para el modelo, encargándose de

El año 1667 Sebastián de Llanos firma y fecha un cuadro con la representación de "San Antonio de Padua con el Niño", con-

[illegible]

Todavía los años de 1668-69, Sebastián de Llanos y Valdés aparece aún presidiendo la Academia según refiere una nota de cuentas citada en el folio 48 del manuscrito

(14), y con fecha 22 de Abril de 1669 es nombrado junto a Juan Martínez de Gradilla ostentando el cargo de cónsul (15).

Según consta por la escritura notarial suscrita el día 27 de Marzo de 1670, fray Francisco de Torregrosa y Monsalve, religiosos de la Orden de Predicadores de Santo Tomás de Aquino en Sevilla, otorga carta de pago a D. Sebastián de Llanos y Valdés por un total de 1.320 reales correspondientes a la renta de un año de unas casas situadas en la plazuela de la Casa de la Contratación, alquiladas al artista a razón de 10 ducados cada mes, y en las cuales residía en ese momento (Documento 1).

Con fecha 20 de Junio de 1672 doña Petronila Pérez de Herrera, vecina de Sevilla, viuda de D. Manuel Carbonel de Sotomayor, arrienda mediante documento notarial a D. Sebastián de Llanos y Valdés un conjunto de casas ubicadas en la calle de San Gregorio por tiempo de un año, a razón de 100 reales de renta cada mes (Documento 2), y el día 29 de Octubre del mismo año de 1672, D. Pedro de Landa vecino de Sevilla, arrienda a D. Sebastián unas casas en la plazuela de la Univerdidad de Santa María de Jesús por espacio de 8 meses y a razón de 1.267 reales (Documento 3).

Mediante escritura notarial de carta de pago, D^a Petronila Pérez de Herrera afirma haber recibido un total de 400 reales de vellón por el alquiler durante 4 meses de unas casas de su propiedad arrendadas en 20 de Junio de 1672 a Sebastián de Llanos y Valdés (16). Dicha noticia está fechada ante el escribano público el día 1 de Noviembre de 1672 (Documento 4).

El día 15 de Mayo de 1675, D. Francisco López de Medina suscribe escritura de arrendamiento con D. Sebastián de Llanos y Valdés por la cual alquila al artista una casa

situada en la collación de Santa María Magdalena en la calle que enfila a la Puerta de Triana por tiempo de un año y precio de 11 ducados de renta al mes. Gracias a dicha noticia, sabemos que D. Sebastián de Llanos y Valdés residía en una casa situada en el distrito de la Parroquia del Salvador. Al margen de dicha escritura aparece una nota de cancelación (17) (Documento 5).

Con fecha 3 de Septiembre de 1675 comparece ante notario Nicolás Hipólito, de edad de 14 años, hijo legítimo de Pedro Bien, vecino de Sevilla difunto, y de su esposa D^a Francisca de Rosas, con la intención de entrar como aprendiz de pintor por espacio de 6 años en el taller de D. Sebastián de Llanos y Valdés, que aparece en dicho documento como vecino de Sevilla en la collación de Santa María Magdalena. Habida cuenta de tratarse de un menor de edad huérfano, y siguiendo las normas legales, es proveído de un curador adlitem para su tutoría, nombrándose a tal efecto a Juan de Porras, vecino de Sevilla (Documento 6), y en 16 de Diciembre de 1676, otro discípulo, Nicolás Antonio, natural de Sevilla de edad de 14 años, hijo de Juan Antonio de Espinosa, difuto y de D^a Agustina María de Olmedo, suscribe escritura notarial por la cual entra como aprendiz de pintor con Sebastián de Llanos y Valdés por espacio de 4 años, siéndole proveído, igualmente, dado su estado y al hecho de ser menor de edad, de curador adlitem, siendo también nombrado para ello Juan de Porras y Medina, tutor de Nicolás Hipólito en su contrato de aprendizaje de 1675 (Documento 7).

El día 14 de Agosto de 1677 Sebastián de Llanos y Valdés otorga carta de poder legal a los Procuradores de la Real Audiencia de Sevilla Luis de Montesdoca y Luis Félix para ser representado en todos sus pleitos ci-

viles y eclesiásticos, tanto presentes como futuros ante cualquier tribunal en razón de sus demandas y defensas judiciales (Documento 8).

Gracias a la noticia proporcionada por la partida de defunción de D. Sebastián de Llanos y Valdés (Arch. Parroquial de Sta. M^a Magdalena, Libro de Entierros, n^o 3, 1667-1701, fol. 85), fechada en 10 días del mes de Octubre de 1677, nos ha sido posible localizar el testamento final del artista, suscrito el 6 del mismo mes ante el escribano público D. José de Medina, pese a que D.T. Kinkead (18) afirma erróneamente que los legajos pertenecientes a la notaría de dicho escribano público ya no existen. En el documento testamental, Sebastián de Llanos y Valdés declara su intención de ser sepultado en la Parroquia de la Magdalena o por extensión en cualquier parte acondicionada para ello en el Convento dominico de San Pablo en Sevilla; afirmando, igualmente, lo precario de su situación económica y el hecho de

haber contraído matrimonio con su tercera esposa, D^a María de Medina, el año 1649. De igual forma, declara tener un hijo llamado Francisco José de Valdés, religioso de la Orden de Predicadores, habido con su segunda mujer D^a Gregoria de Arellano, a quien excluye como heredero por haber renunciado en su padre en el momento de profesar y por no tener ningún legado donado en herencia de su madre lejítima. Fueron testigos del artista D. Sebastián de Llanos y Valdés los escribanos públicos José de Medina, titular, Fernando Miranda y Juan Matías Lobo, junto a sus vecinos Francisco Sánchez y Miguel López (Documento 9).

Finalmente, con fecha 15 de Octubre de 1677, cinco días después de su fallecimiento, D. Francisco López de Medina cancela la escritura notarial de arrendamiento suscrita con D. Sebastián de Llanos y Valdés el día 15 de Mayo de 1675 ante el escribano público D. José de Medina (Documento 10).

NOTAS

- (1) Opinión sostenida igualmente por D. Angulo Iñiguez, *Pintura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, XV, 1971, p. 258.
- (2) Véase el Documento 9.
- (3) Véase D. Angulo Iñiguez, *op. cit.*, p. 364.
- (4) A.P.N.S., Of. 5^o, 1656, t.2, fol. 344. y D.T. Kinkead, "Nuevos datos sobre los pintores S. de Llanos e Ignacio de Iriarte", *Arch. Hisp.*, 2^a Ep., 1979, LXII, n^o 191, p. 200.
- (5) J. Gestoso y Pérez, *Juan de Valdés Leal*, 1926, p. 66.
- (6) 30-Febrero-1660 (fols. 61, 61 vto. y 62): "el Sr D. Seuastian dellanos y baldes ofrecio dos cargas de cal y 200 ladrillos", y J. Gestoso y Pérez, *op. cit.*, p. 69.
- (7) J. Gestoso y Pérez, *op. cit.*, p. 69.
- (8) J. Gestoso y Pérez, *ibidem*, p. 69. A.P.N.S., Of. 24^o, 1660, t.2, fol. 469. Arrendamiento, D. Agustín de Arandia a

D. Sebastián de Llanos y Valdés (fecha 4-Junio-1660). D.T. Kinkead, *op. cit.*, p. 200.

(9) J. Gestoso y Pérez, *Ibidem*, p. 69.

(10) J. Gestoso y Pérez, *ibidem*, p. 72.

Al folio 65 vto. consta el siguiente acuerdo: "en Sevilla estando Juntos los Señores de la Junta de la Academia precedente que lo es el Sr Don Sebastian de llano y Valdes y Conçul el Sr Conrelio escut y Mayordomo que lo es el Sr Juan Martinez de gradilla y los demas academicos fueron de parecer que el Señor presidente Don Sebastian de llano y baldes Pronunciase sentencia y Pronuncio que atento dos escultores que benian a modelar a la academia trabaron cistion y sacaron las espadas en la Sala de lacademia desacadatadamente siendo Casa real y tribunal del nobilísimo consulado fallo que debía mandar que los dichos andres cansino y un oficial del dicho llamado Marcos que fueron los contenidos que ninguno de ellos entrase en la dicha academia atento su descortesia y poca atencion y para que ninguno se atrebase Pronuncio este abto en nuebe de nobiembre y el Sr Presidente los firmo para su cumplimento.

miento. D. Sebastian de llano y Valdes". J. Gestoso y Pérez, ibidem, p. 72-3.

(11) A.P.N.S., Of. 5º, 1664, t.2, fols. 595-6. D.T. Kinkead, *ibidem*, p. 200.

(12) J. Gestoso y Pérez, *ibidem*, p. 72-3.

(13) J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario...*, 1899-1909, III, p. 350-1.

(14) F. Ortega, "Documentos biográficos inéditos de los pintores Juan Martínez de Gradilla y Juan de Valdés Leal", *Atrio*, nº 1, 1989, p. 110.

(15) F. Ortega, *op. cit.*, p. 110.

(16) Véase Documento 2.

(17) Véase Documento 10.

(18) D.T. Kinkead, *ibidem*, p. 194 y doc. 11, p. 200.

Partida de defunción: "En domingo diez días del mes de octubre de 1677 se hizo en esta parroquia de Santa Maria Magdalena el entierro de don Sebastian de Valdes llevarse su cuerpo a sepultar al convento de San Pablo el Real de esta ciudad. Testo ante Joseph de Medina en seis de octubre de este presente año... albacea doña Maria de Medina...".

DOCUMENTOS

(Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla)

Documento 1º

—Carta de pago, fray Francisco de Torregrosa y Monsalve a D. Sebastián de Llanos y Valdes.
—A.P.N.S., Of. 16º, 1670, t.1, fol. 467.

Sean cuantos esta carta vieren como yo fray Francisco de Torregrosa y Monsalve de la orden de predicadores colegial en el Colegio de Santo Tomas de Aquino de esta ciudad de Sevilla que es de la dicha orden... otorgo y conozco que doy car-

ta de pago a don Sebastian de Llanos y Valdes vecino de dicha ciudad de 1.320 reales en moneda de vellon que son por la renta corrida de un año que se cumplio por fin del mes de junio del año pasado de 1669 de las casas en que el susodicho vive que son en esta dicha ciudad en la plazuela de la Casa de la Contratacion que pertenecen a las dichas mis partes a razon de 10 ducados cada mes...

Documento 2º

*-Arrendamiento, Dª Petronila Pérez de Herrera a
D. Sebastián de Llanos y Valdés.
-A.P.N.S., Of. 2ª, 1672, t. 1, fol. 862.*

Sepan cuantos esta carta vieren como yo doña Petronila Perez de Herrera viuda que fui de don Manuel Carbonel de Sotomayor vecina de esta ciudad de Sevilla en la collacion de San Pedro otorgo y conozco que arriendo a don Sebastian de Llanos y Valdes maestro pintor vecino de esta dicha ciudad unas casas que yo tengo que son en esta ciudad en la calle de San Gragorio las cuales le doy en el dicho arrendamiento por tiempo de un año cumplido primero siguiente que ha de comenzar a correr y contarse desde primero dia del mes de julio de este presente año en que estamos y se cumpliran por fin del mes de junio del año que viene de 1673 por precio y a razon en cada un mes de 100 reales...

20-Junio-1672

Documento 3º

*-Arrendamiento, D. Pedro de Landa a
D. Sebastián de Llanos y Valdés.
-A.P.N.S., Of. 2ª, 1672, t.2, fol.458.*

Sepan cuantos esta carte vieren como yo don Pedro de Landa vecino de esta ciudad de Sevilla otorgo y conozco que arriendo a don Sebastian de Llanos y Valdes maestro pintor vecino de esta ciudad unas casas que yo tengo y son en esta ciudad en la plazuela de la Universidad de Santa Maria de Jesus frente a la dicha Univerisiad las cuales les doy en el dicho arrendamiento por tiempo de ocho meses cumplidos primeros siguientes que han de comenzar a correr y contarse desde primero dia del mes de noviembre de este presente año en que estamos de 1672...
...por precio todos ocho meses de 1.267 reales de vellon...

104

29-Octubre-1672

Documento 4º

*-Carta de pago, Dª Petronila Pérez de Herrera a
D. Sebastián de Llanos y Valdés.
-A.P.N.S., Of. 2ª, 1672, t. 2, fol.526.*

Sepan cuantos estas carta vieren como yo doña Petronila Perez de Herrerr aviuda mujer que fui de don Manuel Carbonel de Sotomayor mi marido difunto vecina de esta ciudad de Sevilla otorgo y conozco que he recibido y recibí de don Sebastian de Llanos y Valdes maestro pintor vecino de esta ciudad 400 reales en moneda de vellon que son por la renta y corrido de cuatro meses que empezaron a correr y contarse desde primero dia del mes de julio de este presente año que estamos de 1672 y se cumplieron en fin del mes de octubre de este dicho presente año de una casas que yo le arrende...

1-Noviembre-1672

Documento 5º

*-Arrendamiento, D. Francisco López Medina a
D. Sebastián de Llanos y Valdés.
-A.P.N.S., Of. 13ª, 1675, t.1, fol. 735.*

Sepase como yo D. Francisco López de Medina vecino desta ciudad de Sevilla en la parroquia de la Magdalena otorgo y conozco que arriendo a D. Sebastian de Llano y Valdes vecino desta ciudad de Sevilla en la parroquia de San Salvador una casa que yo tengo en dicha parroquia de la Magdalena en la calle que va a la Puerta de Triana frente a la mia para que la goce por un año que se cuenta desde primero de julio de este año de 1675 y se cumple en fin de junio del que viene de 1676 en precio de 11 ducados de rente cada mes...

(Al margen aparece la nota: "esta cancelada por el dho. D. Fco. de Medina ante mi en 15 de Octubre de 1677 años.").

15-Mayo-1675

Documento 6º

—Aprendiz, Nicolás Hipólito con Sebastián de Llanos y Valdés.

—A.P.N.S., of. 13º, 1675, t. 2, fol. 546.

En la ciudad de Sevilla a tres días del mes de Septiembre de 1675 ...Nicolás Hipólito que así se dijo llamar y ser vecino desta ciudad de Sevilla y ser hijo legítimo de Pedro bien difunto y Dª Francisca de Rosas de edad de 14 años poco mas o menos y así lo parecia por su aspecto y dijo que quiere ponerse a aprender oficio de pintor con Don Sebastian de Llanos y Valdes maestro del dicho arte vecino de Sevilla en la parroquia de la Magdalena y por ser menor de dicha edad y jmenor de 25 años por lo cual necesita de ser proveido de curar adlitem por tanto nombro por tal su curador adlitem a Juan de Porras vecino desta dicha ciudad que es persona habil y suficiente para ello...

...por tiempo de 6 años contados desde primero de Septiembre de este año de 1675 hasta ser cumplido...

3-Septiembre-1675

Documento 7º

—Aprendiz, Nicolás Antonio con Sebastián de Llanos y Valdés.

—A.P.N.S., Of. 13º, 1676, t.2, fol. 1020.

En la ciudad de Sevilla a 16 días del mes de Diciembre de 1676 año... parecio Nicolas Antonio que así se dijo llamar y ser natural de esta ciudad y de edad de 14 años e hijo legítimo de D. Juan Antoinio de Espinosa difunto y de Dª Agustina Maria de Olmedo su mujer y dijo que se quiere poner por aprender del arte de pintor con D. Sebastian de Baldes maestro del dicho arte vecino desta ciudad en la collacion de la Mgdalena y que por ser menos de 25 años necesita de ser proveido de curado adlitem por tanta nombrare y nombre por tal curador adlitem a Juan de

Porras y Medina vecino desta ciudad en la dicha acollacion de la Mgdalena...

...y luego incontinenti el dicho Juan de Porras y Medina como tal curador adlitem del dicho Nicolás Antonio de Espinosa menor dijo que ponía... de aprender el dicho arte de pintor... por tiempo y espacio de 4 años que han de empezar a correr y contarse desde primero de este presente mes de Diciembre del año 1676 en adelante...

16-Diciembre-1676

Documento 8º

—Poder para pleitos, D. Sebastián de Valdés a Procuradores.

—A.P.N.S., Of. 13º, 1677, t.2, fol. 461.

Sepase como yo D. Sebastian de Llanos y Valdes maestro artifice vecino desta ciudad de Sevilla en la parroquia de la Magdalena otorgo que doy mi poder cumplido al que de derecho se requiere a Luis de Montesdoca y Luis Felix procuradores de la Audiencia de esa ciudad... para que en todos mis pleitos que son y negocios civiles y criminales externos y ordinarios eclesinásticos y seglares movidos y por mover demandando y defendiendo que tengo y hubiera con cualesquiera personas... contra mi y los sigan fenezcan y caben por todos...

14-Agosto-1677

Documento 9º

—Testamento final de D. Sebastián de Llanos y Valdés.

—A.P.N.S., Of. 13º, 1677, t. 2, fol. 965y ss.

En el nombre de Dios todopoderoso amen sepase como yo D. Sebastian de Valdes vecino desta ciudad de Sevilla en la parroquia de la Magdalena estando enfermo y en mi acuerdo y juicio y entendimiento natural y creyendo como creo en

el divino misterio de la Santísima Trinidad Padre Hijo y Espíritu Santo tres personas distintas y un solo Dios verdadero y en todo lo demás que cree y confiesa Nuestra Santa madre iglesia Católica de Roma y en esta Fe... hago mi testamento en la forma siguiente.

Lo primero mando y encomiendo mi alma a Dios Nro Sr que la crio con el precio de su sangre a quien pido la perdone y lleve a su santa gloria y cuando su voluntad fuese servido de llevarme de esta carne a mi cuerpo se de eclesiástica sepultura en la iglesia de la Magdalena mi parroquia o en este convento parte o lugar que pareciere a D^a Maria de Medina mi mujer y el día de mi entierro si fuese ocasion o el siguiente se me diga la misa y oficio de difunto de cuerpo presente y el acompañamiento de mi entierro lo dejo a la voluntad de mis albaceas.

Item mando a las mandas forzosas acostumbradas... ocho maravedies por una sola vez.

Item no mando decir misas por mi alma porque estoy muy pobre y pido y ruego a la dicha D^a Maria de Medina mi mujer diga las que pudiere sin que a ello se le pueda apremiar.

Item declaro que yo case con la dicha D^a Maria de Medina con que al presente estoy haciendo vida maridable el año de (16)49 yo recibí por bienes por lo que contar la carta de dote que paso ante uno de los escribanos que esta en la plaza de San Salvador, yo no tuve bienes ninguno al dicho matrimonio y los que al presente hay son de muy poco valor y dellos a ser pagada la dicha mi mujer por la dicha dote y no hay multiplicado ninguno y así lo juro a Dios y a la Cruz segun forma de derecho.

Dejo por mis albaceas a la dicha D^a Maria de Medina mi mujer y le doy poder para que le de del dicho albaceazgo en cumplida forma.

Item nombro por mis herederos a la dicha D^a Maria de Medina mi mujer a quien le dejo por tal mi heredera en solo por cumplir con la forma del testamento porque no tengo bienes y aunque tengo un hijo y se llama Fco Joseph de Valdes reli-

gioso sacerdote del orden de predicadores es mi hijo legitimo y de D^a Gregoria de Arellano mi segunda mujer difunta no lo nombro por mi heredero por haber renunciado sus legitimas en mi y al tiempo que profeso no tuvo vienes ningunos que poder heredar de la dicha su madre y en esta forma y... esta herencia.

Y reboco y anulo y doy por ninguno todos y cuales testamentos mandas codicilos poderes para testar y otras disposiciones que yo haya hecho para que no valgan salvo este testamento que ahora otorgo y en quien declaro segun mi ultima voluntad...

...en seis dias del mes de Octubre de 1677 (...) no firmo aunque sabe por la gravedad de su enfermedad.

-Joseph de Medina
-Fernando Miranda
-Juan Matias Lobo

Testigos:
Miguel Lopez
Fco. Sanchez

6-October-1677

Documento 10^a

-Cancelación, D. Francisco López de Medina a
D. Sebastián de Llanos.
-A.P.N.S., Of. 13^o, 1677, t. 2, fol. 976.

Sepase como yo D. Francisco Lopez de Medina vecino desta ciudad de Sevilla en la parroquia de la Magdalena otorgo que cancelo y doy por ninguna una escritura de arrendamiento que yo hice a favor de D. Sebastián de Llanos y Valdes en que le arrende una casa en la calle que del convento de San Pablo va a la puerta de Triana... en precio de 11 ducados de renta cada mes y un mes mas de reparos que la dicha escritura paso ante el presente escriban publico en 15 de Mayo de el dicho año de 1675...

15-October-1677

EL CONVENTO DE SANTA MARIA DE CADIZ. DATOS SOBRE SU ARQUITECTURA

*Lorenzo ALONSO
DE LA SIERRA FERNANDEZ*

Desde su incorporación a la corona castellana a mediados del siglo XIII la ciudad de Cádiz no contó con el establecimiento de ninguna orden religiosa, situación que se mantuvo hasta el siglo XVI. La primera comunidad que decidió hacerlo fue la de las franciscanas concepcionistas descalzas que, a iniciativa de un grupo de familias gaditanas, establecerá su convento en la ciudad en 1527 utilizando como sede la antigua ermita de Santa María, situada en el arrabal de su mismo nombre ante la Puerta de Tierra de la muralla medieval, más tarde llamada de los Blanco (1). La mencionada ermita sirvió de sede a las franciscanas hasta el año 1596, fecha en la que una escuadra anglo-holandesa asaltó Cádiz destruyendo gran número de edificios, entre los cuales se encontraba su convento. La posterior recuperación de la ciudad traerá consigo la reconstrucción del convento, que se fue conformando durante los siglos XVII y XVIII y ha llegado hasta nosotros prácticamente en su integridad arquitectónica, de modo que en sus dependencias podemos ver reflejado el desarrollo de la arquitectura religiosa de Cádiz durante el período más importante vivido por la ciudad desde la antigüedad clásica, es decir, la Edad Moderna.

La localización de diferentes noticias documentales nos permite establecer cuáles fueron las fases constructivas del conjunto, identificando a los responsables de las trazas de sus principales dependencias. Entre estos se cuentan maestros locales como Luis Ramírez, autor de la primitiva estructura del templo, Gabriel del Valle quien tuvo a su cargo la realización del claustro, ya en el siglo XVIII, Juan Parceró dirigió las obras del campanario, bóveda de la escalera y otras dependencias complementarias. Pero junto a ellos sobresale la figura de

Alonso de Vandelvira, quién fue identificado por Sancho de Soprani como el autor del interesante crucero de la iglesia y del que ahora sabemos que es también el autor de los diseños de la portada y de la capilla de Jesús Nazareno.

Pocas son las noticias que nos han llegado sobre el primitivo asentamiento conventual destruido en 1596; de la iglesia sabemos que constaba de dos naves paralelas, cuya orientación era la contraria de la actual, éstas se cubrían con armadura de madera y la capilla mayor lo haría mediante bóveda. Es posible que tras el incendio permaneciesen en pie las estructuras más fuertes y en consecuencia creemos que la actual capilla de Santa Ana debe corresponderse con la antigua capilla mayor, cuya bóveda de crucería puede que permanezca oculta tras la vaida que actualmente vemos, pues ésta presenta un elevado peralte y el arco de acceso evidencia su origen apuntado. La longitud del cuerpo de la iglesia no era extensa, ya que en la actual capilla de los Villavicencio, inmediata a la anteriormente descrita, se localizaba el coro (2). Lógicamente en el transcurso de los años se realizarían diversas obras en el primitivo recinto para su mejor adaptación al uso conventual, obras en las que sabemos trabajaron los maestros alarifes Luis Ramírez y Jácome Presenti (3).

Los efectos del saqueo obligaron a la comunidad a abandonar el convento durante algunos años, pasando las religiosas a otras casas de Jerez de la Frontera y Sevilla (4). El abandono duró unos diez años, pues consta que en 1605 ya se habían iniciado las obras de reconstrucción de la iglesia (5). Tras la vuelta de la comunidad al monasterio se plantea la evidente necesidad de realizar nuevas dependencias, siendo la de mayor envergadura la iglesia. Se aprovechó la

circunstancia de haber quedado muy dañada la anterior, que lógicamente estaba condicionada por el reducido tamaño que le imponía su primitivo carácter de ermita, para plantearse la realización de un templo de mayores dimensiones.

Los trabajos fueron dirigidos por el maestro alarife Luis Ramírez, quien en 1605 declara que aún se encuentran en ejecución (6). La iglesia levantada bajo la dirección de dicho maestro constaba de una sola nave, a cuyos pies se situaba el coro. Coincide esta nave con la actual hasta el inicio del crucero, observándose cómo el tramo inmediato a éste presenta menores dimensiones que el resto, ya que originariamente fue presbiterio y aún conserva la tribuna de las monjas al lado del Evangelio. Esta nave tenía tres capillas adosadas; en el lado del Evangelio se situaban la de los Villavicencio y a continuación la de los Vernalt. Al lado de la Epístola, abierta al presbiterio, se situaba la capilla de la Virgen de los Angeles. La reconstrucción de la capilla de los Angeles fue contratada en 1605 por su propietario, Cristóbal Corbalán, con Luis Ramírez (7). Posiblemente fuese este mismo maestro quién tuvo a su cargo la obra de construcción de la capilla cedida en el mismo año de 1605 a Bartolomé de Villavicencio (8).

Nos encontramos pues con una iglesia típicamente conventual, siguiendo el tipo de cajón tan habitual en los monasterios femeninos de la zona. Su única nave se cubre por bóveda de medio cañón con arcos fajones y está dividida en tres tramos separados por fajas a modo de pilastras, sobre las que corre una cornisa. A los pies se sitúa el coro, alto y bajo, también cubierto por medio cañón. Las capillas laterales presentan en sus cubiertas bóvedas vaídas. Actualmente

se conservan todas las dependencias citadas, salvo la capilla de la Virgen de los Angeles, que fue derribada en los años finales del siglo XVII para proceder a la ampliación de la que en 1616 construyó la cofradía de Jesús Nazareno (9). En líneas generales se trata de un conjunto en el que predomina la sencillez impuesta por los difíciles momentos vividos por la ciudad tras el duro golpe que supuso el saqueo. En cuanto al autor de las trazas del templo desconocemos los datos biográficos y profesionales de Luis Ramírez, cuya personalidad era inédita hasta ahora, aunque los documentos localizados nos informan de su intervención en las obras realizadas en el convento con anterioridad a 1596 (10).

El año de 1616 es definitivo para la actual configuración del templo conventual de Santa María, pues en dicha fecha van a coincidir una serie de iniciativas que darán como resultado una notable mejora de la sencilla arquitectura realizada hasta entonces. En mayo de dicho año la comunidad de franciscanas se planteó la construcción de una nueva capilla mayor, adosada a la nave existente, para lo cual solicitó del cabildo secular gaditano la cesión de sitio propio de la ciudad. Su ejecución se contrató inmediatamente con los alarifes jerezanos Nicolás Ruiz Amarillo y Sebastián Jiménez, siguiendo las trazas que había realizado el maestro mayor Alonso de Vandelvira (11). A pesar de esta rápida puesta en marcha inicial hemos de puntualizar que, dada la envergadura del proyecto, su ejecución se retrasó algunos años, viéndose obligadas las religiosas a ceder su patronato a Esteban Blanqueto y sus descendientes, quienes aún no habían concluido la obra en 1629 (12). El planteamiento de dicha ampliación propició que en agosto del mismo año la cofradía de Jesús Naza-

reno, que hasta entonces tuvo su sede en el Hospital de San Juan de Dios, solicitase el traslado al convento de Santa María, donde construiría su capilla. Además de la capilla esta corporación se comprometió con la comunidad a realizar también a su costa el tramo de tránsito donde debía ir el nuevo acceso al templo y una sacristía. La capilla del Nazareno y tránsito se sitúan en el lado de la Epístola, a continuación de la dedicada a la Virgen de los Angeles y frontera a la de los Villavicencio, ocupando el antiguo compás del convento. La construcción de las mencionadas dependencias se contrató el mes de octubre del mismo año con los alarifes Riuz Amarillo y Jiménez, quienes debían ajustarse al diseño realizado por Alonso de Vandelvira y concluir su trabajo en un plazo de seis meses (13). A cambio del sitio la cofradía no tuvo que hacer ningún pago, pues el convento se sentía satisfecho con la mejora que suponía para su iglesia la construcción de la nueva capilla.

Las obras planteadas al instalarse la cofradía trajeron consigo la necesidad de acometer otras, esta vez a cargo de la comunidad de franciscanas. Como indicamos anteriormente la capilla de aquella corporación ocuparía el acceso a la iglesia entonces existente debido a lo cual la comunidad tuvo que realizar por su cuenta una nueva portada, que se abriría en el tramo de tránsito. En consecuencia el mes de noviembre de 1617 las monjas de Santa María contratan con los mismos maestros alarifes que tenían a su cargo las capillas del Nazareno y mayor la realización de la actual portada, también se acuerda en este protocolo la ejecución de otra portada en el cuerpo de la iglesia, junto a la capilla mayor, y un coro para la comunidad frontero a la capilla de Jesús Nazareno. De nuevo en este caso se hace constar

que las trazas que debían seguir los alarifes serían las ejecutadas a tal fin por Alonso de Vandelvira (14).



Portada (Alonso de Vandelvira).

El resultado de las intervenciones antes relacionadas es un templo muy diferente al planteado por Ramírez. La iglesia realizada por dicho alarife pasa a ser la nave del nuevo templo. A esta nave se suma ahora una cabecera resuelta mediante una cúpula semi-esférica sobre pechinas a la que se adosan dos capillas colaterales y la mayor, todas ellas cubiertas por bóvedas de cañón. Tanto la cúpula como las bóvedas van decoradas por casetones, y en las pechinas y claves de los colaterales se sitúan escudos inscritos en tarjas de los Blanqueto, patronos del recinto, y en la clave de la cúpula hay un

relieve que representa a Santiago en la batalla de Clavijo. Los testers de los colaterales se articulan en tres calles separadas por fajas a modo de pilastras. En cada una de las calles extremas se sitúan dos hornacinas superpuestas, rematadas en medio punto. La calle central presenta un arco de medio punto que albergaba el retablo. En la actualidad tanto las hornacinas como el arco central se hallan cegados u ocultos por retablos posteriores.

A las capillas ya existentes se suma ahora la de Jesús Nazareno, compuesta de dos tramos. La capilla propiamente dicha presenta planta cuadrada y se cubre por cúpula semiesférica sobre pechinas, cuya cornisa se decora con modillones. A sus pies se sitúa el tramo de tránsito, también de planta cuadrada, y cubierto por bóveda vaída decorada con una moldura circular que la hace presentar un aspecto de casquete sobre pechinas. La sacristía es una pieza rectangular con cubierta plana, en la que se abría una portada que desapareció en las reformas de mediados del siglo XVIII. Sobre ella se sitúa el coro de las monjas, que se abre a la capilla por un vano hoy oculto por una tribuna rococó de madera. Al exterior la capilla presentaba líneas sencillas sólo rotas por el vano, sobre el que se quiebra la cornisa conformando una especie de alfiz.

La portada exterior completa el conjunto. Consta de dos cuerpos superpuestos; el primero se divide en tres calles articuladas por columnas adosadas de orden toscano, ocupando la central el vano de acceso, de perfil rectangular. En las laterales se sitúan sendas hornacinas rematadas en medio punto sobre las que originariamente iban otras tantas de perfil rectangular, hoy tapiadas. Remata este cuerpo un entablamento, cuyo friso se decora con metopas y triglifos. El

segundo cuerpo también se articula en tres calles, esta vez separadas por fajas lisas. Cada una de estas calles alberga una hornacina rematada en medio punto, coronándose las laterales por cornisa y la central, que es de mayor altura, por un frontón triangular. Tanto las cornisas como el frontón se rematan por elementos decorativos en forma de esfera, pirámide o jarrón. La cornisa del templo se quiebra sobre la portada de modo idéntico al descrito en el exterior de la capilla del Nazareno.

Con la realización de estas obras de ampliación la iglesia conventual de Santa María quedará prácticamente completa, predominando en su fisonomía la impronta personal de Alonso de Vandelvira. La presencia de este maestro en Cádiz se documenta en torno a 1616 trabajando junto a Juan de Oviedo en las obras de fortificación, constando que posteriormente fue nombrado maestro mayor de la ciudad. Aparte de las obras ejecutadas en el convento de Santa María se sabe que realizó en esta ciudad una portada para la casa de Esteban Blanqueto, hoy desaparecida (15). Vandelvira había llegado hacia 1588 a Sevilla, ciudad donde realizaría varias obras en los años finales del siglo XVI e inicios del siguiente, entre las que se encuentra la portada del convento de Santa María de Jesús. A inicios del siglo XVII comienza a trabajar para la casa ducal de Medinía Sidonia, diseñando diversas construcciones para Sanlúcar de Barrameda donde residían los duques. Allí realizó en 1606 el cuerpo de campanas de la iglesia mayor, entre 1609 y 1613 la iglesia de Nuestra Señora de la Caridad y a partir de 1616 la iglesia conventual de la Merced (16).

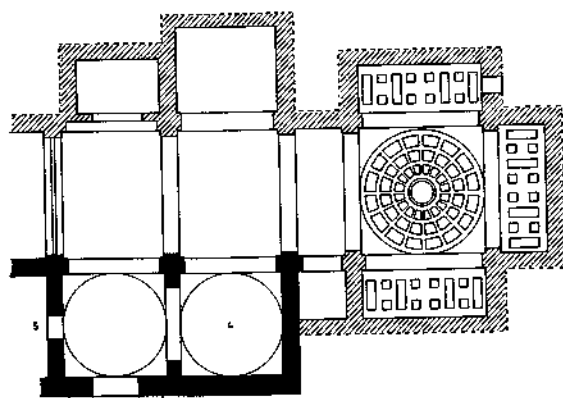
La obra llevada a cabo en el convento gaditano se sitúa inmedita a los trabajos pa-

ra Sanlúcar y, a nivel formal, está directamente relacionada con lo realizado en la iglesia de la Caridad de dicha población. El crucero de Santa María sigue el mismo esquema tanto a nivel espacial como decorativo, aunque la obra gaditana es más clasicista que aquella de Sanlúcar. La portada y la capilla del Nazareno responden plenamente a los rasgos propios de su producción. Predomina en la capilla la búsqueda de la claridad espacial a base de formas geométricas diáfanas, mientras que la portada está directamente relacionada con la que realizó el mismo autor años atrás para el convento sevillano de Santa Isabel, evidenciándose en ambas el influjo del *Extraordinario Libro di Architettura* de Sebastián Serlio. Como ocurre en el resto de su obra lo realizado para Santa María se encuadra dentro del movimiento manierista, pero destacándose por una clara tendencia hacia las formas clasicistas propias del renacimiento inmediato. Estéticamente se pone de manifiesto la formación de Alonso junto a su padre Andrés de Vandelvira en Jaén, a la vez que se refleja su plena integración en el círculo de los arquitectos sevillanos del manierismo. En todo caso encontramos como punto de partida a Italia, cuyos avances arquitectónicos encontraron gran difusión en el ámbito andaluz a través de las obras de los principales preceptistas, Serlio, Palladio, Vignola y Alberti.

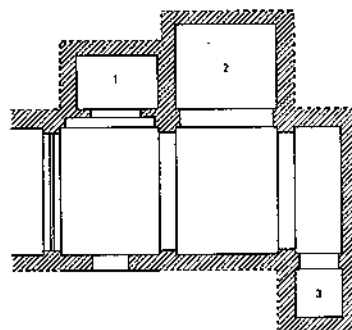
Una vez configurada la casi totalidad de la iglesia se planteó la necesidad de dotar al convento de unas dependencias adecuadas. En consecuencia el año 1631 se decide la construcción del claustro principal, obra para la cual se dispusieron condiciones por el obispo de Cádiz en octubre de dicho año, adjudicándose su realización a los maestros alarifes Gabriel del Valle y Juan de Quadros

(17). Este claustro presenta cuatro crujías con dos cuerpos cada una, el primero con arcos de medio punto sobre columnas toscanas de mármol blanco, y el segundo con vanos en forma de balcones. En esta obra predominan las líneas sencillas, utilizando sólo algunos elementos decorativos de tipo geométrico. Respecto a sus autores sabemos que Juan de Quadros procede de Sevilla, mientras que Gabriel del Valle, vecino de Alcalá de los Gazules, está al frente de diversos trabajos en el área de Cádiz desde los años iniciales del siglo. En 1602 contrató la terminación de la desaparecida iglesia del convento de los Descalzos, en 1629 trabaja en la parroquia de Alcalá de los Gazules y posteriormente se relaciona con distintos trabajos de fortificación en Cádiz (18). Cuenta el convento con otro claustro de formas relacionadas con el anterior, se trata de un pequeño claustriillo de entrada con dos crujías porticadas mediante columnas toscanas de mármol blanco.

A finales de siglo se llevarán a cabo nuevas aportaciones al conjunto conventual, así consta que entre 1684 y 1695 se pagaron al maestro alarife Felipe de Gálvez diversas cantidades por obras en el campanario y en el mirador (19). Como veremos más adelante el campanario fue sustituido, pero el mirador actual debe ser el mismo al que se refieren estas cuentas. Parecen indicarnos dichos datos que el mencionado maestro tuvo a su cargo la realización del mirador de las monjas, que se dispone sobre la capilla mayor, abierto al mar de vendaval. Se trata de una galería de arcos rebajados separados por sencillas fajas a modo de pilas-tras, que en la actualidad presenta sus vanos cegados como consecuencia de una intervención de nuestro siglo. Felipe de Gálvez ejerció el cargo de maestro mayor de las



I. Estado hacia 1605.



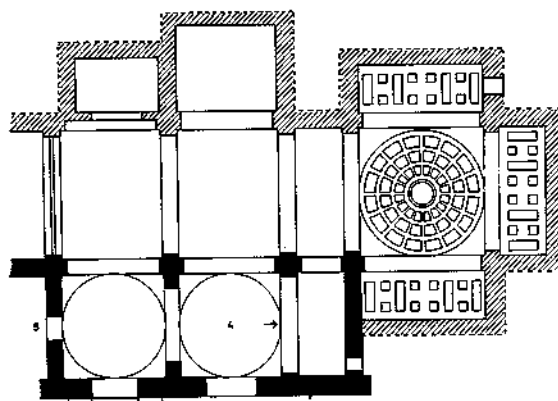
- 1. CAPILLA DE LOS VERNALTY
- 2. " " " VILLAVICENCIO
- 3. " " " CORBALAN
- 4. " " " DEL NAZARENO
- 5. SACRISTIA

0 5 10

IGLESIA DE SANTA MARIA (Cádiz)

Planos de Juan Alonso de la Sierra

*II. Ampliación 1616-1617
(Alonso de Vandelvira).*



*III. Ampliación de
la Capilla del Nazareno 1689.*

obras del obispado gaditano durante la segunda mitad del siglo XVII, realizando diversas obras entre las que destacan la construcción de la escalinata de acceso a la Catedral Vieja y la capilla del Sagrario de la misma iglesia. En estos trabajos se evidencia su formación barroca, muy en la línea de las realizaciones locales.

También en los años finales del siglo se llevó a cabo la ampliación de la capilla de Jesús Nazareno, para lo cual su cofradía compró en 1689 la capilla de la Virgen de los Angeles. Tras el derribo de la antigua capilla de los Corbalanes se dotó a la del Nazareno de un nuevo tramo, que sirve de presbiterio, cubierto por bóveda de cañón con lunetos. También se realizaron en el transcurso de dichas obras la portada lateral que da acceso directo a la capilla desde el exterior y un mirador que ocupaba toda la extensión de su cubierta. Dicho mirador era de planta rectangular con muros lisos en los que se abrían vanos rectangulares, cubriéndose todo por tejado a cuatro aguas. La portada fue modificada en 1758 y más tarde en 1912, mientras que el mirador se hundió en 1912, por lo que en la actualidad sólo se conserva su mitad inferior (20).

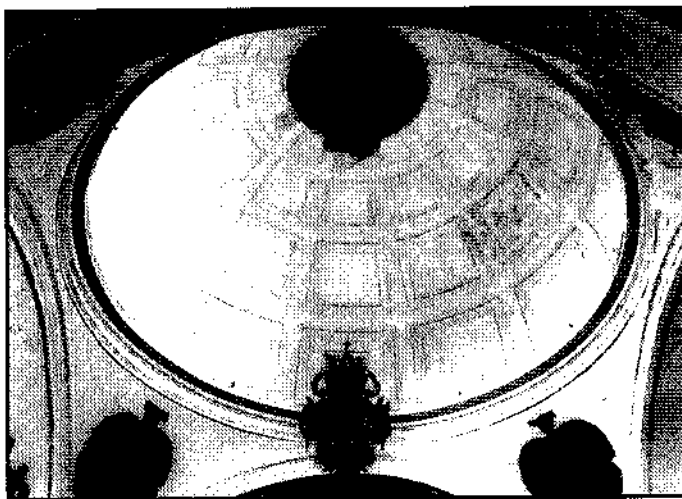
La fábrica del convento recibirá el último gran impulso en los años centrales del siglo XVIII. Fue aquella una época en la que el apogeo económico de Cádiz, que desde 1717 era cabecera oficial del comercio español con ultramar, permitió la realización de múltiples empresas constructivas en la ciudad. A ello hay que sumar la necesidad de reparos que se planteó en muchas edificaciones tras el terremoto de noviembre de 1755. En los años inmediatos a la mencionada fecha se emprenderá la reforma total de la capilla de Jesús Nazareno, a la que se dotó de una decoración a base de yeserías geo-

métricas y nuevo camarín para el Nazareno. Estos trabajos estuvieron a cargo de Fernando Luis Espino, natural de Carmona, que ejerció el cargo de maestro alarife del Tribunal Eclesiástico y de la Real Marina de Cádiz, y se completarían con la renovación de todos los retablos. (21).

También la comunidad de franciscanas se planteó por aquellos años diversas modificaciones y mejoras en el convento. En consecuencia se procedió a la sustitución de los primitivos retablos del crucero y capilla mayor por los actuales, y al igual que hizo la cofradía del Nazareno en su capilla se dispusieron diversos elementos de talla rococó para decorar la iglesia. Respecto a los trabajos de arquitectura se conserva una relación de los efectuados en 1760, que contempla las realizaciones más sobresalientes de dicho siglo en este conjunto (22). Tal relación aparece firmada por el maestro alarife Juan Parceró quien, junto a los también alarifes Juan José Sevillano y José Romero, tuvo a su cargo por aquellos años las obras del convento (23).

Entre las obras emprendidas el mencionado año de 1760 destaca la construcción de la torre y de la cúpula sobre la escalera. La primera es elemento fundamental en la configuración exterior del conjunto y forma con la portada de Vandelvira, sobre la que se asienta, una composición de torre-fachada. Tiene planta cuadrada y consta de tres cuerpos, el primero es liso y presenta a los lados sendos muretes curvos que sirven de unión con la zona inferior. El segundo, que es el cuerpo de campanas, tiene un vano en cada frente sustentado por peana mixtilínea y flanqueado por pilastras toscanas; se remata por una cornisa quebrada en la zona central en forma curva. El último cuerpo es octogonal y presenta un vano rectangular en

cada frente, rematándose por un chapitel cubierto de azulejos sevillanos contemporáneos de la obra. Aunque en la actualidad se nos presente esta torre con las superficies de piedra vista, originariamente llevó un acabado de pintura imitando sillares y otros elementos decorativos perdidos tras una restauración contemporánea en la que se procedió al picado de la totalidad de la fachada (24). La cúpula de la escalera se asienta sobre una estructura anterior, posiblemente



Cúpula del crucero.

realizada por Gabriel del Valle y Juan Quadros en 1631, pues en las condiciones para la construcción del claustro se indica que se realizaría una nueva escalera en el lugar que se considerase más oportuno durante el transcurso de las obras (25). Tiene caja rectangular con vanos geminados en los frentes menores. Se eleva sobre pechinas de perfil mixtilíneo y presenta cornisa rizada, la decoración de yesería imita una estructura gallonada. El resto de las obras relacionadas

son de menor envergadura, pero todas coinciden, al igual que la torre y cúpula de la escalera, con las tendencias habituales en la arquitectura gaditana del momento. En consecuencia hemos de suponer a sus hasta ahora desconocidos autores una posible formación local, aunque también cabe la posibilidad de que procedan del área sevillana, hecho bastante común en el Cádiz del barroco como lo demuestra la presencia en la ciudad de maestros como Pedro Afanador o Juan López de Algarín.

El siglo XIX no aportó ninguna variación en el conjunto del convento a pesar de la fuerte incidencia que tuvo la corriente neoclásica en la ciudad, fruto de la cual varias iglesias vieron drásticamente renovada su fisonomía (26). Tampoco se vio afectado por las mermas derivadas de las exclaustraciones decimonónicas, que en el caso de otros conventos como el de la Candelaria o los Descalzos supusieron su definitiva desaparición. Únicamente hemos de lamentar la pérdida del huerto, que desde mediados de nuestro siglo se encuentra ocupado por un bloque de viviendas. Se conserva pues en el convento de Santa María un valioso testimonio de las tendencias de la arquitectura religiosa en Cádiz durante los siglos XVII y XVIII. Si comparamos los datos derivados del estudio de su evolución con los trabajos que hasta la fecha se han realizado sobre la arquitectura gaditana durante el mismo espacio cronológico, parece que existen indicios significativos para establecer algunos de sus rasgos característicos. Quizás el más elocuente sea la continua presencia en la ciudad de maestros formados en el ambiente andaluz, más frecuentemente en el sevillano, en cuya labor se evidencia la fuerte vinculación que existe entre la arquitectura gaditana del momento que nos ocupa y la de su propio

entorno geográfico. Tales conclusiones se encuentran con ciertos tópicos existentes sobre la arquitectura del Cádiz de la Edad Moderna, que le adjudican un carácter exótico,

que pensamos es superficial y se debe más a la adecuación a unas peculiares circunstancias geográficas y económicas que a un influjo externo.

NOTAS

- (1) Concepción, Fray Gerónimo de la. *Emporio del orbe, Cádiz ilustrada*. Amsterdam, 1690. Págs. 605-609.
- (2) DOCUMENTO I.
- (3) En el mismo documento que incluye el N.I del Apéndice Documental se recoge el testimonio de Jácome Presenti, declarando dicho alarife conocer el antiguo Convento por haber trabajado en algunas obras en él realizadas.
- (4) Concepción, Fray Gerónimo de la. Opus cit. Págs. 605 y ss.
- (5) DOCUMENTO I.
- (6) DOCUMENTO I.
- (7) DOCUMENTO II.
- (8) DOCUMENTO I.
- (9) Archivo de la cofradía de Jesús Nazareno, Cádiz. *Títulos de la cofradía de Penitencia de Nuestro Padre Jesús Nazareno sita en su propia capilla del convento de religiosas de Santa María de esta ciudad de Cádiz*. (sin paginar).
- (10) DOCUMENTO I.
- (11) DOCUMENTO I.
- (12) Sancho de Sopranis, Hipólito. *Los Vandelvira en Cádiz*. En "Archivo Español de Arte", Tomo XXI, 1948. Págs. 43-54.
- (13) DOCUMENTO III.
- (14) DOCUMENTO IV.
- (15) Sancho de Sopranis, Hipólito. Opus cit.
- (16) Morales, Alfredo J. *Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda*. "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología". Valladolid, 1981, págs. 307-320.
- (17) Respeto Marín, Enrique. *Artífices gaditanos del siglo XVII*. En "Documentos para la historia del arte en Andalucía" Tomo X, Sevilla, 1956. Págs. 14-21.
- (18) Ramos Romero, Marcos. *Alcalá del los Gazules*. Cádiz, 1983. Págs. 313-314.
- (19) Archivo del Convento de Santa María, Cádiz. Libros de cuentas (1684-1695). Sin paginar.
- (20) Archivo de la cofradía de Jesús Nazareno, Cádiz. *Compilación por orden alfabético del extracto de los acuerdos adoptados por la I. V. y P. cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (1689-1931)*.

- (21) Archivo de la cofradía de Jesús Nazareno, Cádiz. *Quentas de la Cofradia de Nuestro Pe. Jesus Nazareno* (1756-1765). Fols. 83-105.
- (22) DOCUMENTO V.
- (23) En las cuentas del convento correspondientes al período 1755-1762, aparecen frecuentemente citados como albañiles del convento, teniendo a su cargo Juan José Sevillano la realización en 1760 de los dos aljibes del claustro.
- (24) Hasta fechas recientes se conservó un resto de esta decoración en la base del chapitel, pero fue suprimida en la última reforma sufrida por el conjunto.
- (25) Respeto Marín, Enrique. Opus cit. Págs. 14-21.
- (26) Entre éstos se encuentran la iglesia conventual de San Pablo y la parroquial del Rosario, esta última, al igual que el templo de Santa María, también había sufrido importantes reformas en los años centrales del siglo XVIII.

APENDICE DOCUMENTAL

Documento I

-1605. Noviembre, 4. Cádiz.

-DECLARACION DE LUIS RAMIREZ SOBRE LA CONCESION DE UNA CAPILLA A BARTOLOME DE VILLAVIVENCIO.

-Archivo Histórico Provincial, Cadiz. Of. 24,
1605, Fols. 2.183-2.183v.

"... En el dho dia del dho. don bartolome de Villavivencio presto. por to. a Luis Ramirez albañil alarife Vzo. de esta ciudad y aviendo jurado en forma de dco. y preguntado por dha peticion y a el dho. Señor Visitador respondio Lo siguiente q. tiene noticia de la Yglecia y monesterio de monjas de la dicha conseccion de esta ciudad de muchos años a esta parte por aver sido y ser maestro de las obras de el y assimismo tiene noticia del lugar y citio donde el dho. don be. gre. edificar Una capilla el que esta en el sitio que antiguamente era coro vaxo de las dichas monjas que comiensa desde el arco del dicho coro

hasta el hastial de la capilla q. se nombra de los vernaltes Viene a tener el dicho sitio de gruezo y tamaño Vte. pies en quadro poco mas o menos Y este tiene por competente limosna los mil y quinientos reales quel dho. Don barne. ofrese por el dho sitio en contado y piedra y es util y provehcoso a las dichas monjas darlo por estar avierto el dicho coro viejo y las paredes quemadas y maltratadas que es menestre derribarlas y por ser prinsipio y tener nesecidad de la reformacion y redificacion de la dha. Yglesia aunque el dho. sitio esta colateral y a la mano dca. de la capilla mayor que se va faciendo a el preste. por este mo. y otros oficiales y en facer lo suso dicho el dicho Don barne. se sirvira nuestro señor y su madre qes obra de mucho provecho e utilidad a el dho. convento Y esto es la verdad por el juramto. que fizo y lo firmo de su nombre que es de quarenta años poco mas o menos".

Luis Ramirez (rubricado)

Xtoval quijada notario apostolico (rubricado)

Documento II

-1605. Noviembre, 29. Cádiz.
-CONCIERTO PARA LA CONSTRUCCION
DE UNA CAPILLA ENTRE LUIS RAMIREZ
Y CRISTOBAL CORBALAN.
-Archivo Histórico Provincial, Cádiz. Of. 24,
1605, Fols 2.207-2.209.

"En la ciudad de Cadiz en veynte y nueve dias del mes de noviembre de mil seiscientos y cinco años ante mi Alo. de Villarreal smo. pco. parecieron Luis Ramirez maestro albañil vo. de esta ciudad y a quien doy fee conozco y otorgaron era concetado con Xptoval Gorvalan Vzo. de esta ciudad que estava pesste. de Hazer y dar acavada la obra de la rredificacion de una capilla que el dho. Xptobal gorbalan tiene en la yglesia de nra. Señora de La concepcion de esta ziudad desde oy hasta el doze del mes de Disiembre de este año con Las condiciones entre ellos tratadas de la obra que a de llevar la dicha capilla son las siguientes-...".

Documento III

-1616. Octubre, 8. Cádiz.
-AJUSTE DE LA OBRA Y FABRICA DE LA
CAPILLA DE JESUS NAZARENO.
-Archivo de la cofradía de Jesús Nazareno,
Cádiz. *Títulos de la Cofradía de Penitencia de
Nuestro Padre Jesús Nazareno sita en su propia
capilla del convento de religiosas de Santa María
de esta ciudad de Cádiz.* (Sin paginar)

"Sepan quantos esta carta vieren como yo nicolas rruiz amarillo maestro albañil y cantero Vno. de la Ciud. de Xerez de la frontera en estante en esta ciud. de Cadiz por mi propio y

particular ynteres y en nombre de Sebastian Ximenes maestro cantero y albañil mi compañero Vno. de la dha. ciud. de Xerez de la frontera por virtud de su poder que me dio ante pedro gracia prieto escribano publico de esta ciud. de Cadiz en veinte y seis de Septiembre de este año de mill y seiscientos y dies y seis en cuya virtud y uzando del bien asi como si aqui fuera yncorporado o obligado como oblige al dho. sebastian ximenes juntamente y de mancomun conmigo e yo con el y cada uno ynsolidum por el todo rremunciando la lay de duobus reis devendi y el veneficio de la divizion y escursion y las demas leyes y derechos que son y havian en rrazon de la mancomunidad en forma bastante otorgo que soy concertado y por la presente por mi y el dho. mi compañero me consierto con el capitan Domingo de lisarraga prioste de la cofradia de jesus nazareno de esta ciud. de cadiz y fueren agustin diaz de acosta mayordomo de la dha. cofradia por si y en nombre de todos los cofrades que son y fueren de ella en que tomo a mi cargo y del dho. Sebastian ximenes hacer y fabricar la capilla que la dha. cofradia haze en el convto. de monjas de nuestra señora de conseption de esta ciud. en el sitio que esta señalado con mas y el transito y sacristia que ha de tener en la dha. capilla conforme a la trasa y modelo que hizo el maestro mayor Vandelvira que tiene el dho. mayordomo fimada del presente escribano la qual dha. obra y fabrica yo y el dho. mi compañero he de dar fcha. y acabada dentro de seis meses contados desde hoy poniendo yo y el dho. mi compañero todos los materiales de cal piedra ladrillo yeso arena maderas herramientas y todo lo demas nesecario para obra ofisiales y peones sin que haya de dar la dha. cofradia materiales ni otra cosa alguna mas de mill y quinientos ducados de a onze Rs. castellanos que se nos han de pagar a los tiempos y como adelante se dira la qual obra y fabrica emos de hacer yo y el dho. mi compañero en conformidad de la dha. planta guardando en la fabrica el orden y las condiciones siguientes ...".

Documento IV

-1617. Cádiz

**-EL MONASTERIO Y MONJAS DE LA
CONCEPCION CON
NICOLAS RUIZ AMARILLO.**

-Archivo Histórico Provincial, Cádiz. Of. 24,
1617, fols. 1.510-1.512.

"SePan quantos Esta carta Vieren como Yo nicolas rruis amarillo y sebastian Ximenes su compañero maestros alvañiles y canteros vecinos de la ciudad de Xeres de la frontera estantes en esta ciudad de cadiz otorgamos En favor del monasterio de monjas de nuestra señora de la concepcion de esta ciudad y desimos que por quanto En nosotros En mayores ponedores se remato La obra de la capilla mayor el dho monasterio y sus colaterales conforme a las condiciones fechas por El maestro mayor alonso de valdelvira que estan presentadas ante Xpstobal de la vega notario publico en precio de mil sientos y ochenta ducados cuyo remate esta aprovado por el señor lisincia- do alonso de setina provisor e vicario general de esta ciudad En veinte y seis de abril del año passado de seissientos E dies y seis En cuya obra Emos de poner de nuestra parte toda la manufac- tura de ofisiales y peones y erramientas cabos y sogas para tiros y madera para andamios y el con. to Los materiales al pie de la obra como son cal piedra ladrillo yeso y agua y pagarnos los dichos mil y sientos y ochenta ducados segun E como en las condisiones Y antes de rremate despues de fecho El rremate se acordo por el maestro mayor valdelvira que se cresiese el grueso de todas las paredes de la capilla mayor el canto de medio ladrillo mas y ultimamente se a acordado se haga la puerta principal de la dha. Yglesia de canteria de la palomera a la trasa y modelo que de la obra dio El dho. maestro mayor y otra puerta mas pequeña de canteria de esta ciudad En el cuerpo de La yglesia junto a la capilla mayor con un cañon de voveda que le coja todo el transito de la entrada y mas se a de fazer segun- do coro que salga frontero de la capilla de los

nasarenos sobre la sacristia que tiene en ella La capilla de los nasaenos El qual se a de cubrir de tijera con sus canelones dandose la entrada por el coro principal de dha. iglesia Y esta obra que assi se a de fazer de nuevo con lo que se acresen- to al gureso de la capilla mayor esta consertada En ochosientos Y veinte ducados que juntos con los mil ciento y ochenta En que se conserto La primera obra viene a ser todo dos mil ducs. ...".

Documento V

-1760. Cádiz.

-OBRAS Y REPAROS DEL AÑO 1760.

-Archivo del Convento de Santa María, Cádiz.
Cuentas de fábrica (1755-1762). Fols. 199-200

"Primeramente. por la construion de la Torre de campanas que sobre la Puerta pral. de la Iga. se formo su plano sobre Arcos que arrancan de las lineas de pared de la entrada de dha. Iglesia, sin que estos cargasen la Boveda de dha. entrada; se texto toda la Nave mor., y sobre la escalera de los Choros se formo armadura pa. media Naranja, la que se texto y en el coro que mira a la capi- lla de Nro. Padre Jhs. se le hizo techo nuevo, y se formo escalera asta el ultimo cuerpo que tiene sobre el de campanas, y en todos sus huecos se le hicieron celocias de tablazon caladas; en las ventanas de columnas que tienen la escalera del cho- ro y la de los Dormitorios, se le hicieron Puertas de vidrieras; Se hizo un campanario sobre el postigo exterior de la Sacristia para tocar Misa, se le hizo reparo mor. a la celda de la R.M. da. Theresa de Herra., se saco de cimientos la esqna. de la clausura de la calle del mirador, y de la Sar- na, que todo por mas extenso se manifiesta de la qta. q. de dichas obras que tubieron de costo treinta y tres mil nobecientos sesenta y ocho rrs. y veinte y siete mrs. que consta de la qta. rezvo., que en 4 Dizare. de 1760 firmo Juan Parzo mro. de las obras del combto.".

HERCULES, ALFONSO EL SABIO Y EL SUEÑO DE LA RAZON

RAFAEL COMEZ

El extraordinario éxito del I Coloquio de Iconografía, organizado por la Fundación Universitaria Española y celebrado en Madrid hace dos años (1), no debe hacernos olvidar el sueño de la razón de algunos de sus concurrentes. Si en ese sueño de la razón ajena se pretende involucrar a la propia, bueno será ponerse a buen recaudo pues ya sabemos que "el sueño de la razón produce monstruos".

La profesora de la Universidad Complutense, Dra. Ana Domínguez Rodríguez, especialista en miniatura alfonsí, ha publicado en las Actas de dicho Coloquio una comunicación titulada "Hércules en la miniatura de Alfonso X el Sabio", que vale la pena glosar con objeto de hacer algunas puntualizaciones:

- 1ª) Que en la primera miniatura de la *Primera Crónica General de España* (Bib. Esc., Ms. Y. I. 2, f. 1 v.) aparece el rey Alfonso X el Sabio en medio de un animado grupo de personas (18), entregando el libro con la mano izquierda a un personaje situado en aquel lado—derecho del espectador—mientras sostiene la espada con la mano derecha pero no "levanta una mano con el dedo índice enhiesto". (2)
- 2ª) Que, efectivamente, publiqué en 1979 un estudio sobre las seis miniaturas de la *Primera Crónica General de España* (3) donde daba a conocer las investigaciones contenidas en mi tesis doctoral, presentada en la Universidad de Sevilla

el 8 de Julio de 1977. Las susodichas miniaturas se publicaban por primera vez a excepción de la primera que representa al rey Alfonso X el Sabio que ya aparecía en la Primera edición de la *Primera Crónica General de España* (4), hecha por Menéndez Pidal en 1906, en cuya ilustración se observa con nitidez la espada del rey.

- 3ª) Que, verdaderamente, publiqué que el rey Alfonso X el Sabio lleva una espada en la mano derecha, como todo aquel que goce de vista sana podrá, ciertamente, apreciar, y, en consecuencia, no cabe aseverar como sostiene la Dra. Domínguez Rodríguez que mi afirmación "arrastró errores en cadena" (5) porque, primero, el único que ha descrito dicha miniatura, mencionando la espada, con posterioridad a mi artículo, ha sido el profesor Peter Klein (6) y, en ese caso, no debemos hablar de cadena cuando hay un solo eslabón a no ser, segundo, porque la Dra. Domínguez Rodríguez haga partir la ficticia cadena de Don Ramón Menéndez Pidal que también vió con claridad la espada y toda la composición de la miniatura en 1955 cuando la describió en la segunda edición de la *Primera Crónica General de España*. (7)

Finalmente, esta fábula enseña algo que todos sabemos y que procuramos inculcar a nuestros discípulos, a saber, que antes de interpretar un tema iconográfico hay que des-

Ut ualeat plura q̄s scire p̄ q̄a futura.
 Hinc p̄ p̄sentia quisq̄ uult scire futura.
 Non de dignet̄ op̄us istud sed memorare.
 Siquis hoc legere q̄a q̄bit plura uidere.
 Per q̄ p̄ficer̄ i dextis ad ardua fiet.
 Nā sciet an cepit q̄dāq̄ sit id ul' incipit.
 Hinc p̄ndat̄ seu finis ad optima cōdit̄.
 Per q̄ p̄iora fugiens cōparat̄ meliora.



cribir, describir exhaustivamente y, a ser posible, bien, pues de otra manera podría ser confundido con facilidad un huevo con una castaña, que siendo ambos productos de la Madre Naturaleza, el uno corresponde al reino animal y el otro al vegetal, además de poseer formas de todo punto diferentes. Por más que se prolongue un "dedo índice enhiesto" jamás se parecerá a una espada aun-

que lo veamos con las gafas del surrealismo.

Quienes fuimos una vez estudiantes en Salamanca conocemos el viejo adagio universitario salmantino: "Si natura non dat Salmantica non praestat". Parafraseando y, al hilo de estas glosas, podríamos tal vez decir: "Si Complutum non dat Hispalis praestat".

NOTAS

- (1) *Coloquios de Iconografía* (26-28 mayo 1988) in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, F.U.E., t. II, nº 3, Madrid, 1989.
- (2) A. Domínguez Rodríguez, "Hércules en la miniatura de Alfonso X el Sabio", *Actas del Primer Coloquio de Iconografía* in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, F.U.E., t. II, nº 3 Madrid, 1989, p. 76. La autora no publica ninguna ilustración que pruebe sus asertos.
- (3) R. Cómez Ramos, "La visión de la Antigüedad en las miniaturas de la Primera Crónica General", *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, I, Universidad de Sevilla, 1979, pp.3-12, y 6 láminas. Dicho estudio apareció también contenido en el libro del mismo autor, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 189-195, aunque aquí sin notas tan extensas como en aquél y sólo la lámina correspondiente a la miniatura del folio 5 r. El lector curioso podrá contemplar de nuevo a Hércules lampiño y no barbudo como escribe Domínguez Rodríguez (*op. cit.* p. 78) en mi libro *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Universidad de Sevilla, 1990.
- (4) R. Menéndez Pidal, *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV* en 1289, Madrid, 1906, B.A.E., t. V, lám. s.p. (Fototipia de Hauser y Menet) p. IV, tras el Prólogo.
- (5) A. Domínguez Rodríguez, *Op. cit.*, p. 76, nota 19.
- (6) P.K. Klein, "Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons' des Weisen von Kastilien und León (1252-1284): Die Illustration der Cantigas" in *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur und Sozialgeschichte*, Anabas-Verlag, 1981, p. 174: "Alfonso hält hier jeweils ausser dem Buch in der linken auch ein Schwert in der Rechten".
- (7) R. Menéndez Pidal, *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV* en 1289, 2ª ed., Ed. Gredos. Madrid, 1955, p. LVII, nota E: "Alfonso X, que sosteniendo la espada en su mano derecha alarga con su izquierda un libro, la Crónica, al personaje inmediato".

UNA ESCULTURA SEVILLANA DEL ULTIMO CUARTO DEL SIGLO XVI EN SANTA CRUZ DE LA PALMA (CANARIAS)

FRANCISCO J. HERRERA GARCIA

Dentro de la abundante producción escultórica de origen sevillano existente en la isla de San Miguel de La Palma, principalmente de los siglos XVII y XVIII, queremos dar a conocer a los expertos esta be-



Sta. Agueda. Iglesia del Hospital de Dolores, Sta. Cruz de La Palma (Canarias).

lla muestra salida de los talleres activos en la Capital andaluza en el último cuarto del siglo XVI.

Pese a los continuos esfuerzos que vienen realizándose en la inventariación y estudio del rico patrimonio artístico insular, no ha sido objeto de atención la representación de la mártir Sta. Agueda que se exhibe en la hornacina inferior izquierda del retablo mayor de la Iglesia del Hospital de Dolores, Templo que hasta la desamortización decimonónica lo era del extinto convento de Sta. Clara, de donde proviene la Imagen en cuestión. Corría la segunda mitad del siglo XVI cuando, según afirma VIERA y CLAVIJO, ante la calamidad de los tiempos y las múltiples adversidades a que estaban expuestas las cosechas, que no llegaban a satisfacer las necesidades de la Isla (1), el Cabildo elige por suertes a Sta. Agueda abogada de las mieses, acometiendo la edificación de su Ermita en la que de inmediato comienza a venerarse su Imagen traída de España, hacia 1574 (2). El cronista local Juan Bautista LORENZO dio a conocer un Acta del Cabildo fechada el 7 de Mayo de 1607, referida a la fundación del Convento de Sta. Clara que tiene lugar entonces en el mismo emplazamiento donde se hallaba la Ermita de la Santa, para lo que fue demolida, constatando lo expuesto por VIERA y CLAVIJO, sin dejar de precisar que "... se trajo su Imagen de España..." (3). Afirmación esta última hecha pocos años después de la llegada a la Isla de la Escultura, por lo que podemos considerarla del todo fiable, dada la cercanía temporal entre la fundación y la redacción del Acta.

Después de que las monjas franciscanas establecieran el Convento dedicado a Sta. Clara, ya desaparecida la Ermita, la titular de esta última recibirá culto en la Iglesia Conventual, donde sigue en la actualidad.

La procedencia peninsular de la talla no ofrece dudas, si bien tradicionalmente venía argumentándose su origen flamenco, creencia impulsada por el nutrido conjunto escultórico existente en la Isla de aquella procedencia, que prácticamente monopoliza toda producción llegada al territorio insular con anterioridad al siglo XVII. No obstante después de un detenido análisis no cabe duda su filiación con los talleres manieristas sevillanos del último cuarto del XVI. Las constantes y casi obligadas relaciones que el Archipiélago mantenía con los puertos de la Baja Andalucía y particularmente con Sevilla, no eran despreciables como canal a través del cual realizar importaciones artísticas, sobre todo en los años finales del siglo al constituirse Sevilla en escuela escultórica de primer orden y los gustos de la aristocracia local Palmera, muchos de cuyos miembros serán de origen andaluz, comenzaran a manifestar cansancio por los reiterativos modelos de la plástica flamenca, adscritos a esquemas goticistas.

En actitud erguida (4), la Mártir sostiene con la mano derecha que a tal efecto adelanta, la bandeja, en este caso desprovista de las muestras de su martirio al tratarse de una pieza de plata extraña a la escultura, mientras con la izquierda, cuyo brazo describe una ligera flexión, recoge el manto y acerca a su cuerpo la palma martirial. El rostro de fina factura, pese a las evidentes señales del paso del tiempo y los repintes labiales, se inclina hacia la derecha de tal modo que orienta la mirada al contenido de la bandeja, entornando los ojos de los que

emana un profundo sentido de resignación. La belleza facial se complementa con la del cabello, descubierto al no sobrepasar el manto la altura de los hombros, permitiéndonos así admirar el exquisito trabajo de la gubia que distribuye los mechones capilares en suaves ondulaciones, mientras a la altura del cuello descienden en curvatura. Es una cabellera que no puede ocultar profunda raigambre clasicista, propia de una elegante matrona romana.



Detalle del rostro.

El delicado perfil expresivo, la suavidad de las formas faciales y esmerada talla del cabello se complementan con la entereza y firmeza propias de la mejor escultura romanista, no existen atisbos de dolor, la serenidad y fortaleza conjugan sus efectos para

proporcionar así pureza y equilibrio de inequívoco sello bajo renacentista.

La postura es la acostumbrada, un pie en este caso el derecho mantiene el peso del cuerpo, mientras la pierna izquierda se adelanta, flexionando la rodilla a modo de "contraposto" que produce una ordenada conjunción de las masas y evita la apariencia de bloque rígido. Postura que desarrolla un juego de volúmenes y estados de tensión coordinados en equilibrio y armonía.



Detalle de los pliegues.

La vestimenta nos ofrece un rico repertorio de pliegues distribuidos según criterios de claridad compositiva. La túnica ligeramente plegada sobre la pierna izquierda, evidenciando el contraposto, describe pliegues rectilíneos cuyos extremos se ondulan

con serenidad sin incurrir en movimientos complejos, de tal suerte que afirman una vez más los aludidos principios clasicistas. El manto cruzado sobre el pecho sigue una trayectoria diagonal para luego, después de sobrepasar el brazo derecho, caer rectos.

La policromía se conserva pese a los pocos acertados repintes de que ha sido objeto. En ella dominaban los tonos dorados del pan de oro que incluso recubre el cabello. Manto y túnica se hallan recubiertos de motivos vegetales punteados, entre los cuales el espacio intermedio fue rellenado con una tonalidad ocre que oculta la primitiva estética del estofado.

Escultura por tanto cuyas notas más sobresalientes son la corrección formal, delicada belleza y fortaleza espiritual, sin faltar cierto tono grandilocuente que no ofrece dudas respecto a su filiación con el Manierismo del bajo renacimiento sevillano.

La intensidad de la producción escultórica en los talleres sevillanos del momento, recién constituídos escuela, capaces ya de atender una creciente demanda ultramarina, brindaban al Cabildo Palmero la posibilidad de gestionar al ejecución de la imagen de la Mártir en la Ciudad andaluza. Tenemos el mencionado año de 1574 como punto de partida, entorno al cual tendría lugar su talla. Las características formales y expresivas la acercan al taller del abulense Jerónimo Hernández, considerado fundador de la escuela sevillana de escultura. La proximidad y paralelismo de la Sta. Agueda con alguna de sus obras de carácter mariano es notable, estando concebida, al igual que aquellas, a modo de "Sagrada Venus", feliz expresión del Dr. HERNANDEZ DIAZ para significar la orientación clasicista de estas representaciones femeninas (5). Incluso en la Mártir palmera se acentúa esa apariencia de venus al

no tratarse de una imagen mariana y hallarse consecuentemente desprovista de Niño.

Algunos ejemplares de Vírgenes procedentes del taller de Jerónimo Hernández, realizadas en los años setenta, pueden servir para comprobar la similitud en rasgos compositivos, expresión y sentido clasicista con la obra que analizamos, entre ellas merece destacarse la Virgen de Belén de Villalba del Alcor, Huelva (1574), Virgen de la Granada del Sevillano Convento de San Leandro (1574-75), Virgen de la O de Ubrique (1575), Virgen del Rosario de Castilleja de Campo (1578-80), Virgen de la Esperanza del convento franciscano de Ecija (1578-80), Virgen de la Grana de Guillena (1578-80) (6). Particularmente con esta última

mantiene similitudes en la expresión facial, dulce y firme a un tiempo, con los ojos entornados y cabeza inclinada, distribución armónica de los pliegues y asimilación de las formas al equilibrio y ordenada composición clasicista. No obstante la titular de la Parroquia de la Granada denota una resolución algo más grandilocuente, de tintes miguelangelescos, según acostumbró plasmar Jerónimo Hernández en mayor o menor medida en la casi totalidad de su producción.

Tenemos por tanto en la Sta Agueda de Sta. Cruz de La Palma una meritoria muestra que añadir al ya rico catálogo de la escultura sevillana del Bajo Renacimiento, probable obra del taller de Jerónimo Hernández.

NOTAS

- (1) Las Actas Capitulares de los años setenta del siglo XVI, conservadas en el Ayuntamiento capitalino, dejan entrever de modo constante la escasez de trigo que padecía la Isla año tras año, comisionando aquella corporación a los distintos comerciantes radicados en al Isla para que importasen grano de otras islas del Archipiélago, Madeira e incluso Flandes.
- (2) José de VIERA Y CLAVIJO, *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* (Sta. Cruz de Tenerife, 1971, 6ª ed.), II, p. 790.
- (3) Juan Bautista LORENZO RODRIGUEZ, *Noticias para la Historia de La Palma* (La Laguna-Sta. Cruz de La Palma, 1975), p. 268.
- (4) Es una escultura de bulto redondo. Mide 1'22 mts.
- (5) Véase José HERNANDEZ DIAZ, *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura Renacentista*, en "Archivo Hispalense", II (1944), p.p. 41-113. Idem *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*, (Sevilla, 1951).
- (6) Jesús PALOMERO PARAMO, *Gerónimo Hernández* (Sevilla, 1981).

TRES ESCULTURAS FIRMADAS Y FECHADAS POR BENITO DE HITA Y CASTILLO EN LA ISLA DE SAN MIGUEL DE LA PALMA

FRANCISCO J. HERRERA GARCIA

A propósito de escultura sevillana en la canaria Isla de La Palma resulta de sobra conocido el interesante conjunto escultórico del siglo XVIII existente en aquel alejado territorio español, si bien no se ha profundizado en su estudio, atribuyéndose la mayoría de los ejemplares al taller del último de los insignes escultores del barroco sevillano: Benito de Hita y Castillo. No en vano pertenecen a este maestro las mejores muestras de escultura dieciochesca sevillana conservadas en La Palma, circunstancia que ha motivado la atribución al autor del resto de esculturas de esta procedencia allí existentes, pasando inadvertidas algunas obras que llevan el sello de otros importantes talleres de la época, como el de los Roldán y Duque Cornejo.

Muestra cimera de la obra de Hita es sin duda el Cristo de la Caída de la Iglesia de San Francisco, firmada y fechada por el artista en 1752 (1). El patronazgo de Dña. María Josefa Massieu y Monteverde hizo posible la llegada al Puerto de Santa Cruz de la Palma de esta imagen de Jesús Caído, para el que funda Ermita, sirviéndose de la domiciliación en Sevilla de su hermano Don Pedro Massieu, fallecido en 1755, quien ostentó el puesto de "Oidor Decano de Su Majestad en la Real Audiencia de Sevilla" (2). Las constantes relaciones de la familia Massieu con sus parientes estableci-

dos en Sevilla, facilitaría la llegada a la Isla de otras obras del taller de Hita, después de fallecido Don Pedro Massieu. Vamos a referirnos a tres esculturas de bulto redondo que podemos incluir entre las más esmeradas de todas cuantas creó el artífice, el San Miguel y San Antonio de Padua de la Parroquia de San Juan Bautista de Puntallana y la Virgen del Carmen de la Parroquia de Barlovento, todas tres ejecutadas en el mismo año, 1773.

José GONZALEZ ISIDORO, quien dedicó extenso y bien documentado estudio a Benito de Hita, pero que desgraciadamente no tuvo ocasión de conocer in situ las obras indicadas, fecha el San Miguel y San Antonio en el Período de madurez del artista, es decir antes de 1760 y a la Virgen del Carmen en la última etapa productiva, después de 1769 (3), insistiendo en el "impacto" que debió causar la llegada de la efigie del Señor de la Caída que animó a la familia Massieu a efectuar nuevos encargos al escultor. No obstante ha pasado desapercibida para los distintos estudiosos que se han ocupado del tema, la firma del escultor y el año de su ejecución que, de igual modo al Señor de la Caída, habría de dejar constancia de su autoría en unas imágenes destinadas a tierras tan distantes, señalando el año que su gubia les dió forma, como ya adelantamos, 1773 (4), firma y fecha que en este caso dispone bajo

las respectivas peanas y utilizando para ello el lápiz. Así pues no cabe duda de que las tres efigies formarían parte de un mismo encargo, llegadas a un tiempo a la Isla.

Los Santos de la Parroquia de Puntallana, San Miguel y San Antonio sabemos que fueron donación del Coronel y Gobernador de Armas de la Isla Don Felipe Massieu y Vandala, quien precisamente era administrador del mayorazgo y bienes que en sucesión habían tocado a Don Pedro Massieu después de cuyo fallecimiento recaen en su única hija Dña. Manuela Massieu y Torres, casada en Sevilla con Don Alonso Tello de Eslava y Céspedes, Maestrante de la Real Maestranza de Caballería de esta Ciudad (5). Ocurrido el óbito de la expresada Dña. Manuela, su esposo es declarado albacea de sus bienes según cláusula testamentaria, por lo que nombra a Don Felipe Massieu administrador de los bienes y posesiones palmeras heredados de su mujer (6). Las incesantes relaciones establecidas entre el Maestrante sevillano y el Regidor de la Isla de La Palma serían vehículo privilegiado a través del cual fue posible la llegada de estas y otras obras de arte a la Isla, procedentes de la Ciudad de La Giralda. No debe extrañarnos la calidad y buena factura observada en las mismas, que obedece a los refinados gustos y poder económico que la casa Massieu demostró a lo largo del siglo XVIII. Don Alonso Tello de Eslava actuaría por tanto como intermediario entre el taller sevillano y los patronos canarios, dando continuidad a las empresas artísticas iniciadas por Don Pedro Massieu.

La talla de San Miguel mide 1'23 mts., sin peana, en ella se dan cita todos los recursos expresivos y compositivos acostumbrados por el maestro en sus producciones, contundencia de volúmenes, movimiento diná-



*Benito de Hita y Castillo.
San Miguel, Parroquia de Puntallana (La Palma).*

mico, intenso pero bien equilibrado en su conjunto, pliegues arremolinados entorno a las piernas y tronco, actitud gallarda, sin faltar la dulzura en el rostro, un rostro femenino e infantil, que llega a estereotipar en las representaciones marianas y hagiográficas. La artificiosidad y desenvoltura conjugan aquí sus efectos para producir un resultado de inequívoco sello barroco. El Arcángel, que con un pie presiona la cabeza de la demoníaca forma elevando la rodilla que incurva hacia dentro, se dispone a asestar el golpe definitivo con su espada, que mantiene en la mano derecha, cuyo brazo parece iniciar el descenso. La vestimenta y accesorios como casco y escudo con las iniciales Q. S. D. (Quis sicut Deus), responden a

los dictados iconográficos Post tridentinos, acuñados en Sevilla a lo largo del siglo XVII. De rica factura es la cabeza cuyos cabellos se arremolinan señalando ondulaciones de gran plasticidad y delicado trabajo de gubia, las cejas muy finas y ligeramente incurvadas, ojos intensos y grandes, boca pequeña de firme comisura, mentón elevado, configuran un rostro de idealizada belleza. Tanto las piernas como los brazos advierten formas más potentes que si bien no desentonan con la impresión resuelta del conjunto, si contrastan con las características señaladas para el rostro. Sigue por tanto una orientación realista y artificiosa unida a la idealización, característica propia del artista (7). Es singular el tratamiento de pliegues que transmiten la intensidad del movimiento formando vuelos y delgadas incurvaciones, de tal suerte que recuerdan labores de encolado por su escaso grosor, así lo evidencian algunas partes del manto, entorno a los brazos y la faldilla, incurvada en dibujísticos vuelos.

El estofado advierte similitudes con el de otras realizaciones del artífice. El manto ostenta una gran riqueza, combinando los tonos dorados de los motivos vegetales dispuestos en hileras y finas rayitas que imitan la textura del tafetán, con el color rojo del fondo. En la coraza se descubre el pan de oro mediante punteado, sin faltar tampoco motivos florales similares a los del manto, hojas de cardina con florecillas de cuatro pétalos y fragmentos de rocalla, en la faldilla. Se adapta por tanto a los modelos que imperan en Sevilla cuando media el siglo y la moda del rococó irrumpe sin encontrar obstáculos.

La imagen de San Anonio de Padua nos remite a esa constante en la obra de Hita que es el intimismo, lo inrascendente y

amable. Aunque de actitud resuelta no llega al dinamismo que nos ofrece el Arcángel, no obstante está definida la figura por un pausado y bien estudiado movimiento helicoidal que sin llegar a la intensidad de algunas obras como el San Sebastián de la Capilla Sacramental de Sta. Catalina (Sevilla), es perceptible en el acusado contrapuesto de la pierna izquierda con la rodilla inclinada al lado contrario, igual que ocurre



Benito de Hita y Castillo. San Antonio de Padua, Parroquia de Puntallana (La Palma).

con la otra esfigie de Puntallana mientras el torso y cabeza se orientan a la izquierda, resultando así esa especie de torsión o giro, derivado de la contraposición de las distintas partes del cuerpo. Impera no obstante el sentido de la masa en el Santo de Padua, los

pliegues del hábito registran un tratamiento más somero de perfiles angulosos y apariencia de pesadez, sobre todo en las mangas. Con ambas manos sostiene un libro en su costado izquierdo lo que le obliga a distanciar el brazo de ese lado del cuerpo, y sobre el libro descansa el Niño, compenetrado en sacra conversación con el Santo. Los gestos de la tierna figura infantil elevando sus brazos al rostro de San Antonio y la concentrada atención que este le concede, componen una bella muestra del intimismo y poesía imperante en aquellas obras de Hita, donde el elemento infantil hacía acto de presencia. El rostro del franciscano sigue un esquema semejante al de la obra anterior, cejas finas con menuda graña, ojos ovalados e intensos, boca pequeña, predomina en la expresión facial la ternura.

La túnica únicamente ofrece estofados en el cuello, borde de mangas y pie, resumiéndose a un único modelo compuesto por fragmentos de rocalla. La altura es algo inferior a la del San Miguel, 1'17 mts.

La Virgen del Carmen que hoy recibe veneración en la Parroquia del Rosario de Barlovento, procede de una Ermita fundada por Don Francisco Estanislao de Lugo y Viña en el lugar de Oropesa, perteneciente al término y Parroquia de Barlovento, donde tenía hacienda con casas principales, en las que incluyó el pequeño oratorio que todavía existe, en estado de abandono e invalidado para el culto. La licencia para fabricar la Ermita y recibir la bendición fue dada por el Obispado de Canarias el 12 de Junio de 1761, estaba dedicada, siguiendo el modelo de su patronímico, a San Estanislao Obispo (8). Iniciadas las obras aquel mismo año, recibiría la correspondiente dotación económica mediante instrumento notarial el 23 de Noviembre de 1763, siendo bendecida por

fin el 11 de Octubre de 1772 (9). La Virgen del Carmen llegaría a la Ermita con posterioridad a 1773, como se dijo, fecha de su ejecución. El hijo del fundador, el Capitán Don Francisco de Lugo y Molina gestionó la traída de la Imagen de Sevilla, según expresa en su testamento (10). Las relaciones de amistad que debieron unir a los Lugo con los también aristócratas Massieu facilitarían su contratación en el taller de Benito de Hita.



*Benito de Hita y Castillo.
Virgen del Carmen. Parroquia de Barlovento
(La Palma).*

En 1832 Don Francisco Felipe de Lugo y Viñas consiente en el traslado de la escultura a la Parroquial de Barlovento, a instancias del titular del Beneficio, Don Francisco

Morales, quien expresa los deseos de su feligresía de rendir culto a la Señora en la Parroquia del Pueblo, sin que existieran inconvenientes por parte de la autoridad episcopal que autoriza el traslado (11).

Es una representación sedente de la Madre con el Hijo a modo de "Theotocos", modelo iconográfico muy utilizado por la escuela de escultura sevillana desde el siglo XVI y que tiene su antecedente más remoto en las representaciones marianas medievales co-

mo la Virgen de los Reyes y Virgen de las Aguas. No vamos a entrar en pormenores descriptivos pues de ello ya se encargó el Dr. FUENTES PEREZ en los estudios que ha dedicado a las piezas artísticas del templo (12), pero si conviene señalar la delicada y preciosista factura de la imagen, de 75 cms. de altura, en la que están presentes el sentido de intimismo y dulzura en cotas superiores al comentado San Antonio de Puntallana subrayado aquí por la actitud juguetona del Infante que valancea su cuerpecito sobre la pierna de su Madre. Nuevamente la contraposición en la postura de los miembros y riqueza en las abundantes líneas de los pliegues conforman un ejemplo de teatralidad

barroca y singular delicadeza expresiva (13). El estofado acentúa el preciosismo, combinando esgrafiado y punta de pincel, así el manto muestra parecidos motivos florales a los del Arcángel de Puntallana y la cenefa



Firma de Benito de Hita y Castillo (Peana de San Miguel).

del mismo presenta fragmentos de rocalla idénticos a los del Santo franciscano. Acertadamente se la ha comparado con la desaparecida Virgen de las Maravillas de la Parroquia sevillana de San Juan de La Palma. Su rostro es gemelo al de la Virgen de los Remedios de la Capilla de la Universidad Hispalense realizada hacia 1762.

Así pues la proximidad entre las tres obras resulta evidente si atendemos a sus caracteres estilísticos que revelan un mismo momento de ejecución, particularidad que nos viene a confirmar la datación inscrita en las peanas de estas preciosas muestras del buen hacer artístico de Benito de Hita y Castillo.

NOTAS

- (1) Jesús HERNANDEZ PERERA, *Un "Cristo" de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma*, en "Archivo Español de Arte", 1958, p.p. 146-148.
- (2) F. FERNANDEZ DE BETHENCOURT, *Nobiliario de Canarias* (La Laguna, 1954), II, p. 126.
- (3) José GONZALES ISIDORO, *Benito de Hita y Castillo* (Sevilla, 1986), p.p. 140 y 146.
- (4) El Arcángel San Miguel y el San Antonio de Padua de la parroquia de Puntallana muestran idéntica inscripción en la cara inferior de la peana:

Dn. Benito de Hita /
Y Castillo me fesit /
en Sevilla /
año de 1773.

En el mismo lugar se indica en el caso de la Virgen del Carmen de Barlovento:

Benito de /
Hita y Castillo /
me f (esit) /
año 1773.
- (5) F. FERNANDEZ DE BETHENCOURT, ob. cit, p. 126.

En el folio 64 vto. del Libro de Visitas de la Parroquia de Puntallana consta "Yt. dos Ymagenes una de Sn. Miguel y otra de Sn. An^{te} de Padua qe, dio a esta Yga. el Coronl. y Governor. de las Armas de esta Ysla Dn. Felipe Massieu y Vandala" (Archivo Parroquial de Puntallana, Libro de Visitas Pastorales iniciado en 1678). Esta anotación es incluída al final de la visita apostólica fechada el 29 de Noviembre de 1724, no obstante las características de la grafía e intensidad de la letra indican que fue anotada mucho después de ese año, lógicamente entorno a 1773. Véase también Margarita RODRIGUEZ GONZALEZ, *Nuevos datos artísticos de la Parroquia de Puntallana*, en "TV coloquio de Historia canario-americana", (Las Palmas de Gran Canaria, 1982), II, p.p. 541-551.
- (6) El 27 de Abril de 1767 Don Alonso Tello de Eslava y Céspedes, Maestrante de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, vecino de la collación de Sta. María la Blanca, como albacea de su difunta esposa, Dña. Manuela Massieu y Torres, otorga poder a Don Felipe Massieu y Vandala, Regidor perpetuo de la Isla de La Palma, para que en su nombre y en el de sus hijos menores pueda tomar posesión de cualquier posesión y renta que le pertenezca en virtud de la testamentaria de su esposa, y administre dichos bienes.

(Existe copia de este poder en el ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE LA PALMA, ante Miguel José de Acosta, legajo 8, 1767)
- (7) José GONZALEZ ISIDORO, ob. cit, p.p. 84-85.
- (8) ARCHIVO PARROQUIAL DE BARLOVENTO, Protocolo de la Iglesia, N^o 81, "Dotacion, Bendicion de la Hermita dedicada al Glorioso Martir Sn. Stanislao de Oropesa". Contiene la autorización para fundar la Ermita, Licencia para su bendición, copia de la escritura de dotación y licencia para efectuar traslado el de la Virgen del Carmen a la Parroquia de Barlovento.

- (9) En el instrumento de dotación el fundador declara "...que se obligava y obligo a tener y conservar la referida Hermita con el Hornato y desencia necesaria paa que en ella se pueda celebrar el Santo Sacrificio de la Misa y desde luego señala treinta reales de rédito anual que impone (...) sobre la viña malvasia que el otorgante planto y fabrico en la expresada hacienda y partido de Oropesa, en donde disen la montaña de la Atalaya..." Véase nota Nº 8.
- (10) Gerardo FUENTES PEREZ, *Aspectos artísticos de la Parroquia de Ntra. Sra. del Rosario. Barlovento (La Palma)*, en "TV coloquio de Historia canario-americana" (Las Palmas de Gran Canaria, 1982), II, p.p. 315-321.
- (11) Don Francisco Felipe de Lugo y Viña establece que el y sus sucesores ostentarán la propiedad y patronato sobre la imagen y sus reliquias. Véase nota 8.
- (12) Gerardo FUENTES PEREZ, ob. cit.
- (13) La corona de la Virgen es una muestra interesante de la platería sevillana del momento, está compuesta por motivos rocallas y "ces", rematados por una cruz, rodeándolo todo una ráfaga. Carece de punzón.

II. MUSEOLOGIA Y MUSEOGRAFIA

Un apunte sobre el Museo Provincial de Huelva: su historia, su pedagogía, su realidad.

*García Rincón, José María
Valdivieso Muñoz, María Teresa
Velasco Nevado, Francisco
Velasco Nevado, Jesús*

LA HISTORIA

El nacimiento del Museo de Huelva tiene lugar el día 7 de Julio de 1920 cuando se constituye la Junta Patronal del Museo de Bellas Artes. Poco tiempo después, el Museo abre sus puertas. Lo dirige el paisajista malagueño José Fernández Alvarado, a la sazón director de la Escuela Provincial de Pintura, una vez tomado el testigo del pintor extremeño Eugenio Hermoso.

En un edificio que el propio Fernández Alvarado cede, asienta su sede el nuevo Museo de Bellas Artes de Huelva, constituyéndose según preceptuaba el artículo 2º del Real Decreto del 24 de Julio de 1913. "Entre sus fondos destacaba —según consta en carta remitida por Javier García de Leaniz, director de Bellas Artes, a José Marchena Colombo, Delegado Regio de Bellas Artes en Huelva—, por Van Dick, Tiépolo, Goya, Valdés Leal,... y por una miriada de objetos arqueólogos e históricos cedidos, depositados y donados por particulares e instituciones oficiales de la ciudad" (1).

Sin embargo, hubo de esperar al 13 de marzo de 1922 para que S.M. Don Alfonso XIII tuviera a bien de clarar de Utilidad Pública el Museo de bellas Artes de Huelva, tras la continua presión ejercida por distintos próceres locales entre los que sobresalen Marchena Colombo; Eduardo Díaz y Frando de los Llanos, Académico correspondiente de la Real de la Historia; Lorenzo Cruz y Fuentes, presidente de la Comisión Provincial de monumentos; José Albelda, y Albert, Académico de la Historia y de San Francisco; Javier Lasso de la Vega, Archivero Provincial; José María Pérez Carasa, arquitecto...

Tras el fallecimiento del pintor Fernández Alvarado, —bajo cuya dirección se incre-

menta el depósito pictórico con obras de Seiquer, Irureta, Haes, Laporta, Avendaño, Souto,..., cedidas por el extinto Museo de Arte Moderno de Madrid—, el Museo de Bellas Artes de Huelva entrará en un oscuro período presidido por la carencia de edificio que albergará las obras, y regido por la incompetencia de una ciudad —pese a los esfuerzos de Martínez Coto y Cerdán Márquez en sus respectivas secciones de Bellas Artes y de Arqueología— incapaz de elevar el tono de protesta en la reivindicación de un edificio dotado de las mínimas condiciones como para instituir un Museo.

La luz de tan largo período de oscuridad comienza a vislumbrarse en la década de los setenta cuando la exitosa gestión de Florentino Pérez Embid, director general de Bellas Artes, hizo realidad la construcción de un edificio de nueva planta para sede del Museo de Huelva. El día 12 de octubre de 1973 fué inaugurado oficialmente.

Como todo Museo Provincial, el de Huelva resume su contenido en tres secciones: Arqueología, Bellas Artes y Etnografía.

La Sala de Arqueología se nutre esencialmente de las siguientes fuentes: 1. la colección de Don Carlos Cerdán. 2. los materiales procedentes de Riotinto. 3. la necrópolis de la Joya. 4. otras excavaciones, hallazgos y donaciones.

El resultado de la conjunción de estos materiales se refleja en la actual Sala, que cubre un amplio abanico cronológico que abarca desde el Paleolítico Inferior hasta Huelva de Colón.

Sin lugar a dudas, y debido a las propias características de la arqueología provincial, descuellan en la Sala tres ejes columnarios —Megatilisismo, Tartessos y minería Romana que se vertebran en torno a una misma te-

mática: la minería y la metalurgia. Del conjunto de las piezas que se exponen en la actualidad, destacan singularmente las siguientes:

- Las piezas de carácter ritual del tholos de la Zarcita.
- El cráneo con cubierta estalagmítica de Alájar.
- Las jarras de bronce y otros elementos suntuarios de La Joya.
- Distintas muestras de cerámica griega arcaica.
- La noria romana de Riotinto.



Museo de Huelva.

Por su parte la sección de Bellas Artes se ha venido nutriendo fundamentalmente del depósito del Museo de Fernández Alvarado y de los fondos de otros dos Museos: El de Bellas Artes de Sevilla y el Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Esta sección, fue, en sí misma, un legado incierto, a modo de puzzle difícilmente moldeable a

la hora de configurarle una seria estructura museográfica.

De pronto, quizás motivado por el excesivo celo del propio Pérez Embid en su laudable afán de dotar al Museo de interesantes obras pictóricas y escultóricas, el legado se amontonó exponiéndose sin orden ni concierto. Daba igual que seis cuadros de Haes flanquearan un retrato de Valázquez Querol y a nadie sonrojaba que dos paisajes de Jaes escoltaron con sobriedad marcial a un espléndido Wynants. Lo único importante era exponer, pues nada, o casi nada quedó depositado en las "perchas".

A pesar de la incongruencia de los depósitos, lo cierto es que entre ellos cabalgaban autores y obras de calidad notable: Aertsen, Huidobro, López García del Corral, Nierman, Andrés Pérez, Cruz Fernández, Juan Miguel Sánchez, Cano de la Peña, Lucas Valdés, Gonzalo Bilbao, Espinar, Labrador, Molner, Muñiz, Roldán, Armando del Río, Senet, Vargas Ruiz, Tuset, Guevara Sánchez, García Camio, Llorens, Morera... Mención aparte merece el legado del Museo Español de Arte Contemporáneo el cual, junto a compras posteriores y a un depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, deviene eje conductor de la representación pictórica del artista más universal nacido en tierras de Huelva: Daniel Vázquez Díaz. Con un total de 36 obras -14 óleos, 4 litografías y 18 dibujos-, el lote de este pintor de Nerva, expuesto en una Sala exclusiva constituye el principal atractivo de toda visita a la sección de Bellas Artes del Museo de Huelva.

La sección de Etnología, existente dentro del marco institucional pero inexistente en el plano real, se pensó ubicar en Aracena como centro dependiente del Museo de Huelva, llegando incluso a tener configuración

legal con la denominación de Museo de Artes y Costumbres Populares.

LA PEDAGOGIA

Cuando en 1969 el Comité Internacional de Museos -I.C.O.M.- conceptúa al Museo "como establecimiento permanente administrado en beneficio del interés general para conservar, hacer valer, exponer para educación y deleite del público, un conjunto de elementos de valor cultural", no hace sino tomar en marcha inicial el tren de las corrientes museográficas que -al socaire de las directrices dinamizadoras que la propia cultura preconiza- defienden la idea de un Museo como instrumento didáctico y vehículo de cultura. Concepto, por tanto que se aleja de la obsoleta, por desfasada, concepción del Museo-depósito, del Museo-templo.

La Ley de Andalucía de Museos (1984) primero, y la Ley de Patrimonio del Estado Español (1985) después, sensibles a la nueva realidad museística, recogen en su articulado un contenido que descuella por su carácter marcadamente renovador y progresista. En este sentido discurre también la actividad actualísima del museo de Huelva. Desde su staff directivo y técnico se concibe al Museo desde una absoluta proyección al exterior y se quiere recrear el núcleo de aprendizaje social en su dimensión vital, funcional y concreta, estimando a ambos espacios como centros de participación y a ambas instituciones como centros de interés pedagógico y humano. El Museo es y hace sociedad.

A partir de este contexto, el Museo persigue un hilo lógico de concepción cultural. La misma sociedad en que vivimos crea su propia cultura material, absolutamente tangible. Nuestra sociedad es un todo extraor-

dinariamente articulado: la alimentación del hombre se halla ligada a su medio geográfico; éste condiciona su hábitat y, a su vez, estos factores determinan, con inflexiones temporales, un sistema de organización política. La riqueza, la educación, la fuerza, y otros factores explicarán al mismo tiempo la diferenciación social entre sus individuos.

Del mismo modo, pues, que tales conceptos conforman cualquier modelo de sociedad actual, también, en una medida u otra, han conformado la sociedad de nuestros antepasados -en una sucesión no exactamente cíclica, no lineal por supuesto, sino primordialmente dialéctica- y conformarán sin duda, la sociedad de los hombres que en el futuro serán.

Partiendo, por tanto, de la base que constituyen la ubicación histórico-temporal, la asociación: concepto espacial -medio de vida, la capacidad de relación y concausalidad de los hechos, se deriva una estructura didáctico-cognitiva que concederá un carácter prioritario a lo intuitivo, y que se ahormará merced a unos objetivos, suerte de principios históricos. Entre ellos: advertir que los nuevos descubrimientos e inventos coexisten en el tiempo con otros más antiguos; señalar que el desarrollo de la humanidad se acelera a medida que el hombre supera etapas cronológicas; percibirse que en la Historia no se producen saltos bruscos o que el determinismo se extiende al campo geográfico; o relacionar especialización del útil con especialización de la cultura,...

En definitiva, se trata de levantar un conjunto a través de unas actividades, ya inductivas o deductivas, bajo la férula de lo intuitivo, con el aliento de la pedagogía constructivista, con la ayuda de las innegables virtudes de la transmisión oral sencilla y directa, atendiendo a la teoría de que "todo se

aprende cuando se descubre y se descubre cuanto se comprende".

Si el Museo ha de desarrollar la vasta tarea de instrumento didáctico y vehículo de cultura que se le asigna, no soslaya en modo alguno su labor investigadora y científica. El museólogo deberá dosificar, entregar y montar con criterio lógico, científico y didáctico las necesidades que afectan tanto al visitante individual como al colectivo.

LA REALIDAD

Desde 1973, año en que se inaugura el Museo, hasta 1989, las distintas Salas de Arqueología y de Bellas Artes permanecían



Nueva Sala de arqueología.

impunemente mortecinas, carentes de razón para mostrarse y exhibirse conforme a las exigencias museológicas activas.

"Ninguna reforma se justifica por la antigüedad de un diseño o de una remodelación si su morfología se asienta en unas bases

científicas y se inspira en teorías educativas constructivistas" (2), pero toda reforma es justificable y aplicable si el diseño y la modelación dados no cumplen unos requisitos y normas museográficas actuales y acordes a las exigencias imperativas para con un visitante.

En este sentido, la morfología de la antigua sala de arqueología presentaba una serie de inconvenientes estructurales que requería una rápida y concienzuda remodelación. Así, el proceso renovador del equipo directivo y técnico se basa en tres aspectos fundamentales: el diseño del circuito, la técnica del montaje expositivo y la estrategia informativa y documental.

El circuito constituía un problema fundamental. Si todo museo es, en su esencia, en

su aseidad, una máquina que implica la pérdida del individuo, la antigua distribución testimoniaba este aserto. Las antiguas tres Salas de Arqueología (Neolítico y Bronce, Tartessos, Minería romana) fueron reducidas a una. Las otras dos fueron destinadas a Sala de Exposiciones Arqueológicas y a Sala permanente para invidentes.

La Actual sala dispone de 25 vitrinas en las que se recogen distintas culturas locales. A cada cultura se asignó un color, un trazado y un notable despliegue informativo en paneles. De esta forma, el circuito establecido, explicitado su recorrido mediante una flecha cromática-

mente cambiante, queda marcado por seis colores distintos, designando cada uno sendas culturas comprendidas entre el Paleolítico y las culturas musulmanas y cristianas bajo medievales.

Problema capital suponía asimismo el del montaje. No es cuestión que el espacio abarcado por los objetos sea regulado por conocidos diseñadores o por estetas presuntuosos que tiñan de modernidad las salas o que jueguen con tafetanes, gasas y terciopelos. La finalidad es la mayor nitidez, la filosofía expositiva. De este modo, el terciopelo pretencioso ha dejado su lugar a un juego bícromo de blancos y negros que busca ejercitar el efecto visual a la hora de agrandar y esclarecer espacios. En la Sala sólo se rompe el desnudo mural con el juego multicolor de paneles y flechas.

Un tercer problema venía referido al caudal informativo y documental. La información que se daba adolecía de varias lagunas: ni se explicaba la funcionalidad del objeto, ni constaba su pertenencia cultural, ni especificábanse las piezas ni su formación ni como llegaron al Museo, ni las etiquetas y carteles esclarecían las culturas expuestas... En la actualidad, cada cultura dispone de un panel independiente que incluye: el origen de la cultura, su población, fábrica, modo de vida, hábitat,... que informa sobre las piezas expuestas. Cada pieza posee, además, una cartela propia que informa sobre la localización de un bifaz, sobre quién, cómo y cuándo lo hizo. Asimismo, y a fin de arropar la metodología... informativa, se dispone una Hoja Informativa que refuerza el conocimiento del núcleo-cultura que el visitante está visualizando.

De igual manera, la remodelación de la Sala de Bellas Artes era, cuan necesaria, aliciente irresistible para cualquier museólogo.

Cuando el ser humano se preocupa por el tema de conversación, se hace preciso constatar hasta qué punto la preocupación a que aludíamos es el producto necesario de una realidad consciente y consecuente o, por el contrario, conforma la base subsiguiente a una campaña de marketing que pone de moda aquello que se quiere imperiosamente vender.

En cualquier caso, el contexto en que dicho fenómeno se genera, resulta tan constructivo como interesante es discutir sobre "la novelística de Llamazares, el pathos y la melancolía de Kieffer, el clasicismo mediterráneo de Versace, o diseñar la frontera que delimita el fenecer del rock de Prince y el surgir gélido-cósmico de la New Age". (3)

En los últimos años de la centuria que acaricia su deceso sin renunciar a su fiero halar, se ha convertido el arte en dios tangible que edifica su morada sacra en el Museo y hace de éste, receptáculo sede de sabiduría y de ética artística, y, por ende, conforma el núcleo objetual de la mayoría de los Museos. Porque si la obra de arte pierde su consideración de objeto de belleza, por sí misma puede definir una historia, un contexto, un eidos platónico, un carácter, un país, una acción, un sentir. Si ese tratamiento del objeto artístico —parte decoración, parte de estética, parte de narrativa— se disuelve en la nada de su propia inconsistencia, el arte entonces, como elemento lucrativo —dinero, el becerro áureo adorado por Warhol, abocará sin remisión, como dijera Wolfe, "a una nueva religión de las clases educadas"—, y no a un espectáculo abierto, amplio, libre, integrador del ser humano sin distinción de su poder económico ni de su posición ideológica o cultural.

La remodelación de la sección de Bellas Artes del Museo de Huelva descansa sobre

dos salas bien diferenciadas aunque con el nexo común de la calidad pictórica y de la raíz local del nacimiento o de la adopción: la sala de Vázquez Díaz y la Sala de pintores onubenses.

Varias razones fundamentan esta remodelación: la precariedad de base científica que sustentaba la exposición junto al vacío constructivista que le animaba; la voluntad de dedicar una sala propia de/a Huelva que se apoyará sobre dos pilares claves de su paisaje: Vázquez Díaz y algunos de los gran-

lamente a un apunte constructivo altamente educativo para el espectador.

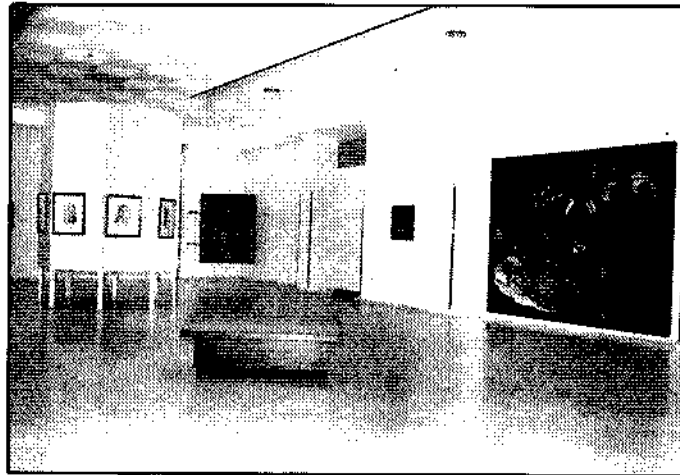
El incontenible afán del pintor de Nerva por conjugar en un peculiar estilo pictórico su propio instinto henchido de aires parisinos con su raíz sobria y adusta impregnada de la entraña dura pero sensible de la mina, le valió la aseveración de artista que jugaba a demasiadas cartas. Y es que el sincretismo pictórico de Daniel Vázquez Díaz se resume en tres aspectos vivenciales claramente diferenciados: el volumen pétreo,

enérgico, rígido que no hiératico de sus figuras; el modernismo que se manifiesta en las tonalidades grises y blanquecinas de sus paisajes; el quietismo, el silencio que aureolan el carácter testimonial de muchas de sus obras.

En armónica conjugación la luz de sus cuadros—Vázquez Díaz aseguraba que el color era un regusto puramente decorativo; luz, sí, pero siempre que no se convirtiera en protagonista siempre que no devore

la forma, siempre que esté al servicio de la emoción— con la luz de la Sala, equilibrada la amplia forma expositiva con la amplitud de miras educativas, y la epistemología con la estética de la pintura, aparece la Sala.

El número de personas de toda índole que visitan alguna vez, o con asiduidad, o sistemáticamente, un Museo, por su propia entidad cuantitativa, no constituye factor fiable seguro para evaluar la dinámica organizativa y estructural de un Museo. Devie-



Nueva Sala de Vázquez Díaz.

des pintores onubenses del siglo XX; dotar a la nueva exposición de un orden cronológico y de una nítida lectura de los estilos imperantes; la reducción del conjunto pictórico expuesto para ceñirlo a las obras más representativas por su calidad e interés.

La actual Sala de Vázquez Díaz acoge un conjunto de 22 cuadros constituyentes de un recorrido que se sostiene sobre una base cronológica, la cual marca, a su vez, la evolución del pintor, procurando parale-

ne, a lo sumo, un indicador valioso de dicha dinámica. Sin embargo, su justa consideración recaba del evaluador otros factores menos estadísticos y de mayor humanística: las características, las expectativas, la idiosincrasia, en fin, de la sociedad en que el Museo se inserta.

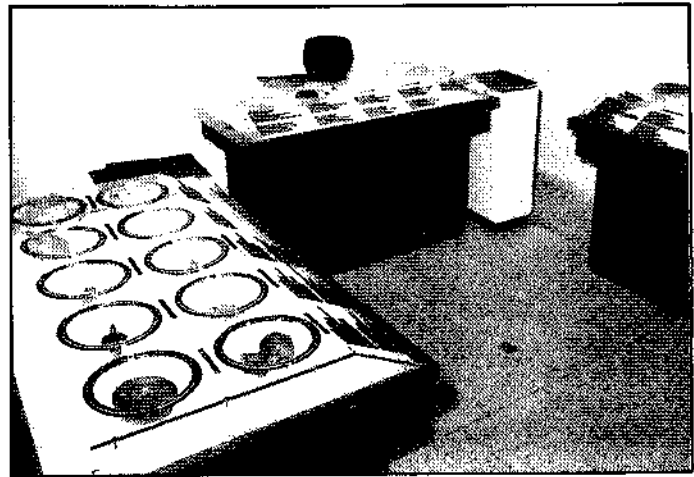
En el último bienio de la década de los ochenta, el Museo de Huelva inicia un viraje radical, que no brusco, sustancial en su contenido y en su imagen, que confiere a la actuación de su personal directivo y técnico una sensibilidad singular. El nuevo equipo de profesionales del Museo lleva cabo una acutación que, a la par que apuesta por una apertura hacia el entorno social, presta particular a aquellos grupos minoritarios que, a causa de sus necesidades específicas, precisan de ciertas adaptaciones: es el caso de personas afectadas de minusvalías físicas y/o sensoriales.

Más si algunos colectivos de minusválidos ven obstaculizado su acceso al Museo por determinadas barreras arquitectónicas o expositivas, baste suprimir el problema espacial para diluir el problema social.

La labor didáctica de los Museos ha enfatizado con frecuencia sobre el valor de las discriminación visual en la conservación y preservación de los objetos expuestos a fin de minimizar la acción destructiva de cualesquieras agentes. Es el caso del colectivo de personas invidentes o con deficiencias visuales, su relegación del proceso cultural, di-

dáctico y divulgativo de los Museos, supera la mera dimensión física de las barreras.

La sensibilización hacia la problemática de las personas con deficiencias visuales ha llevado al Museo de Huelva a un replanteamiento de su función cultural y educativa, así como a una valoración sutil de la accesibilidad del Museo a este colectivo que basa en su experiencia táctil la fuente primaria de su información y de su cultura. La manifestación más rigurosa de la Filosofía que ha animado el equipo directivo y técnico del Museo halla su praxis en al Sala de Arqueología para invidentes y deficientes visuales se ha habilitado y puesto en funcionamiento.



Sala de Arqueología invidentes.

La Sala se diseña sobre una superficie aproximada de veinte metros cuadrados de forma cuadrangular. En su interior se disponen cinco mesas-vitrinas conteniendo piezas definidoras de diferentes períodos culturales de Huelva y su provincia: Paleolítico y Neolítico, Edad de Bronce, Tartessos, El mundo romano, Edad Media.

Desde la parte interno-inferior de cada una de estas cinco mesas-vitrinas se proyecta un poderoso haz de luces que facilita a las personas con restos visuales de tipo funcional, un referencial orientativo. Cubre el haz de luces una lámina en metacrilato de la que afloran diez semiesferas bordedadas por una cinta adhesiva de colores vivos. La semiesfera es el espacio donde se colocan tanto el objeto a tactar con un texto anexo escrito en braille. La aprehensión táctil se complementa con una información facilitada en braille y que, "de forma sucinta, contundente y didáctica expone las características de la pieza en cuestión: el nombre, la cronología, la cultura, el material con que se ha elaborado su posible uso". (4)

El hecho de conocer nuestro entorno inmediato merced, fundamentalmente, al sentido de la vista, no excluye que su conocimiento se efectúe a través de cualquier otra vía perceptiva. De ahí que el principal objetivo haya sido construir sendas alternativas de dominio cognitivo, introduciendo a este colectivo en el conocimiento de ciertas culturas históricas. Así mediante el tacto de una punta de flecha, de formas claramente identificables, el invidente reconocerá e identificará al objeto, su morfología, textura y calor.

El instinto o, acaso, el perjuicio sacro y conservadurista que persigue muy a su pesar si se quiere, a quienes velan y custodian los retazos materiales de un trozo de Historia, nuestra o ajena, hubiera llevado a los responsables directivos y técnicos del Museo a realizar una exposición a partir de representaciones de objetos. Más por fortuna, el perjuicio o, acaso, el instinto se revelaron hueros ante la fragilidad de una propuesta que sucumbe ante la especificidad técnica y social de la exposición por parte de las piezas originales. Como los autores de la ponencia citada explicitan, "aunque la apariencia fomal (de las representaciones) es fácil de conseguir, no ocurre lo mismo al imitar la porosidad de las piezas, o algún barniz especial y otros tantos detalles que escapan a simple vista y que al ser tactados son fácilmente reconocibles".

De ahí que se acudiera a la exposición de las piezas originales las cuales, afin de evitar un deterioro irrecuperable, respondían a tres criterios selectivos: que fueran pieza ampliamente representadas en los fondos del Museo; que se incardinaran en el conjunto de obras sin referencias en cuanto a procedencia cierta; que carecieran de gran valor arqueológico y, al mismo tiempo, representaran la cultura que se pretende estudiar.

NOTAS

- (1) Santos, E. y Velasco, J.; "Museo de Huelva. Itinerario a través de la historia y su proyección de futuro", en *Cuadernos divulgativos del Museo*, nº 3. Museo Provincial de Huelva. Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía. Huelva, 1989.
- (2) VALDIVIESO, M.T. - VELASCO, J.: "El Museo de Huelva. Remodelación e

integración en las Salas de Bellas Artes". En *Estuaria* (en prensa).

- (3) VALDIVIESO, M.T. - VELASCO, J.: Op. cit.
- (4) Ponencia a cargo de Rosa Llanas y otros presentada en el curso "Función didáctica de los Museos" celebrado en el Museo de Bellas Artes de La Coruña, 1989.

III. EL PATRIMONIO Y SU CONSERVACION

EL ESTADO DE CONSERVACION DE LAS ESCULTURAS DE MERCADANTE QUE DECORAN LAS PORTADAS DEL BAUTISMO Y EL NACIMIENTO EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

Francisco ARQUILLO TORRES

I. INTRODUCCION

El acelerado desarrollo de la industria en el presente siglo, ha evidenciado con crudeza hasta que punto este fenómeno influye en el deterioro de las obras de arte, testimonios perecederos por su propia naturaleza que se han visto acelerados en el proceso de destrucción hasta límites tales, que lo acontecido desborda las previsiones y convulsiona el mundo de la conservación.

Son muchas las consecuencias derivadas del progreso, la mayoría capaces de contribuir al bienestar humano, pero otras, negativas si se desconocen o no se aplican los medios correctores que neutralicen o controlen su acción.

Ante este cúmulo de aspectos negativos la obra de arte se encuentra indefensa y en ocasiones olvidada, no obstante asuma protagonismo relevante en lo que respecta a nuestra Historia, Cultura y valores espirituales.

A los desequilibrios originados por esta revolución industrial se le intentan buscar soluciones, pero mientras, la obra de arte muda e impertérrita sufre las consecuencias degradantes, llamando nuestra atención solamente cuando está a punto de morir.

Es de justicia reconocer que en los últimos años se ha avanzado bastante en la tutela y conservación del Patrimonio Histórico-Artístico, pero aún estamos lejos de haber cubierto las necesidades más perentorias, tal vez, porque no somos plenamente conscientes de que su importancia es paralela a otras problemáticas sociales.

Con este trabajo perseguimos llamar la atención hacia un conjunto escultórico único en su género, que presenta un estado de conservación tan precario, que se nos muere en el corazón de la ciudad ante la indife-

cia o pasividad de casi todos.

No pretendemos que las conclusiones de este trabajo marquen con exactitud las directrices de actuación, pues ello dependerá directamente de las condiciones y comportamiento de cada figura en el momento de la intervención, pero si nos proponemos denunciar la magnitud e importancia del problema, exponiendo las causas que, a nuestro juicio, están arruinando unas obras de categoría artística excepcional.

II. EL MARCO ARQUITECTONICO

La catedral de Sevilla es una de las iglesias inconclusas por excelencia que alberga una insólita riqueza documental, artística e histórica. Su estudio permite el conocimiento de evoluciones estilísticas y de la sociología de un pueblo que supo aceptar trasvases e influencias foráneas, para después adecuarlas a una determinada filosofía vital.

La vieja mezquita de Ibn, insuficiente a mediados del s. XII para acoger a tantos fieles, fue transformada en un suntuoso oratorio por el califa almohade Abu Yacub Yusuf entre los años 1172-1176.

Convertida la mezquita al culto cristiano en 1248, subsiste hasta que en el s. XV se procede a su demolición para erigir el nuevo templo. Según Lampérez, "antes de derribarse se levantó un plano de toda la catedral antigua, con el objeto de que todos los altares que en ella había se colocasen en la nueva". El plano, depositado por Felipe II en el Escorial o en el Alcazar de Madrid, desapareció en 1734.

El patio de los Naranjos resistió íntegro hasta 1618 en que se mutilaron sus galerías de poniente por exigencia de la construcción

del templo parroquial del Sagrario, al igual que gran parte del alminar o giralda comenzada en 1184 con sillares procedentes del alcazar de los abbadíes y concluida con fábrica de ladrillo hasta alcanzar la altura definitiva en 1.198 mediante un remate de cuatro formas esféricas doradas, que más tarde sucumbiría en el terremoto de 1355. En 1400 transformó su coronamiento en un campanario de tipo cristiano.

Una vez construida la gigantesca catedral la torre se identificaría aún más con el nuevo conjunto arquitectónico, gracias a la armónica concepción del arquitecto Hernán Ruiz que entre los años 1560 y 1568 le imprimió el aspecto que presenta en la actualidad. Como remate definitivo se colocó la estatua en bronce de la Fe, llamada vulgarmente "Giraldillo", fundida por Bartolomé Morell según modelo de Diego de Pescara.

En 1401 los capitulares acordaron construir una catedral "tal e tan buena que no aya otra su igual e que se considere e atienda a la grandeza e autoridad de Sevilla e su iglesia", recogiendo la tradición las palabras de uno de ellos que proclamó "fagamos una iglesia tal e tan grande que los que la vieren acabada nos tengan por locos". Con esta mentalidad fue concebida la catedral hispalense.

Comenzada por la capilla de San Laureano que más tarde inauguraría el culto, es una obra que encaja estilísticamente en el período gótico tardío y que aglutina evidentes reminiscencias de estilos ya en desuso en Europa y casi superados en el resto de la península.

Representa una simbiosis armónica de culturas diversas, pues de asentamiento árabe pasa a convertirse en templo cristiano, permitiendo más tarde la entrada de corrientes innovadoras como la renacentista o la

neoclásica.

Las vicisitudes por las que atravesó la obra fueron de todo tipo, en ocasiones los elementos se confabulaban para ello, (1) a veces la ambición desbordaba la sensatez, y siempre porque el tiempo se veía superado por la magnitud de la empresa.

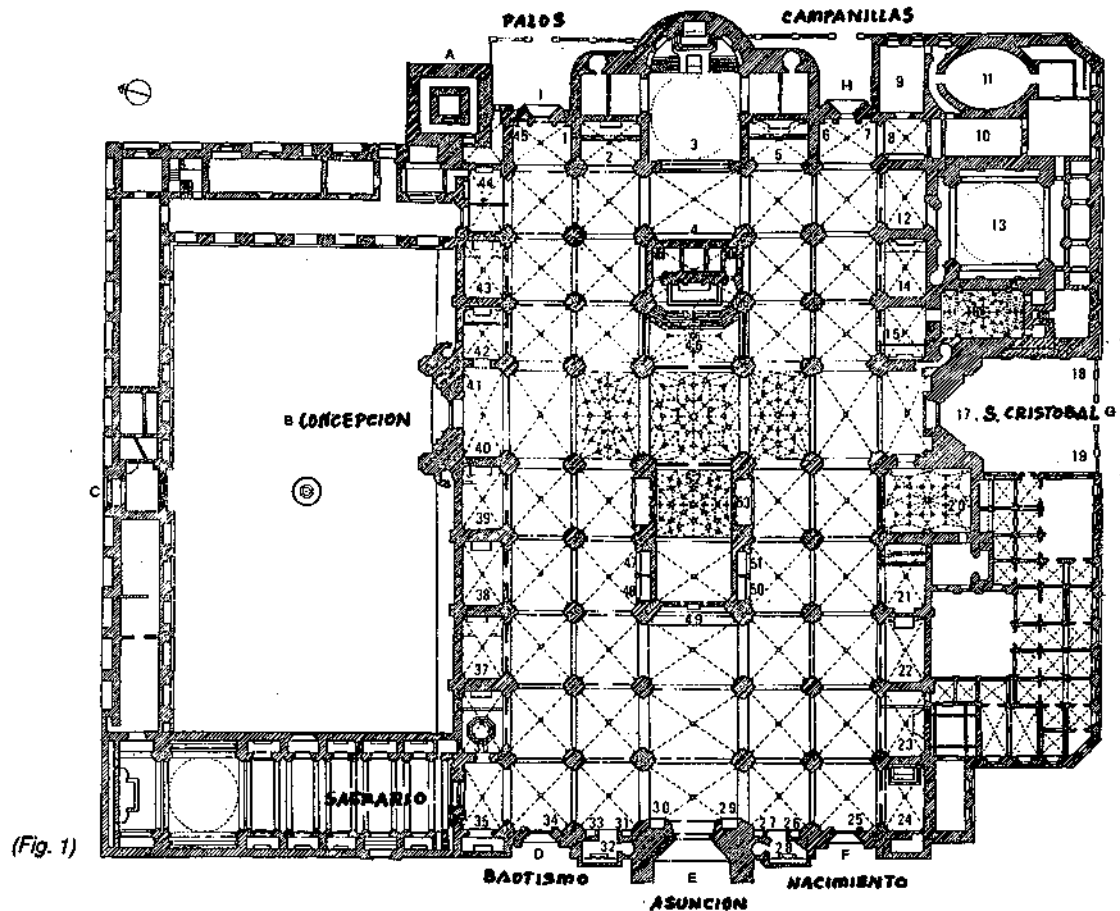
Para su construcción se supo aglutinar con armonía sorprendente a muchos artistas atraídos por la trascendencia de la obra. Acudieron no solamente de la península sino incluso de Centro Europa, y entre ellos vamos a encontrar a Lorenzo Mercadante, uno de los más extraordinarios escultores del renacimiento nórdico.

No existen datos certeros sobre el arquitecto autor del proyecto, si bien, hay constancia documental de Antonio Martínez, maestro mayor de la Catedral entre 1368 y 1394. Asimismo consta que en 1434, el Cabildo mandó pagar sueldo y gastos por la obra nueva de la iglesia a un cierto maestro Isambret, arquitecto de origen flamenco.

Las hipótesis se mueven en muchas direcciones, pues también los documentos citan a Maestre Carlin y a Juan Norman. Finalmente aparecen tres maestros trabajando conjuntamente: Pedro de Toledo, Francisco Rodríguez y Juan de Hocés.

En 1496 el arzobispo D. Diego Hurtado de Mendoza solicita la inspección de las obras a Maestre Ximón, permaneciendo al frente de ellas hasta 1502 en que le sustituye el arquitecto Alonso Rodríguez, quien concluye la catedral en 1506.

El templo sevillano, el mayor edificio de toda la arquitectura gótica y uno de los mayores de la cristiandad, es una planta de salón de 116 m. de largo, 76 m. de ancho y 36 m. de alto, sin añadir los 20 m. de la Capilla Real adosada a la cabecera. Está formado por cinco naves, con la central de



(Fig. 1)

mayor altura y amplitud, que se comunica con el exterior mediante nueve puertas (Fig. 1) De entre ellas destacan, no precisamente por su categoría artística, las dos modernas de la nave del crucero, realizadas entre 1887 y 1917 por el arquitecto D. Adolfo Fernández Casanova y denominadas de la Concepción y de San Cristobal, que se encuadran en el estilo arquitectónico del conjunto. A los pies del templo, en el lado del evangelio, se encuentra la puerta de comunicación con la iglesia del Sagrario realizada en el s. XVIII.

Es indudable que de todas ellas sobresa-

len por su categoría artística las de levante y poniente, a excepción de la central llamada de la Asunción, ejecutada entre los años 1829 y 1831 en su primera fase y concluida entre 1877 y 1883. La decoración escultórica realizada en 1885 es obra de Ricardo Bellver, formada por treinta estatuas de las ochenta previstas en el proyecto, más el tímpano representando la Asunción.

Para estas estatuas se empleó el molde y la piedra artificial, que según contrato consistía en cemento portlan inglés y de Grenoble con polvo de mármol.

En la fachada oriental encontramos dos

puertas de gran categoría arquitectónica y escultórica: la de los Palos, cuyo tímpano ostenta un magnífico relieve de la Adoración de los Reyes realizado por Miguel Perrín en 1520, y la de las Campanillas, de 1522, con relieve del mismo autor representando la Entrada de Jesús en Jerusalén, ambas complementadas con figuras de ángeles y profetas fechados en 1523.

III. MERCADANTE Y LA ESCULTURA DE SU TIEMPO

La actividad de Mercadante se documenta de 1453 a 1467. Su llegada a la ciudad de Sevilla coincide con el florecimiento pujante de la escultura española, motivado por la penetración de influjos exóticos, como por ejemplo la escultura borgoñona.

Ya ha quedado atrás la reacción mudéjar contra la irrupción de conceptos franceses y por ello, pasado el s. XII, España ha buscado otro tipo de estímulos que se identificarán más profundamente con su peculiar sentido artístico, si bien, asimilando la elegante austeridad del gótico y transformándola en primorosidad técnica y recursos estéticos no vistos hasta el momento.

Pero sería erróneo pensar que esta corriente extranjera relegase a un segundo plano el arte autóctono, pues la escultura española seguirá manifestándose con caracteres propios e inconfundibles, como la adición del singular barroquismo español.

La gran cantidad de artistas foráneos van a asimilar en mayor o menor grado los influjos interiores, aunque algunos de ellos, como es el caso de Mercadante, van a conservar un purismo nórdico fuera de lo habitual.

Mercadante no tiene rival entre los escultores españoles contemporáneos y según

Jiménez Placer "uno de los más extraordinarios entre los grandes escultores del renacimiento nórdico". Tal vez porque a su gran sentido de la monumentalidad une el más prodigioso y minucioso realismo y una maestría técnica insuperable.

Importa una estilística innovadora que afecta muy especialmente a la interpretación de la figura humana y que a juicio del Marqués de Lozoya estriba en "esbeltez, vientre abultado y la ondulación llamada dechancement por los franceses". Entonces aparece un nuevo tipo femenino de encanto singular y las figuras permiten recrearse en los pormenores, interpretando con insólita maestría joyas, telas y todo tipo de aditamentos.

El arte de Mercadante evidencia que el Renacimiento no es una innovación privativa de Italia, pues en los Países Bajos, Noroeste de Francia y sur de Alemania, también se desarrolla una evolución paralela con algunas divergencias conceptuales, pero coincidiendo sustancialmente en el objetivo primordial que no es otro que el despertar hacia la belleza externa.

IV. LAS PORTADAS DEL BAUTISMO Y EL NACIMIENTO

Cuando aún no se había concluido la catedral en su totalidad, pues hasta Octubre de 1506 no se colocó la última piedra y el estilo imperante hasta el final sería el gótico tardío, Mercadante comenzaba a decorar las portadas occidentales del Bautismo y el Nacimiento al estilo renacentista, gracias a que la construcción había comenzado por los pies. (2) Así, mientras proseguía la fábrica gótica y se realizaba entre otras obras el Retablo Mayor del más puro y flamígero estilo gótico, Mercadante creaba esculturas

con un nuevo concepto estético, hecho que indudablemente irradiaría influencias en los escultores españoles de su tiempo.

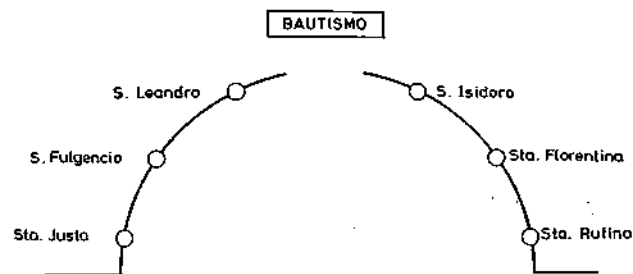
Según Guerrero Lovillo, las esculturas de las portadas occidentales "se deben a un artista enigmático", tal vez, porque de su producción se conocen pocas obras, algunas de ellas atribuidas hasta hace poco tiempo al más famoso imaginero sevillano del último tercio del s. XV, Pedro Millán. De estas atribuciones citamos a título de ejemplo la que Gestoso hizo en 1890 al referirse a las figuras de la portada del Nacimiento. (3)

Fijando nuestra atención en la fachada principal, encontramos flanqueando la puerta de la Asunción del s. XIX, las del Nacimiento y el Bautismo, sin duda las de superior categoría artística de todo el edificio, por albergar las obras del insigne escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña.

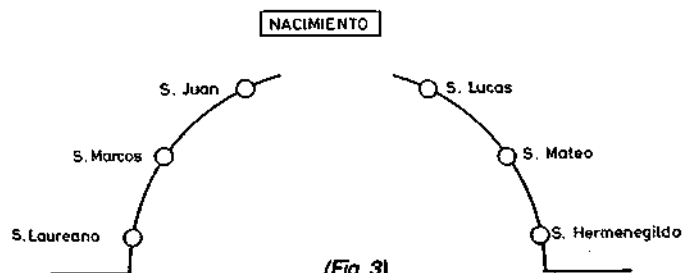
La portada del Bautismo presenta en las jambas las estatuas de San Leandro, San Isidoro, San Fulgencio, Santa Florentina y las santas mártires Justa y Rufina, conjunto del que Angulo estima que se trata de "la visión escultórica más perfecta de retratos eyckianos". (Fig. 2).

La portada del Nacimiento muestra en las jambas las figuras de los cuatro evangelistas, San Laureano y San Hermenegildo (Fig. 3).

Las esculturas de las dos portadas debie-



(Fig. 2)



(Fig. 3)

ron ser posteriores a la del Cardenal Cervantes, ya que en los años 1464-1467 se le pagaron las de terracota y la del sepulcro fue realizada en 1458.

La obra de Mercadante no solo resultó innovadora en cuanto a concepto artístico, sino que sirvió también para introducir un procedimiento diferente como es la escultura en barro cocido y policromado, sistema sin precedentes en la ciudad y que tuvo gran fortuna, dando lugar a toda una escuela sevillana y más tarde influyendo decisivamente en la imaginería española del siglo XVII. Esta técnica pudiera relacionarse con la tradición andaluza de las baldosas y azulejos de época morisca, pero ello es relativamente admisible dado el origen de Mercadante, no obstante, su buena acogida sí pudo verse beneficiada por la arraigada costumbre del barro cocido y vidriado.

V. ESTADO DE CONSERVACION DE LAS ESCULTURAS

a) *Historia material*

Siempre nos han merecido un especial interés las figuras de Mercadante por su lamentable estado de conservación. Se trata de un espléndido conjunto que inexorablemente se nos pierde si la actuación no es urgente y adecuada para paralizar los graves daños que le aquejan.

El análisis comparativo de documentos fotográficos que van desde el siglo pasado hasta nuestros días, nos muestra una progresión vertiginosa del deterioro, sobre todo en los últimos veinticinco años.

Durante la restauración que realizamos al Retablo Mayor (1977-1979), tuvimos ocasión de observar con frecuencia diaria su precario estado y sobreco-gernos ante tan triste realidad. La denuncia se hizo oportunamente a la Comisión para la Conservación del Tesoro Histórico-Artístico de la Catedral, que hizo suya la preocupación y el deseo de actuar con la prontitud que el caso requería. Fue a partir de entonces cuando dió comienzo un estudio, cuyo objetivo era conocer la constitución del material cerámico, las causas del deterioro y las consecuencias que de éstas se derivan, aspectos técnicos de la ejecución, etc., y a la vista de los resultados proponer la actuación correspondiente.

Paralelamente al estudio científico-técni-

co, para lo que hubieron de tomarse muestras de todas las figuras, se inició la investigación sobre su historia material con el fin de conocer el proceso destructivo de su paso en el tiempo.

Son muchos los datos de interés relacionados con su mantenimiento, siendo las propias esculturas los testimonios más elocuentes de las desgraciadas intervenciones sufridas.

Prescindiendo de las causas naturales que se estudiarán más adelante, son visibles las huellas de intervenciones del hombre carentes de criterio y respeto hacia una obra irrepetible. A título de ejemplo podemos citar la fijación a las ménsulas de base que se hizo en el s. XIX empleando cemento y per-



(Fig. 4)

nos metálicos, o la reconstrucción de partes desgastadas o rotas mediante trozos de ladrillo, yeso, mortero o cemento. (Fig. 4).

Como documento importante de una de las intervenciones habidas, recogemos nuevamente palabras de Gestoso, que al referirse a la reparación de la portada del Nacimien-

to denuncia lo acontecido. (4) Si bien no cita expresamente la reparación de las esculturas con cemento, material muy peligroso para este tipo de trabajos, nosotros estamos en disposición de afirmar que tal hecho se consumó, siendo el propio conjunto escultórico el más fiel notario de ello.

En la documentación consultada, no hemos encontrado datos sobre el procedimiento técnico seguido para la ejecución de las figuras, tema importantísimo a nuestro juicio dadas sus grandes dimensiones.

La tradición viene manteniendo la creencia de que son únicas en su género, no sólo por su valor artístico, sino también porque a pesar de las medidas están hechas en una sola pieza. Ello puede quedar rectificado, ya que durante el reconocimiento pudimos encontrar las líneas de unión de los distintos tambores que las configuran, unas veces encajando perfectamente y otras dejando verdaderas desigualdades superficiales. Estos fallos técnicos, imputables al tipo de material, son muy perceptibles en las zonas del cuerpo donde el diámetro o la envergadura es mayor.

Los desniveles detectados son consecuencia de la reducción volumétrica o la deformación que se origina en la arcilla al someterla a temperaturas elevadas. Los fallos fueron rellenados con el mismo material y seguidamente disimulados mediante la supuesta capa superficial de policromía, pero no efectuada al fuego no obstante el vidriado fuese una técnica conocida en la ciudad. Ello pudo ser debido a la complejidad de la operación o a la preferencia del artista por otro procedimiento más cómodo y menos arriesgado, pues pensar en su desconocimiento por parte de Mercadante nos resulta incongruente.

También encontramos numerosos injer-

tos y rellenos cerrando grietas amplias y profundas o desprendimiento por rotura. Este tema puede prestarse a confusión en lo que respecta a la cronología, pues no todos los añadidos corresponden a la misma época ni están realizados con idéntico material.

Posiblemente existan añadidos originales, o sea, que por algún fallo inesperado en la cocción, fue necesario restaurar con piezas de cerámica de la misma calidad, talladas en la imagen con gran maestría técnica, tal vez hasta por el propio Mercadante.

En otros casos aparecen añadidos de barro cocido u otro material, colocados para ocultar alguna rotura posterior y también tallados "in situ", pero que intentan imitar el preciosismo y perfección del detalle sin conseguirlo. Es razonable suponer que de corresponderse con la misma época de los anteriores, no debería existir tanta diferencia plástica aún siendo de distinta calidad cerámica.

Finalmente, otra serie de añadidos burdamente ejecutados que emplean como material el mortero de cal y arena, el cemento e incluso el yeso, pretendiendo copiar las formas originales, pero consiguiendo sólamente un resultado antiestético y negativo para la integridad de las figuras.

b) Causas del deterioro.

En los procesos de alteración o degradación de las esculturas de Mercadante han intervenido múltiples factores, siendo la mano del hombre uno de los que asume protagonismo relevante. Ejemplo de ello, son las bases de las figuras que han adquirido formas más o menos indefinidas debido al burdo sistema de fijación y a los rellenos subsiguientes.

En lo que respecta a los añadidos, salvando los primitivos que se limitan a corre-

gir desajustes de piezas con pulcritud técnica encomiable, todos los demás colaboran en forma parecida al deterioro. Las zonas nuevas a base de arcilla cocida para la reposición de un fragmento no se ajustaron a la forma del daño, sino que el original se adecuó mediante abrasión.

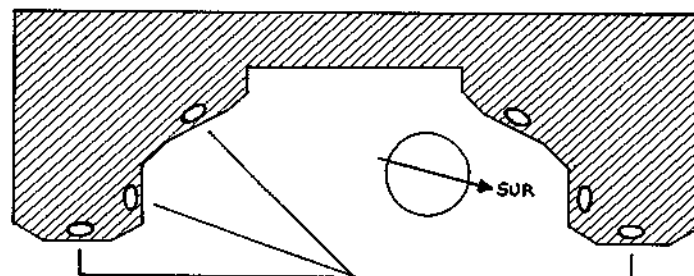
Los añadidos de yeso o mortero de cal han sido los más nefastos por su doble acción destructiva, en primer lugar, los procesos físico-químicos que se originan han afectado a todo el entorno disgregando la propia cerámica y, en segundo lugar, han ejercido una acción mecánica de tracción, produ-



(Fig. 5)



(Fig. 7)



(Fig. 6)

Esculturas mas dañadas

ciendo el desprendimiento del original afectado. (Fig. 5) Este problema se acentúa al comprobarse que los rellenos desbordan los límites dañados cubriendo partes del original.

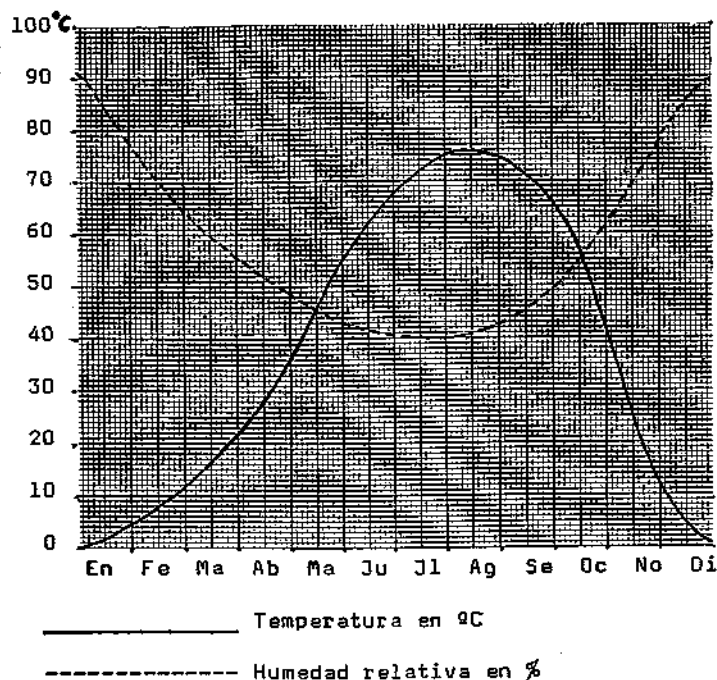
Para poder dictaminar sobre el estado de conservación, es necesario valorar también otros factores que de manera directa o indirecta colaboran al deterioro, como es el caso del medio ambiente que le rodea.

La fachada occidental donde se encuentran las esculturas de Mercadante, es la que con mayor virulencia sufre las adversidades meteorológicas. Aunque aparentemente se encuentran resguardadas por su ubicación en las jambas, la protección es relativa y desigual entre las más próximas y las más alejadas de la puerta. (Fig. 6).

El estudio de los cambios térmicos en las figuras arroja mediciones sorprendentes, manifestándose la acción de la meteorología como mecanismo de alteración de tres formas diferentes: acción física mediante la temperatura, la hidratación, el hielo y la cristalización de las sales, acción química a través de la disolución y acción biológica por procesos bioquímicos o biofísicos. (Fig. 7).

El valor termohigrográfico medio durante las distintas épocas del año presenta os-

Media termohigrográfica estimada



(Fig. 8)

cilaciones extremas. En los meses de Octubre, Noviembre, Marzo, Abril y Mayo, la temperatura de las figuras se estabiliza en límites normales, manteniéndose una relación humedad-temperatura que consideramos no influye muy negativamente en la conservación. En cambio, nos encontramos con los meses de Diciembre, Enero y Febrero en que la humedad alcanza valores altos y la temperatura fluctúa entre el día y la noche con una curva que roza los límites de la congelación. En los meses de Junio, Julio, Agosto y Septiembre la humedad desciende vertiginosamente, subiendo la temperatura durante las horas solares hasta límites extremos. (Fig. 8).

Entre los mecanismos de alteración alcanzan gran protagonismo los desequilibrios entre humedad-temperatura, asociados a la acción de las sales solubles.

A la conversión del agua en hielo no se le puede atribuir demasiada importancia, ya que en la climatología de la zona este caso es esporádico y de corta duración.

La orientación de las portadas al levante, donde el sol combate frontalmente en las horas de mayor intensidad, origina grandes variaciones térmicas entre el día y la noche, circunstancia que consideramos normal, salvo que existan fuertes descompensaciones de humedad relativa (H. R.), pues el problema que podría originarse por la diferencia térmica entre el interior y el exterior de las figuras, es inapreciable por encontrarse ahuecadas, si bien, el factor térmico hay que considerarlo de vital importancia cuando actúa como regulador de la humedad y afecta a la solubilidad de los gases.

En cuanto a las sales solubles asociadas con períodos alternativos de humedad-sequedad, actúan principalmente a nivel superficial, ejerciendo una disgregación mecánica por el fenómeno de la cristalización, pero que no provienen en su mayoría directamente de las esculturas, sino de la lluvia y el viento las arrastran desde la fábrica de piedra que sí plantea grandes problemas salinos.

No creemos que el contagio se produzca por capilaridad a pesar de la porosidad del material, pues las figuras se encuentran exentas y el contacto con la piedra sólo se efectúa a través de las ménsulas de base. Lo que sí puede haber influido son los heterogéneos e innobles materiales empleados en las reparaciones, aunque de manera muy localizada.

La polución derivada del progreso industrial ha participado activamente en el deterio-

ro del conjunto escultórico, por lo que es innegable que en la aceleración de los daños de la última mitad del siglo ha tenido gran culpa la degradación del medio ambiente.

La catedral de Sevilla ocupa un punto neurálgico del centro de la ciudad donde la contaminación alcanza registros elevados. Si a ello añadimos que la fachada occidental corre paralela a la avenida de la Constitución y con acera muy reducida, entran también en juego las vibraciones producidas por el tráfico rodado.

Las reacciones debidas a los gases industriales son mínimas dada la escasa industrialización del entorno, en cambio, es notable la contaminación por efecto de la combustión de los automóviles.

Para conocer con rigor científico los materiales constitutivos y las reacciones físico-químicas y biológicas que se han producido en las esculturas, se procedió a la toma de muestras seleccionando meticulosamente las zonas de extracción, en función del tipo de daño y del estado de conservación. Aunque el deterioro es similar en todas ellas, los problemas inciden con mayor crudeza en las orientadas hacia el sur (4).

Como el estudio analítico de una muestra pudiera prestarse a confusión en lo relativo al grado de deterioro real y a las causas que lo originan, si no se contemplan con la misma importancia las capas ajenas superpuestas depositadas en superficie, se tomó parte del polvo acumulado y se consideró también necesario la obtención de muestras de la costra unida a la superficie cerámica.

Finalmente se obtuvieron otras muestras de las zonas de cerámica visiblemente alterada y de aquellas en mejor estado de conservación, considerándose fundamental para la selección que éstas fuesen de figuras diferentes e incluso de partes con tonalidades superficiales distintas.

VI. METODOS Y TECNICAS EXPERIMENTALES DE ESTUDIO

Se tomaron muestras de todas las figuras en varios puntos y niveles, considerando no solamente el deterioro visible, sino también el supuesto bajo la costra formada por la acumulación de restos orgánicos y minerales.

Los métodos experimentales han consistido en difracción de rayos x y análisis químico.

A.— DIFRACCION DE R.X.

Mediante aparatos con difractorómetro incorporado, utilizando reacciones Cuk, llevándose a cabo los diagramas directamente sobre trozos minúsculos de cerámica o sobre la muestra molida.

B.— ANALISIS QUIMICO

Mediante la ingestión de la muestra en autoclave y/o por medio de una mezcla triácida en cápsula de platino, determinándose las concentraciones por absorción atómica.

La determinación del azufre se ha realizado por oxidación en horno de inducción y la materia orgánica por oxidación con dicromato.

Por análisis al microscopio óptico, confeccionando láminas delgadas de muestras cerámicas sin alterar y observadas con luz transmitida.

Las conclusiones de este estudio son las siguientes: (5)

CONCLUSIONES

De los datos obtenidos y de su conclusión, se deduce que en la fabricación de la cerámica se han utilizado materiales similares a los empleados por los alfares sevillanos, constituido por minerales de la arcilla (ilita, esmectita y caolinita, con predominio de la primera), caliza, feldespatos y óxido de hierro. El material cerámico, de acuer-

do con las fases mineralógicas presentadas, se reúne en dos grupos, uno constituido por cuarzo + calcita + feldespatos + hematite y otro por cuarzo + feldespatos + hematite + wolastonita (diopsido) + gehlenita, lo que indica que el primer grupo ha sido cocido a temperaturas inferiores a 950°C y el segundo a temperaturas superiores a los 950°C. Existen algunos nódulos calizos de pequeño tamaño que no parece tengan un efecto muy perjudicial produciendo roturas.

El corte estratigráfico de la cerámica muestra varias capas que han sido estudiadas separadamente y que permiten hacer las siguientes deducciones:

La parte más externa de la cerámica, que es donde principalmente ocurren los procesos de degradación se encuentra recubierta de una capa constituida de: sulfato cálcico dihidrato ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), carbonato cálcico (CaCO_3) y algo de cuarzo (SiO_2), presentando un color grisáceo oscuro debido a los bitúmenes y compuestos orgánicos presentes en forma de aerosol en la atmósfera de Sevilla. En determinadas zonas de acumulación aumenta la proporción de materia orgánica debido a excrementos de animales y a una mayor actividad biológica.

La presencia de SO_2 en la atmósfera ambiental, proveniente de contaminación (combustión industrial, etc.), no lleva por sí solo a la formación de ácido sulfúrico (H_2SO_4). Sin embargo, experimentalmente se sabe que existe una alta transformación del SO_2 en SO_3 en las atmósferas urbanas gobernadas por la presencia de amoníaco (NH_3) atmosférico (Fuzzi y Victor, 1976). En el caso de las muestras de cerámicas que se estudian en este trabajo se ha encontrado una alta proporción de nitrógeno amoniacal, lo que explicaría la formación de ácido sulfúrico.

El encontrarse carbonato cálcico en estas

muestras, ya sea de constitución o por formación secundaria a partir del calcio de la cerámica al reaccionar con el CO_2 ambiental, puede sugerir una fácil reacción entre este mineral y el ácido sulfúrico formando el sulfato cálcico dihidrato ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), que se ha encontrado en las muestras y que puede también formarse por reacción entre el calcio de los silicatos de la cerámica y el ácido sulfúrico.

El carbonato cálcico presente puede producir también alteración de la cerámica, por formación de bicarbonatos con el anhídrido carbónico ambiental.

Es de destacar, sin embargo, que aunque puede haber formación de sulfatos y carbonatos a partir de la cerámica, las concentraciones que existen en estos compuestos son excesivas para los porcentajes de OCa presentes. Además, el encontrarse juntos en superficie sulfato cálcico dihidrato y carbonato cálcico, implicaría que sería más fácil formar más sulfatos a partir de estos carbonatos que de la cerámica. Todo esto parece indicar que esta capa que recubre las figuras procede en gran parte de aportes exteriores, explicable porque el aire urbano de Sevilla aporta sulfato cálcico dihidrato y carbonato cálcico. En este caso existe además un aporte externo importante, que es la piedra de la catedral que rodea las estatuas, formada principalmente por carbonatos y cuarzo, que es fácilmente erosionable con alta formación de sulfato cálcico dihidrato y liberación de carbonato y cuarzo, que son los constituyentes encontrados en el polvo que recubre las estatuas de cerámica. Por tanto, aunque de hecho exista un ataque de la cerámica por estos procedimientos, la mayor parte de este recubrimiento procede de aportes externos.

Una indicación importante de la contaminación, debida a la combustión de la gasolina de los automóviles, es el contenido en

Plomo que se ha encontrado en el polvo que recubre estas estatuas.

Por aportes exteriores y porque haya formación sobre ellas, existen en la cerámica muchas sales solubles y compuestos orgánicos que son importantes medios de alteración (Iñiguez Herrero, 1967, deduce que la acción de las sales solubles es el factor más importante en el deterioro de piedras de edificios). Destacan en las muestras que se estudian en este trabajo la presencia de sulfatos, carbonatos y aquellos que proceden de la descomposición de los residuos orgánicos, nitratos y fosfatos. Estas sales se encuentran desde el exterior al interior de la cerámica, como se comprobó con los sulfatos, ya que es fácil la penetración hacia el interior debido al carácter poroso de la cerámica. Estas sales y productos ácidos de descomposición de la materia orgánica degradan la cerámica, jugando un papel muy importante el que las sales sean solubles o parcialmente solubles e higroscópicas con una gran facilidad de intercambiar agua con el aire que le rodea, por lo que juega un gran papel la humedad, la temperatura y el viento. Por tanto, aquellas partes que están sometidas a la dirección de lluvias y vientos pueden estar más alteradas. Así, en estas cerámicas, aparecen manchas rojizas en determinadas partes externas por acumulación de hierro de otras partes y por liberación de este de minerales y posterior precipitación.

La existencia de restos de animales produce una actividad biológica que también deteriora estos materiales.

De todo lo comentado anteriormente se deduce que existe un medio ambiental que, aportando SO_2 , SH_2 , CO_2 , Pb, residuos orgánicos, humedad, erosión, etc., está deteriorando gravemente el material cerámico. Asimismo, existe un aporte del exterior y formación, a partir de la propia cerámica, de

sales que están produciendo una gran alteración. Es por tanto imprescindible que se tomen medidas que eviten su progresivo deterioro.

VII. CONSIDERACIONES SOBRE EL PROBLEMA

Son muchos los monumentos legados por la Historia que constituyen parte del acervo cultural de los pueblos y que sufren las consecuencias degradantes del tiempo, afectándoles en mayor o menor medida en función del medio ambiente, de la materia de ejecución o de las circunstancias de todo tipo capaces de intervenir.

En algunos países donde la conservación del Patrimonio Artístico también alcanza niveles estimables, se han recuperado gran cantidad de obras en estado de deterioro muy avanzado, unas veces aplicando tratamientos acordes con los daños y otras, trasladándolas a lugares menos peligrosos. Pero no es me-

nos cierto que ambas actitudes están condicionadas por múltiples factores, entre ellos, que la obra forme o no parte indivisible de un monumento.

No obstante consideremos viables las dos opciones, la puesta en práctica de cualquiera de ellas deberá dictarlo el estado de conservación de las obras y las garantías de conservación futura.

Al margen de las soluciones anteriormente apuntadas y sin riesgo a equivocarnos, podemos afirmar que el caso de las esculturas de Mercadante es uno de los más delicados y complejos de cuantos conocemos, en razón de su avanzadísimo estado de alteración y degradación, del tipo de material y de las causas que originan los daños. Si a ello unimos la elevada categoría artística de todas y cada una de las figuras, el problema alcanza cotas insospechadas.

Ejemplos de denuncias periodísticas del estado de conservación del conjunto escultórico.

Domingo

EL CORREO DE ANDALUCÍA / 23-11-86 / PAGINA 34

El catedrático de Bellas Artes Francisco Arquillo tercia en esta polémica

Las esculturas catedralicias se encuentran en estado ruinoso

de RAFAEL MUÑOZ

Como ya decidimos en el artículo del domingo 16 la polémica está nuevamente en la calle, y la culpa la tienen estas 12 esculturas que Mercadante realizó para las portadas del Baudarío y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla, que según algunos: pian plan se desvanecen al no se acilla a tiempo.

La polémica está así, y para intentar aportar nuevos datos y sufragar sobre este controvertido tema hemos rescatado la opinión del catedrático de Restauración de la Facultad de Bellas Artes, profesor Francisco Arquillo, profesional y académicamente contrastada autoridad en este campo, como lo avala su gloriosa profesión y docencia a niveles nacional e internacional.

Le preguntamos su opinión con respecto a los problemas por los que atraviesan las esculturas de los Mercadantes.

—Mire usted, lo verdaderamente

inabarcable y triste es que no pasa nada, y así se ve desde el principio. Se habla mucho, se escribe más, pero no se actúa; a veces pienso si la conciencia de nuestra responsabilidad histórica se ha perdido, o si Lorenzo Mercadante cometió el error de legarnos tan peribles esculturas, pues ante lo que está aconteciendo no puedo pensar cualquier cosa por absurda que parezca.

Alémbrase

Oyéndolo a usted surge la duda, pues otras personas opinan que todo es una campaña alarmista.

—Me refiero a denuncias sobre el lamentable estado de conservación de los Mercadantes no obedecen a una simple observación durante un paseo dominical, son la consecuencia de haberlas estudiado «in situ», sobre un andamio, en compañía de químicos y biólogos y realizado posteriormente un exhaustivo análisis de las muestras tomadas, cuyas conclusiones quedaron recogidas en dos

volúmenes elaborados conjuntamente. Si todas las opiniones se dicen a «pie de escultura» y con conocimiento de causa, el más escéptico extraería las conclusiones importantes: que son obras únicas, que su estado no es propiamente sino ruinoso, y que así no pueden seguir por mucho tiempo; si bien es de justicia reconocer que algunas personas con sensibilidad y conocimiento, han sabido captar desde abajo la problemática que les aqueja.

Peligro

Según palabras de Carmen Jiménez, catedrático de escultura, arrancar las figuras de su lugar es tarea muy peligrosa al estar sujetas con cemento y hierro...

—Efectivamente, las esculturas no pueden arrancarse, deben ser rescatadas de su base aplicando procedimientos y técnicas especializadas que no ofrecen ningún tipo de peligro para la integridad de las figuras.

—¿Es cierto que se van a reproducir en poliestir?

—La pregunta debe dirigirse a quien así piensa, pues no soy el interlocutor apropiado para esta respuesta. El tema de hacer reproducciones o no es superfluo en estos momentos; lo primero que hay que hacer es salvar las esculturas que ya no bastan. La reproducción habría de ser el resultado de un estudio profundo sobre la conveniencia o no de devolverlas a su lugar de origen.

—¿Cuándo estará el tema visto para sentencia?

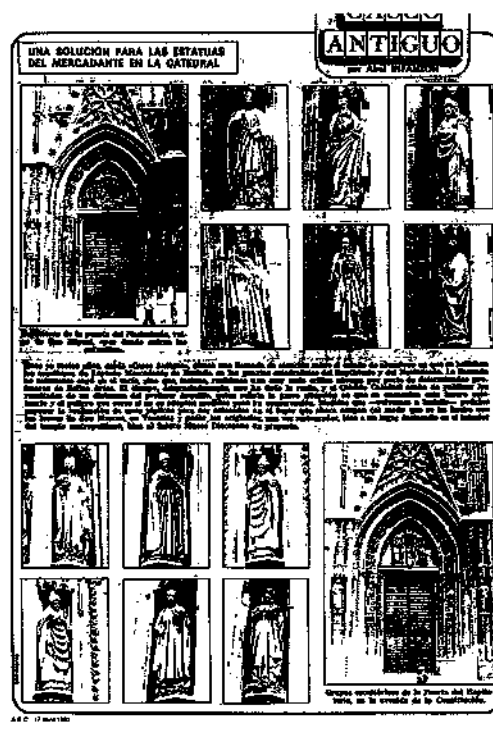
—Cuando los organismos competentes a los que el caso afecta se decidan a tomar partido.

—¿Se refiere usted a la Junta de Andalucía?

—Me refiero a la Junta de Andalucía, al Cabildo Metropolitano y a las entidades públicas o privadas que tienen la ineludible obligación o la responsabilidad de la conservación de nuestro Patrimonio Artístico.



Francisco Arquillo, catedrático de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, interviene sobre la polémica en torno a las doce esculturas que Mercadante realizó para las portadas del Baudarío y el Nacimiento de nuestra Catedral.



NOTAS

- (1) En 1511 un terremoto causó el desplome del cimborrio que alcanzaba el primer cuerpo de la giralda. En 1888 otro movimiento sísmico volvió a derrumbarlo causando la pérdida de las grandes estatuas de barro cocido que lo adornaban, lo que obligó a Juan Gil de Hontañón a reducir considerablemente su nueva altura.
- (2) Esta manera poco común de iniciar la construcción del templo, se debió a la negativa de Enrique III para derribar la antigua Capilla Real.

(3) GESTOSO Y PEREZ, J. Sevilla Monumental y Artística. Sevilla 1889-92. "La imagen de San Hermenegildo es acabado modelo de la estatuaria del s. XV, tan mística como nobilísima, tan severa como real. Hay en nuestro concepto, tales rasgos distintivos, característicos y personales; reflejanse en aquella fisonomía tal individualismo, que no puede dudarse se tuvo presente el natural embelleciéndolo. Esta imagen, como la de los Santos Obispos sus compañeros, merecen todo encarecimiento, y no creemos que haya de la misma época en España obras que la superen ni en bondad ni en expresión. Extraño es que, a pesar de su relevante mérito, casi hayan pasado inadvertidas para los modernos historiadores de la Catedral, y a nosotros cabe la satisfacción de haberla dado a conocer como producto del talento del insigne Pedro Millán".

(4) GESTOSO Y PEREZ, J. Sevilla Monumental y Artística. Sevilla 1889-92. "En 17 de Enero de 1990 han comenzado a resanarse las grietas de esta portada bajo la dirección del arquitecto nuevamente encargado de las obras, D. Joaquín Fernández: hanse rellenado con cemento, el cual aplicaron también, desacertadamente a nuestro concepto, a la restauración de los adornos de tan bella portada.

(5) El estudio sobre el estado de conservación del conjunto escultórico fue realizado conjuntamente por la "Cátedra de Conservación y Restauración de Obras de Arte", de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y los centros de "Recursos Naturales y Agrobiología" y "Ciencia de Materiales", del C.S.I.C., correspondiendo a los investigadores J.L. Pérez Rodríguez, C. Maqueda Porras y A. Justo Ervez, la aplicación de los métodos y técnicas experimentales y la redacción de las conclusiones.

EL PROBLEMA DE LOS CRITERIOS Y UN POCO DE HISTORIA, EN LA CONSERVACION Y RESTAURACION DE OBRAS DE ARTE

Manuel TOBAJA VILLEGAS

La cuestión de los criterios es precisamente uno de los grandes problemas, de índole estético fundamentalmente, a los que ha de enfrentarse todo interventor de cualquier tipo de bien cultural, y que preside toda intervención, constituyendo, en los modernos conceptos de restauración, un modo y un fin para justificar las formas de operar del restaurador.

Está claro que deben existir unos planteamientos teóricos previos, antes, durante y después de la intervención. Sin esta elaboración de los respectivos criterios en el campo de la funcionalidad de la obra de arte como tal, con todas sus implicaciones estéticas, toda actuación, aún con la mejor técnica o los más sofisticados productos, resultará injustificada e irreparable.

Por tanto debe existir una serie de criterios conceptuales en los procesos de preservación, conservación y restauración de cualquier bien cultural.

En estos momentos no existen unos criterios universales comunmente aceptados, pero sí una ley hecha costumbre entre los restauradores de nuevo cuño, que basan sus principales modos de operar en la teoría de la restauración (Teoría del restauro), que Césaire Brandi publica en Roma, en 1963, o en la ya tradicional "Carta del Restauro", o tratamiento de restauración, promulgada por el Instituto del Restauro de Roma, en 1972.

Este documento, que en esta recién inaugurada sección de la revista, trataremos de publicar íntegramente en su día, sienta las bases que han servido de denominador común a los restauradores de casi todas las latitudes del continente, siendo esto un tanto pligroso, si tenemos en cuenta que no en todas partes las mentalidades son las mismas, ni las obras de arte o bienes culturales en cuestión tienen fines comunes o semejantes.

Brandi situó los conceptos sobre criterios, en planteamientos filosóficos sobre la obra en sí, situada ésta en el tiempo y en el espacio. Por tanto, tenemos ante nosotros un planteamiento estético y otro histórico. De esta forma toda intervención en un bien cultural, deberá estar condicionada por los valores estéticos e históricos, que han de perdurar y seguir viviendo en ella después de la intervención.

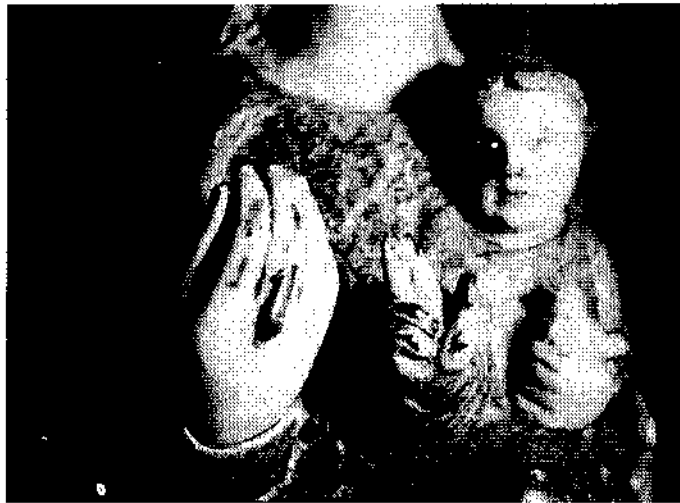
Por consiguiente, uno de los principios más importantes en el terreno restaurador, es el reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física, y en su doble polaridad, estética e histórica. Cada actuación en la obra de arte debe llevar una unidad del conjunto estético para perdurar la armonía de los elementos compositivos.

Esta unidad debe realizarse sin cometer una falsificación estética o histórica, y sin borrar nunca la huella del pasado.

Esto limitará la intervención de los restauradores y a la hora de intervenir, no se conciben partes de la obra sino la unidad total, ya que cada parcela, al pertenecer a una unidad total, y no ser un ente parcial, pertenece a todas las demás. Así, las lagunas o pérdidas de soporte, preparación o policromías, se reintegrarán caso de ser necesario, en la justa y precisa medida que interese al conjunto total, si bien es cierto que, para no caer en una falsificación, debemos basarnos en hechos y testimonios documentales, lo que conllevará una estrechísima relación profesional y laboral entre restauradores e historiadores, otro de los grandes problemas a los que se enfrenta la intervención conservadora de los nuevos conceptos. De este problema hablaremos en otra ocasión, ya que el tema da para un artículo amplio y de tallado.

El arte no tiene una secuencia evolutiva

estable, debido a los cambios e inestabilidades de los gustos de las diferentes épocas, así como de las técnicas y los conceptos. Por ello hay que tratar con diferentes criterios la obra que estemos interviniendo. El restaurador debe ser ante todo, el mejor espectador de la obra, estudiando e integrándose en el ambiente y en las circunstancias de la misma. Valorando el factor tiempo,



Criterio de conservación de los desgastes producidos en la mano de esta Virgen gótica, s. XIII, y del Niño, sin procederse a su reintegración, ya que los mismos forman parte de la visión con que el fiel está acostumbrado a ver dicha imagen.
Virgen de Valme. S. XIII. Dos Hermanas (Sevilla).

que juega una importantísima labor al impregnarle a las obras unas connotaciones propias. Así, una obra creada con unas determinadas condiciones, ha sufrido a lo largo del tiempo cambios de lugar, mutilaciones, repintes; por lo que ya no es la misma que cuando se creó. Hay que respetar en algunas ocasiones el transcurso del tiempo con sus retoques y deformaciones, y en otras, recuperar el original, pero sin quitar el paso lógico del tiempo.

Podemos analizar el término criterio, de una forma académica, como un juicio o discernimiento, pudiendo ser una forma de conocer la verdad, siempre, con la autenticidad de la documentación.

Por ello, cuando tratamos una obra, no podemos ni debemos aplicar unos conocimientos aprendidos, o unas técnicas preconcebidas y mecánicas que nos inducirían a errar. Hay que aplicar los sanos criterios que deben estar tomados de manera unánime, unificando y sacando conclusiones.

El concepto de criterio establece un método con formas operativas y unos elementos materiales que habrán de aplicarse sobre la obra, teniendo muy en cuenta la materialidad de la misma, como ya ha quedado expuesto, con anterioridad y la estética del bien, partes y conceptos fundamentalísimos en restauración.

El número de criterios a seguir puede ser muy amplio y, como he reflejado anteriormente, no existe con carácter universal, aunque sí es cierto que hay como una fórmula o costumbre más aceptada en todos los países, y que quedan reflejados en la ya mencionada carta del Restauro, de Roma, de 1972.

Se reflejan los siguientes presupuestos, que atañen a la materialidad, y a la historicidad y estética del bien cultural:

- Identificación de los valores documentales de la obra.
- Identificación de las características de los materiales que la conforman.
- Análisis estructural de sus elementos.
- Determinación tiempo-espacio del momento histórico y época de su creación, así como de las posibles adiciones o modificaciones que la misma haya sufrido.
- Causas de las posibles alteraciones y degradaciones.
- Diagnóstico de daños físicos y funcio-

nales de los efectos que han provocado el deterioro de la obra.

Una vez visto todo lo que puede considerarse teoría de la restauración, de una forma muy sintetizada y, tal vez, poco clarificadora, vamos a pasar a explicar, de una forma más pragmática y asequible lo expresado anteriormente.

En primer lugar, hay que establecer una clara diferenciación entre lo concerniente a los materiales a emplear, y los criterios estéticos con los que tiene que jugar el restaurador o restauradores que hayan de intervenir en una obra.

Al ser la restauración una ciencia experimental, relativamente moderna, estamos aún en los inicios de los descubrimientos técnicos aplicables y, en consecuencia, no se puede establecer, de forma definitiva y contundente, unos principios básicos que garanticen en el futuro la conservación plena de la obra sin sufrir ningún tipo de alteración, pero, de momento, se están aplicando materiales lo más inalterable posible, y además, dotados de reversibilidad que en caso de su resultado negativo, a la larga, pudiesen ser retirados o levantados con facilidad y aplicar los que en su caso procediese.

Además, esta reversibilidad conlleva el poder aplicar las futuras técnicas, caso, de hacerse necesario, una vez retiradas las aplicadas en restauraciones recientes, sin ningún tipo de complicación.

De todo esto se desprende que, si alguna obra, pictórica o escultórica, realizadas con técnicas oleósas, hubiese de ser reintegradas en sus lagunas de desprendimientos, estas reintegraciones deben ser hechas con técnica distinta, inalterable, como bien puede ser la témpera, al ser acuosa y no al aceite, y además reversible, como es ésta en comparación con aquélla.

Pero no basta decir que todo este proceso se realiza con la única intención, por parte de los especialistas, de garantizar el estado futuro de los materiales empleados, sino que hay que añadir que, además lo que se pretende es crear una diferenciación técnica entre los materiales originales y los del proceso restaurador, consiguiéndose con ello uno de los principales objetivos, la no falsificación del original existente.

A esta forma de actuar, técnicamente hablando, se aplica el título de "reintegración invisible", aplicable a sólo algunas obras de carácter devocional, como veremos en otro apartado.

Pero además de todo esto, en otro tipo de obras, no devocionales, de carácter museístico o arqueológico, se puede utilizar el criterio de "reintegración diferenciada", haciéndose hincapié en la adiciones restauradoras, mediante señalamiento de las mismas conscientemente.

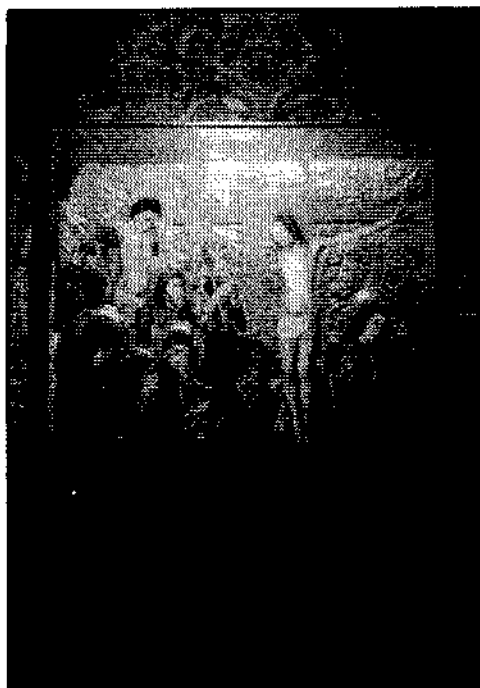
Todo esto nos traslada directamente a los que van a ser los criterios estéticos fundamentales: *Religiosos o culturales*, en los que yo me he atrevido a establecer en dos modalidades, los puramente devocionales y los ornamentales culturales; *arqueológicos* y de *carácter privado* o de particulares.

Y aunque a simple vista pudiese no existir diferencias cualitativas, pero sí cuantitativas, de estos aspectos, sí que existen verdaderamente, y vamos a explicarlas a continuación.

Generalmente, esto no puede llevarse a la práctica o aplicarse por igual en todas las partes del mundo, ya que la existencia de un tipo de obra u otro, depende precisamente de la idiosincrasia de cada pueblo, región o zona.

Trataremos de aplicarlo de una forma global, aunque en un próximo capítulo, lo

apliquemos directamente al tema en nuestra Andalucía, de forma general, y a Sevilla en particular.



Criterio de Conservación, de pintura sobre tabla, en la que se ha procedido a fijar las capas de preparación y policromía, sin reintegración de las lagunas de pérdida de ambas capas. Obsérvense las mismas en tonos grises.

Calvario. Tabla S. XV. Catedral Barcelona.

Dentro de los criterios religiosos, hago una clara diferenciación entre las obras culturales devocionales y la simplemente ornamentales.

Las Devocionales están impregnadas, además de la materialidad existente y la historicidad que en las mismas pudiese existir, de un marcado carácter sentimental, que bien difícilmente puede coincidir, y no tiene por qué, con el puramente artístico.

El fiel que centra sus devociones a lo sobrenatural por medio de una u otra obra escultórica o pictórica, y de esto entendemos bastante en nuestra tierra, está acostumbrado a observar detenidamente la imagen plástica, de una forma determinada, con las adiciones y adulteraciones con que la historia se la ha presentado, y así quiere seguir viéndola permanentemente, incluso después de procesos de conservación a los que suelen ser bien reacios, ya que en muchas ocasiones se ha propiciado un alejamiento incluso de carácter espiritual, en esas personas. Aquí entra en juego la funcionalidad de la obra, o lo que es lo mismo, el destino que al ejecutar esa obra, el artista le ha dado. De ahí que el criterio estético a aplicar sea el de mantenimiento de las adulteraciones, siempre que no dañen la conservación del bien cultural devocional, procediéndose, en caso de reintegraciones, al criterio técnico de la invisibilidad.

En este mismo tipo de obra hay que tener muy en cuenta los criterios de limpieza del estrato superficial, ya que el más mínimo cambio o falta de tal o cual acumulación de suciedad, materia inerte u oxidación de barnices, puede provocar la distinción de la Imágen entre lo que era antes y lo que es después de la intervención restauradora.

Otro caso, bien distinto, es el de la obra religiosa cultural de carácter *ornamental*, como son los retablos, pinturas y esculturas no devocionales en sí mismas, donde bien se puede aplicar hasta un cierto criterio museístico, devolviendo a la obra que lo mantuviese perdido, su aspecto original, siempre y cuando esto fuera plenamente garantizado con la existencia de técnica y documentación históricas suficientes.

Las reintegraciones, aún con invisibilidad, pueden ser diferenciadas, y la limpieza

aplicar puede ser exhaustiva, siempre, y como ha quedado de manifiesto anteriormente, se mantenga evidente el factor tiempo, factor fundamental en la obra de arte.

El criterio aplicable a una obra destinada a un museo o pinacoteca, es, en la mayoría de los casos, para no generalizar, bien distinto al aplicado a las obras religiosas.

Aquí no se trata de mantener un determinado carácter espiritual aunque en determinadas ocasiones se levante la polémica más enfervorizada, por la aplicación de un tipo de criterio u otro, como es el reciente caso de la limpieza de los frescos de Miguel Angel, en la Capilla Sixtina.

Aunque aquí el elemento fiel no existe, sí que mantiene su presencia el especialista, historiador aficionado, que igual que aquél mantiene una especie de "devoción" a las obras de arte. De ahí esas polémicas de las que hablaba antes.

Pero, en general, no llega al agrado de funcionalidad que en la obra religiosa es de carácter cuasi obligado. Aquí, las reintegraciones pueden ser invisibles, diferenciadas, o permanecer sin ellas, aplicándose una especie de restauración con criterio arqueológico como veremos a continuación.

Las limpiezas pueden ser exhaustivas y, con ellas, no suele alterarse los ánimos de los espectadores; sí el de los distintos especialistas, que participarán o no de lo acertado de los criterios, pero nunca pondrá en duda la certeza o no de los procedimientos.

En un tercer momento, las restauraciones de carácter *arqueológico*, deben hacerse siguiendo más un proceso de conservación que de restauración en sí mismo, ya que ello podría suponer una clarísima adulteración de la obra, bien, al no existir suficiente documentación técnica o histórica para acometerla, o bien porque en estos casos

no se trata de recuperación de originales desaparecidos, sino de conservación y mantenimiento de los existentes.

Por tanto podemos decir que en estos casos no existen las reintegraciones, y sí la permanencia de sus lagunas por desprendimientos, así como los diferentes grados de suciedad acumulados en el estrato superficial.

Y, por último, los criterios aplicables a bienes culturales de *carácter privado*, suelen ser opcionales por parte de los propietarios o depositarios de los mismos, si bien tiene que predominar el hecho de que tales criterios no vayan en detrimento de la conservación estética, histórica o material de la obra en sí.

Una vez aclarado todo lo concerniente a los criterios aplicables en las diferentes obras, hago un poco de historia, en lo que se refiere a los nuevos métodos de restauración, ya que, aunque relativamente ciencia nueva, sobre todo en nuestras latitudes, no deja ya de tener unas ciertas raíces, al haberse manifestado las primeras normas en el mismísimo siglo XVIII, bajo formas de capítulos o anexos de una publicación de carácter general (Iccco guarda, en 1866). Ya los datos nos facilitan cómo se permitía a los restauradores situar ciertos fenómenos en el tiempo, contribuyendo así a una mayor comprensión de los procesos de envejecimiento y alteración de los materiales.

De esta forma la historia de la restauración sería mucho más útil a la historia del arte, sirviendo, asimismo, para revelar el comportamiento del hombre con su patrimonio cultural.

Y llegados a este punto, hay que hacer obligada referencia al tradicional enfrentamiento, o, dicho de forma más suave, al no muy fuerte entendimiento, entre restaura-

dores e historiadores de arte, que se pone de manifiesto cada vez que se acomete un proceso con alguna obra de relevante importancia. Unas veces por verdadera disconformidad en la aplicación de criterios, otras, la mayoría, por protagonismo y presunta superioridad de unos u otros, se impone el no entendimiento y, por consiguiente, el detrimento de la calidad de la intervención restauradora que podría verse grandemente enriquecida con la aportación de ambos colectivos profesionales.

Mi teoría, dicho sea de paso, con bastante experiencia, valga la inmodestia, por mi trabajo profesional dedicado a la restauración, siendo historiador que se puede funcionar en perfecta simbiosis, beneficiando con esto a la obra de arte, siempre y cuando se antepongan los intereses de ésta a los personales de unos o de otros. No me gustaría detenerme más en este punto, debido a que en próximos artículos, tendremos la oportunidad de dedicarlos monográficamente a todos éstos temas, y seguiré dedicando éste al cometido de servir de iniciación e introducción modesta al nuevo apartado dedicado en la revista a la restauración.

Finalizar la referencia al tema, diciendo que la falta de interés generalizada por parte de los historiadores, sobre el tema, a través de los siglos, ha sido la causa principal de la carencia de bibliografía existente al respecto, siendo, igualmente, escasísimos, los documentos coetáneos a los procesos llevados a cabo por los mismos interventores de las obras, debido al ocultismo existente entre dichos artesanos; ya que no pretendían dar a conocer su labor, y no estaban preparados para desarrollar estudios materiales de la historia de la obra. En el campo de la pintura sí existen algunos recetarios y tratados que ayudan a intentar la historia de la restau-

ración en este terreno.

En la antigüedad podemos hallar algunos atisbos de lo que hoy se entiende como conservación. Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 15 y 182) señala que, no sólo las distintas clases de bronce eran apreciadas por su distinto color, sino que también se obstaculizaba la oxidación de la pátina, al embadurnar las estatuas con betún.

Es indudable, por tanto, que los comienzos de la restauración han de hallarse unidos a los inicios del coleccionismo. Roma saquea pueblos conquistados, trasladando obras de arte, dentro de un claro afán coleccionista. Adriano llega, incluso, a realizar una campaña de restauración a favor de los monumentos destruidos en las luchas. Asimismo, y según refiere su biógrafo Esparciano, llega a restaurar una serie importante de monumentos, entre ellos, el Panteón. Esto puede comprobarse perfectamente, merced a la marca de los ladrillos que se usaron.

A partir de aquí se cuenta como en toda la antigüedad clásica, se procedió a modificar cuantiosas obras de arte, tradición que llegará hasta el medievo. En Constantinopla se encuentran muchísimos ejemplos de modificaciones, motivadas por los cambios teológicos y litúrgicos.

En la Edad Media, comienzan a aparecer las primeras recetas de técnicas usadas y a usar, en las que no se permitía apartarse de los originales por motivos teológicos y religiosos. Pero, en contrapartida, existe un desinterés general por lo antiguo, y, en consecuencia, se destruyen templos y otros monumentos que se consideran en desuso, y se funden estatuas de bronce para conseguir el metal, debido a la escasez y carestía del mismo. La devoción no tenía nada que ver con la conservación y la restauración, ya



*Criterio de restauración, de un lienzo de la Virgen con el Niño, donde se ha procedido a la reintegración de la película pictórica, mediante tonos neutros, dejando clara una diferenciación de formas y cromatismo entre los originales existentes y dichas intervenciones.
Virgen de la Paz. Último tercio S. XVI. Arcos de la Frontera. (Cádiz)*

que una Imágen de Culto, podía ser sustituida con facilidad por otra más grandiosa Maestá y acorde con los tiempos nuevos, o transformar imágenes paganas a la nueva religión. Así Duccio, repinta algunas partes de una Maesá y Simone Ulartrinie rehace ocho cabezas de un fresco de la Sala Mapamundi de Siena, en 1315, no conformándose el restaurador con refrescar los colores sino que incluso añade atributos medievales a los Emperadores romanos.

El renacimiento, en cambio, representa un primer momento de interés con respecto a la restauración. Esto por un lado; pero por otro, el desprecio por lo románico

o lo gótico, sus formas y estilos, lleva a la supresión y readaptación de elementos, hacia una idealización de las formas clásicas. Esta clara postura de defensa de la antigüedad, da lugar a una actitud conservadora, creándose los primeros museos. Los criterios que priman son únicamente, los de restitución de los valores estéticos, sin tomar a la obra, aún, como potencial documento histórico. Las labores de restauración, eran encomendadas a artesanos, y en el caso de pinturas, están en algunas ocasiones encomendadas a grandes artistas (Verrochio). Es el primer momento en el que se comienza a distinguir el valor histórico del valor artís-

tico de la obra de arte.

En el clasicismo y en el manierismo, el problema se articula entre el deseo de los escultores y pintores de interpretar las zonas perdidas, y la voluntad de emular a los antiguos sobre sus propias obras. En esta época se restaura el David de Miguel Angel (1527), el Laocoonte es descubierto en 1506, realizándosele las primeras restauraciones por Lausovino, los frescos de la Capilla Sixtina, 1566-1572, fueron tratados por Doménico Carnevale, cerrando grietas y retocando escenas, lo que nos da una clara idea de las intervenciones un tanto artesanales de estos artistas, que no dudaron, en ningún momento, dejar plasmada su mano creadora en las obras que por ellos pasaron. De todos modos, no deja de ser importante el inicio de la idea de restauración.

En el siglo XVII, de muy distintos caracteres entre los diferentes barrocos nacionales, se lleva a cabo un maremagnum interventor en las obras, consideradas como antiguas, debido a la intención generalizada de barroquizar todo lo que de simplicidad se tratase.

Esto es muy patente en las intervenciones llevadas a cabo, sobre todo en España, y menos acusado en Italia, donde se produce un desenfreno, sobre todo en lo que respecta a la escultura religiosa o imagería, y de ello tenemos buenas muestras en Sevilla, donde se procura, por parte de los artistas, dejar constancia de sus respectivas intervenciones llamadas eufemísticamente "restauradoras", para con la intención de mejorar, enmendar o engrandecer y sublimar, despojar a numerosas obras del carácter primitivo que el autor les hubiese impreso.

Durante el siglo XVIII, tiene lugar una serie de acontecimientos de singular importancia para la restauración. Se desarrolla

una metodología que no niega, sino que se apoya, en los conocimientos científicos descubiertos hasta el momento, aunque siguen corrigiéndose y adaptándose obras del pasado, y nos aparecen los primeros documentos escritos que hacen referencias a las técnicas restauradoras, no como manuales en sí mismos, sino como anexos de publicaciones de carácter general. Se conocen los primeros nombres de restauradores especialmente en pintura, aunque los repintes, tanto en esculturas como en pinturas, siguen a la orden del día.

Se crean los primeros organismos museísticos (Museo Británico, 1753), y aparece una tendencia claramente definida, en la que la restauración tiende a ponerse al servicio de la obra de arte.

Aparecen, en consecuencia, el problema de las técnicas, como el reentelado de los lienzos, descrito por Orland, 1763, o Pernety, 1758.

En 1784, aparece una ordenanza donde se advierte a los restauradores que se abstengan de poner cualquier añadido en las obras, y se aconseja no realizar limpiezas profundas.

En el XIX, se produce un gran adelanto de la industria y la tecnología, con lo que la gran gama de colores que se empieza a disponer, suele venir a contribuir a la solución de uno de los grandes problemas con los que se encontraban anteriormente. En cambio la obra de arte baja en calidad, y consecuentemente, esto incide directamente en la conservación de la misma.

En este siglo se crean organismos competentes en el tema de la restauración. En Italia se restaura el Coliseo, el arco de Tito y el de Constantino. Pero, por el contrario, en muchos otros países, se encuentran desprovistos de una legislación protectora ade-

cuada. Recordemos que en 1816, los frisos del Partenón fueron vendidos por Lord Elgin al British Museum.

Sin embargo, ya comienzan a gestarse las primeras teorías sobre criterios, como algunas voces en contra de los añadidos, como la de Próspero Mérimée, que recuerda que la restauración hay que entenderla como conservación de las partes que subyacen, aunque admite los falsos estilísticos, al recomendar la reproducción de las partes que había existido, o las que habiendo sido proyectadas por su autor, no hubiesen llegado a realizarse.

Al hablar de esta etapa de la restauración, hay que hacer clara mención de Eugène Viollet-Leduc, que interviene en la restauración de Notre Dame de Paris, basando su intervención en la unidad estética de la obra, reconstruyendo mediante la documentación existente, todo lo desaparecido. Otros críticos, entre los que se encuentran John Ruskin, se enfrentan a él, tomando postura por conservar intactos los monumentos del pasado, ya que la obra de arte pertenece, solamente, a su creador, por lo que hay que asistir pasivamente a su decadencia.

Entre estas dos posiciones extremas, surge, igualmente en el siglo XIX, la figura de Camilo Boito, quién establece la legitimidad de la restauración y defiende la figura del restaurador. Sus ideas fueron consideradas como las primeras cartas del restaurador en 1883. Señala la diferencia que deberá existir, siempre, entre el original y los añadidos, y asimismo, recomienda la documentación pertinente y la publicación, sin ningún tipo de ocultismos de los tratamientos y sus respectivas técnicas. Comienza a hablarse de las alteraciones debidas a los materiales constitutivos de cada obra, y se produce un paulatino acercamiento entre la ciencia y

el arte. En Alemania se crea el primer laboratorio dedicado al examen de pinturas (Museum Berlin); en Inglaterra se emiten informes sobre la conservación de los cuadros de la National Gallery, y sobre la acción protectora de los barnices frente a la de los ácidos.

En España, aparecen por vez primera, tratados referentes a la restauración, como el de Vicente Polero y Toledo, el cual no sólo se ocupa de aspectos técnicos, sino, asimismo, de criterios; y el de M. de la Roca y Delgado.

Y, ya en nuestro siglo XX, se empieza a observar, como en otros campos de la vida, una cierta tendencia a un espíritu analista, a la observación de las cosas desde el punto de vista experimental. Son, por fin, los Estados, quienes asumen las responsabilidades de la conservación, por medio de decretos y leyes, así como plazas de funcionarios, llamados conservadores y restauradores. En nuestro país, las plazas de restauradores de pintura y escultura se crean por primera vez, en 1920. Con todos estos avances, se consolida plenamente el concepto de "bien cultural", tomando forma la idea de que ciertas obras de arte no son sólo patrimonio de sus depositarios circunstanciales o de todo un pueblo, sino, incluso, de toda la Humanidad.

A partir de 1964, se suceden las reuniones internacionales, saliendo a la luz nuevos documentos, como las normas de Quito, y la declaración de Amsterdam, con lo que se consolidan los principios, hoy vigentes, de la conservación y la restauración de obras de arte.

En España no se crea un organismo dedicado a la restauración hasta los años sesenta. Antes había habido alguna que otra alusión al tema, como la que lleva a cabo el

marqués de la Vega-Inclán, en 1912, el discurso de ingreso en la academia de la Historia, de D. Modesto López Otero y la contestación al mismo de D. Elías Tormo, optándose por una solución intermedia entre conservadores y restauradores; o la Ley de Defensa del patrimonio Artístico Nacional de 1933, donde en su artículo 19, se es contundente:

"Se proscribe todo intento de reconstrucción de los monumentos, procurándose, por todos los medios de la técnica, su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente necesario, y dejando siempre reconocibles las adiciones".

Asimismo, en 1961 se crea el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA).

En 1972, el Instituto del Restauero, de Roma, emite la Carta del Restauero, concebida, en la actualidad, en la mayoría de los países, al menos occidentales, como la carta magna de la restauración y la conservación de los bienes culturales. En otro número de la revista procuraremos dar a conocer su contenido, por lo interesante de su tratamiento, así como por lo desconocido que resulta, en la mayoría de los casos, los criterios a aplicar en las intervenciones de carácter conservador y restaurador.

Hoy en día, no se concibe una actuación individual en el campo de las intervenciones restauradoras, por el contrario; se propician que todas las actuaciones vayan encaminadas al trabajo en equipo, creándose la conciencia generalizada de que la restauración y la conservación no son un medio, sino un fin en sí mismas. Se trata de documentar de forma exhaustiva todos los tratamientos, así como de publicarlos sin ocultismo. Se investiga sobre nuevos materiales que posean como característica fundamental, la re-

versibilidad, y la inalterabilidad, de tal modo que nunca puedan volverse contratar la materia que deben proteger. Se difunden métodos y actuaciones en congresos internacionales, revisándose continuamente; y si hasta este momento existía el curandero, como ocurría en el caso de la medicina, se crea la figura científica del restaurador-conservador, que iría desplazando, de forma progresiva y generalizada, aunque ésto siga sin ocurrir en unas zonas, caso de Sevilla, a los artesanos poseedores de antiguas técnicas trasnochadas, a pesar de la reacción adversa no sólo de éstos, cosa lógica, sino incluso, de muchos historiadores del Arte, anclados en el más oscuro de los involucionismos.

En el momento en que la conservación y la restauración comiencen verdaderamente a contemplarse como medidas aplicables a necesidades sociales, podremos quizá poner en práctica todo aquéllo que hasta el momento queda en teoría.

De todo lo hablado, que pueda resultar un maremagnum o un totum revolutum, en nuestra sana intención de que sirva de prólogo a un apartado que auguramos muy provechoso para las artes de todo tipo y tiempo, me gustaría ir ampliando detalles que he dejado esbozados por falta de espacio, pero que resultarán muy interesantes, sobre todo cuando nos acerquemos a dos problemas muy candentes en la actualidad, como son las relaciones entre historiadores del arte y conservadores-restauradores, y el problema de los criterios en Andalucía, de forma general, y en Sevilla, en particular, mundo aparte, como veremos, si tenemos la oportunidad de volver a tratar de ello en esta revista.

Un voto de confianza y de apoyo a esta nueva sección de la revista ATRIO, que complementa y completa, así toda la labor que en pos de la historiografía y del arte en

general, está realizando en nuestra Ciudad.

BIBLIOGRAFIA

- Teoría del restauro. Umberto Baldini. Florencia 1981.
- Teoría del restauro. Cesare Brandi. Turín 1977.
- Apuntes de la Cátedra de restauración de la universidad de Sevilla. B.B.A.A.
- IV y V cursos de conservación y restauración de monumentos y ambientes. De Re Restauratoria vol. II Universidad Politécnica de Barcelona. Barcelona 1974.
- Arte de la restauración Vicente Toledo. Madrid 1953.
- Conservación y restauración del arte pictórico. Díaz Martos, Madrid 1975.
- Boletines anuales de la National Gallery (technical Bulletin), números: 1979, 80, 81, 82, 83. (por año) London.
- Teoria vol. II. Umberto Baldini. Florencia 1978. Teoría del restauro e unità di metodologia.
- El tiempo de los museos. Bazin, G. Barcelona, 1969.
- Teoria del restauro. Edizioni di Storia e letteratura. Roma, 1963. C. Brandi.
- La importancia de los Bienes Culturales. Daifuku I. Museos y Monumentos XI UNESCO, 1969.
- Carta de Venecia. 1972
- Informe. El conservador-restaurador: Una definición de la profesión. Consejo internacional de museos. Comité de conservación. Francia.

UN "NUEVO" CRUCIFICADO MEDIEVAL EN SANLUCAR LA MAYOR: ANÁLISIS, ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Alberto L. MORALES CHACÓN

Si interesante y sorprendente puede parecernos el hallazgo de una pieza u obra artística, más aún debe serlo si se trata de una imagen cultural y, muy posiblemente, de fuerte carácter devocional en sus días, de la que ya no sólo se ignoraba su paradero sino su propia existencia.

Relegado durante incontables años a la silente oscuridad conventual de los muros del templo de las Carmelitas Descalzas de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) —establecidas en dicha villa desde 1590—, a principios del presente año fue descubierto el muy deteriorado Crucificado por miembros de la Antigua y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, Santísimo Cristo de la Humildad en su Flagelación y María Santísima de la Piedad, propietarios de la primitiva talla escultórica.

La importancia y trascendencia de tal hallazgo viene dada ya no solamente por su incuestionable sentido espiritual de arraigo popular, sino por encuadrarse estilísticamente en el período gótico, etapa estética aún poco investigada en nuestro ámbito andaluz ya sea por la ausencia de documentación archivística o por la dificultad expresa que supone el estudio a fondo del legado medieval.

La inexistencia de una imaginería románica en nuestro área geográfica, marcada por el predominio conceptual y plástico de un Todopoderoso Cristo Majestad, fiel a los valores monacales de la Plena Edad Media, imposibilitó la configuración de unas sólidas bases iconográficas y formales de signo sacro.

La irrupción de un arte cristiano gótico-mudéjar provocó la culminación de un proceso Cristocéntrico escolástico de carácter naturalista. Así, la interpretación modélica del Crucificado muestra a Jesús fijado a una

cruz arborea por tres clavos en intensa agonia dolorosa. Un amplio sudario —"cinctus" o "perizonium"— le cubre desde la cintura hasta la parte inferior de la rodilla, para progresivamente con el paso de las décadas, reducirse hasta adoptar dimensiones escuetas en beneficio de un más valiente y realista tratamiento de la anatomía de la imagen, en esa recobrada búsqueda de la belleza del desnudo que eclosiona con el Renacimiento.

El esquematismo compositivo es nota esencial. Sencillez de líneas, misticismo patético y grave en el arqueamiento forzado del cuerpo de Jesús, acompañado por la no menos angustiosa caída de su cabeza hacia el lado derecho, en claro signo de defunción.

Como apuntara el profesor Hernández Díaz, paulatinamente la figura de Cristo se sustrae a influencias trecentistas europeas hasta concretarse ya en el siglo XV, gracias al aporte estético borgoñón y al clasicismo del Quattrocento italiano, en formalismos imbuidos de una mayor serenidad, amable y atrayente expresión de rigor historicista de raigambre aristotélicotomista (1).

El anonimato de la inmensa mayoría de las talla e imágenes goticistas dificulta en gran medida la datación cronológica de éstas. Maestros afincados en Sevilla de la brillantez artística de Mercadante de Bretaña y Pedro Millán, y más tarde, de Jorge Fernández, contribuyeron a generar en nuestro ámbito bajo medieval una corriente escultórica de indudable sabor norteño con pródigos continuadores, foráneos o no, en el arte de la gubia o el cincel.

Todo análisis artístico y estético conlleva una valoración comparativa con modelos o ejemplares parejos y similares a la obra en cuestión. Es por ello, por lo que hemos decidido encauzar nuestro estudio en busca de obras goticistas, ubicadas en el

área provincial sevillana, cuyo sello estilístico y formal pudiera darnos alguna referencia concreta y específica acerca de la identidad del Crucificado de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor.



Anclado aún en pleno siglo XIV y de evidentes semejanzas compositivas al Cristo mencionado de la localidad aljarafeña, es el Crucificado de los Desamparados de la Iglesia del Divino Salvador, de Carmona (Sevilla), obra realizada en madera de encina, de 1'52 metros, y rasgos corporales muy resumidos. Sus innumerables y desafortunados repintes sufridos con el transcurso de los siglos ha alterado grave y sustancialmente el estado original de la espléndida talla carmonense.

Sin embargo, fue el ya desaparecido San-

to Cristo de San Agustín de la Parroquia de San Roque de Sevilla, el simil más cercano. Actualmente se venera una copia materializada por Agustín Sánchez Cid, que guarda las incorrecciones propias del primero, en cuanto a su torso deficientemente trabajado, costillas puerilmente marcadas y sudario de pliegues de una simetría palpable.

De fines de esta centuria, quizás del último decenio, cabría datar el majestuoso e impresionante Cristo del Millón que remata el fastuoso retablo mayor de la Catedral hispalense. Su poderoso dramatismo, dinamismo corporal, hondos cortes de gubia en su cabellera y grandilocuente sudario anudado a la derecha, otorgan al Crucificado catedralicio un carácter asombroso e inigualable. Presenta dimensiones igualmente excepcionales (1'86 x 1'63 metros), si bien se justifica por la disposición que ocupa como culmen de la gran máquina retablística de la Capilla Mayor de la Santa Iglesia Catedral a distantes metros de cualquier observador.

En torno a estas fechas, establecido en la misma localidad de Sanlúcar la Mayor, el Cristo de San Pedro, denota esa misma gravedad y categoría que el Crucificado anteriormente referido, y del mismo modo, reúne parejos rasgos que la convecina talla de la Vera Cruz, que bien pudiera haberse ejecutado por esos mismo años finales del siglo XIV. De menor envergadura que el del Millón, (1'70 x 1'55 metros) manifiesta en toda su plenitud el dolor desgarrador de un cuerpo vencido, muerto, con las palmas extendidas en actitud de relajación. Anatómicamente es interpretado con corrección y sereno tratamiento.

Enclavados cronológicamente en el siglo XV, citaremos al Cristo de la Iglesia de Santa María de las Nieves, de Benacazón, si bien éste presenta mayor rigidez en la dis-

posición de la cabeza con respecto al de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor. Así mismo, el Crucificado de la Iglesia de Santa María, de Ecija (1'74 mts.), modelo de gran parecido al anterior en cuanto sigue el mismo esquema compositivo marcado por la intensa verticalidad, vientre y abdomen sumarios y sudario algo más recortado.

Lejos de nuestras fronteras, hallamos ejemplos interesantes a contrastar con la talla sevillana. La valiosa e inestimable información facilitada por la investigadora romana Elisabetta Campolongo sobre la exposición celebrada en 1987 en la Pinacoteca Nazionale de Siena, titulada "Scultura Dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450", nos acerca a modelos cristíferos trecentistas de clara filiación al caso a tratar. El coordinador de la muestra, Alessandro Bagnoli, presenta dos imágenes que bien pudieran pertenecer al mismo momento artístico que nuestro Cristo de la Vera Cruz. Se trata por un lado, del Crucificado que podemos contemplar en el interior del tabernáculo seicentista situado tras el altar mayor de la Iglesia de San Antonio, de Montalcino, realizado hacia 1330-1350, en madera de nogal y de 1'88 metros de altura. Pertenece a la escuela sienesa, desconociéndose su autor material que curiosamente coincide con el anónimo maestro hispano en la adopción del mismo sistema de ensamblaje de piezas a base de cuñas de madera que ajustan al tronco brazos y cabeza conformando un todo uniforme y compacto. Sufrío en 1985 una profunda restauración, eliminando repintes azulados del bellissimo sudario de motivos geométricos dorados y consolidando especialmente el dorso de la imagen que se encontraba ostensiblemente desajustado. Su rostro de pómulos y párpados de modelado mórbido, la espesa cas-

cada de cabellos y barba, y la grácil disposición de pliegues del sudario, son los signos que cabe señalar como más cercanos a las notas formales que caracterizan al Crucificado de Sanlúcar la Mayor.



También debemos hacer referencia al popular Cristo de los Disciplinantes, expuesto en el Oratorio de este mismo nombre en la capital sienesa, inmerso cronológicamente en los momentos finales del siglo XIV. La impresionante talla lignaria se ajusta de igual modo al concepto artístico predominante en los años culminantes del gótico, preludio de un Renacimiento de aires estéticos renovados. El plasticismo anatómico impreso en la imagen sevillana se repite con inquietante paralelismo en el sereno "Crocifisso dei Disciplinati", obra de esbel-

tos costados y túrgido vientre, que consigue sin lugar a dudas el efectismo pretendido ante el fiel. (2)

De este análisis estilístico comparativo extraemos como conclusión la muy probable datación del Cristo de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor en torno a los años finales del siglo XIV o, quizás, al primer tercio de la siguiente centuria, según se desprende de los rasgos formales que lo conforman, si bien su lamentable y deteriorado estado de conservación impiden un más absoluto y riguroso dictamen e investigación.

El Cristo sanluqueño está tallado en madera de pináceas, con unas dimensiones de 1'30 metros y policromado con técnicas de temple al huevo y estofado. Presenta dos películas pictóricas, una, la visible, que podría datarse entre los siglos XV y XVI, y otra, que subyace bajo ésta, de tonos más intensos y cromatismo más vigoroso —especialmente visible en los azules y rojos del sudario— que bien pudieran ser las originales. Se conforma mediante el ensamblaje al tronco de las extremidades superiores y la cabeza que se halla unida a aquél con un vástago sólido de madera acuñado hábilmente en su interior.

Su estado de conservación podríamos calificarlo de muy deficiente, por cuanto su soporte lignario se encuentra gravemente atacado por insectos xilófagos (*anobium punctatum* e *hylotrupes bajulus*) y alguna familia de termitas, que prácticamente han desfigurado —en concreto su cabeza— la primitiva imagen. El emparedamiento a que se ha visto sometida durante no poco tiempo en los muros conventuales ha provocado la enorme adquisición de humedad que hoy podemos observar. De igual forma, presenta un general desajuste de piezas y miembros

de su estructura básica, la pérdida de numerosos elementos y fragmentos del soporte —pies y manos en su totalidad—, y la ausencia de contextura. Es interesante apuntar cómo la madera ha perdido todas sus características higrométricas.

Los escasos restos que se conservan de preparación manifiestan su composición a base de sulfato de cal y adherentes (colas animales), siendo de color blanco y espesor grueso. Su adhesión al soporte, pues, es precaria, originándose múltiples levantamientos con riesgo ostensible de pérdidas. Los desprendimientos de preparación son numerosos y casi generalizados, conservándose un porcentaje aproximado del 10% del total.

De la misma proporción son los daños sufridos sobre la película pictórica. Las pérdidas alcanzan niveles extremos, no conservándose más de un 4% de la policromía originaria, padeciendo innumerables levantamientos los contados restos existentes que se encuentran al borde de la pérdida o el desprendimiento inmediato.

El estrato superficial se halla cubierto por depósitos de microorganismos, manchas de humedad y por materia inerte y suciedad acumulados en alto grado. La alteración de las lagunas de policromía y de los restos de oro del sudario, son debidos a la honda sequedad de la superficie en contraposición con la humedad impresa en el interior de la talla.

Es, por tanto, una obra de arte notablemente dañada, ya sea por factores de tipo químico, biológico o físico, que actúan en virtud de la mayor o menor inestabilidad inherente de los materiales que constituyen el objeto artístico, o según el uso de técnicas defectuosas e inapropiadas, malas condiciones ambientales, etc.

Ciertamente existen cambios en el estado material de una obra que resultan inevitables e irreversibles. Sin embargo, su deterioro puede frenarse mediante un adecuado tratamiento de conservación dirigido y llevado a cabo por especialistas y técnicos en restauración, huyendo así de entusiastas métodos —muy al uso entre aficionados, escultores o pintores sin la pertinente titulación exigida— que sólo pueden generar daños irreparables. La conservación profesional mantiene la autenticidad del objeto y evita todo tratamiento inútil e innecesario.

Es por ello, por lo que la Hermandad de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor, propietarios de la talla, optó —con buen criterio— porque fuera la empresa de restauración y conservación de obras de arte "Isbilía", de la capital andaluza, la que ejecutase y llevase a buen término en sus talleres las complejas labores y procesos específicos en este campo de las Bellas Artes. Técnicos y licenciados vienen acometiendo desde el pasado mes de Marzo tan delicadas actuaciones, encaminadas más que a la propia restauración de la imagen, a su precisa conservación, ya que no se cuentan con datos suficientes para emprender las posibles reintegraciones pictóricas o del mismo soporte lignario, desaparecidos en casi su integridad.

El tratamiento de conservación propuesto por el taller de restauración "Isbilía" es el que sigue:



SOPORTE:

- Tratamiento desinsectante antixilófagos una vez haya sido tratada la talla con los gases necesarios, sometidos en "campana".
- Consolidación general de la imagen mediante la aplicación interna de resina a base de metacrilato, Paraloid B-72, al porcentaje adecuado de disolución en Proquisolv "NU" (disolvente nitrocelulósico).
- Cosido con espigas de madera noble, curada y desecada, de las piezas desprendidas, cada una en su exacto lugar de ubicación, y consolidación de las mimas para dar consistencia a la obra escultórica.
- Fortalecimiento de los ensambles con resina epoxídica Bisfenol A, con agente endurecedor Trietilentetramina, a bajo nivel, sin intención de reconstrucción de zonas.
- No reintegración de elementos del soporte, como manos, pies y otros elementos o fragmentos desaparecidos.

PREPARACION Y PELICULA PICTORICA

- Fijación de la capa de preparación y película pictórica con inyección de adherente (Primal) y aplicación de presión.
- No reintegración de ninguna de ambas capas, ante el desconocimiento de la original policromía de la imagen.

ESTRATO SUPERFICIAL

- Mantenimiento de la suciedad acumulada así como de la materia inerte adherida.
- Eliminación de microorganismos y de la humedad superficial mediante radiación infrarroja.
- Aplicación de una protección final a base de resinas naturales de características idóneas.

La Comisión Técnica de Intervención y Criterios de "Isbilía", órgano de análisis y evaluación de toda actuación a seguir en la obra de arte a restaurar, decidió no se aplicara un tratamiento de restauración que de algún modo falseara la visión original de la imagen, sino una conservación arqueológica

que mantuviese a la misma en el estado que presenta, una vez detenido el feroz ataque de insectos xilófagos y su progresivo deterioro, haciendo cumplido caso a las recomendaciones de la Carta del Instituto del Restauro, difundida por el Ministerio de Instrucción Pública italiano, en Abril de 1972 y aún en vigor, sobre el tratamiento a obras pictóricas y escultóricas de rango arqueológico, como es nuestro caso concreto.

La inexistencia del soporte cruciforme de origen ha llevado a establecer por parte de la referida comisión -para su posterior exhibición y exposición- un sistema de sujección de metacrilato que facilite su visión completa y garantice su adecuada conservación.

Con el referido tratamiento y proceso -científico y riguroso de principio a fin- podremos afortunadamente contemplar una excepcional obra artística y así devolver a nuestro rico patrimonio cultural una pieza escultórica que no por desconocida posee menor categoría. Un "nuevo" Crucificado gótico se recupera felizmente para el acervo histórico artístico andaluz.

NOTAS

(1) HERNANDEZ DIAZ, José: Crucificados medievales sevillanos. "Homenaje al Dr. Muro Orejón". Vol. I. Sevilla, 1979, Pág. 47.

(2) SCULTURA DIPINTA. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450. Siena, 1987. Págs. 69, 70 y 96.