

UN ACERCAMIENTO AL NEOGÓTICO EN UTRERA. LA HERMANDAD SACRAMENTAL Y LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LA MESA

Daniel Expósito Sánchez y Pedro M. Martínez Lara

La parroquia de Santa María y su hermandad Sacramental

Pocos e inciertos son los datos de los que por ahora se disponen acerca de los orígenes constructivos de la parroquia de Santa María de La Mesa de Utrera. La escasa historiografía¹ sobre el asunto y lo inexplorado de la documentación conservada no permiten más que trazar hipótesis de trabajo. Hasta hoy, los diferentes autores se han movido dentro del territorio de la especulación, tratando de adaptar la lógica secuencia de hechos que se han documentado en otros casos similares, tanto en la propia capital, con el significativo ejemplo de la Catedral, como en otras localidades dentro de su radio de influencia. Actualmente, se acepta que la fábrica se asienta sobre la cima plana de un cabezo -de ahí el nombre de La Mesa-, lugar que casi con total seguridad habría ocupado anteriormente una mezquita. Recinto de oración que, tras la conquista, fue consagrado al culto cristiano y adaptado espacialmente como iglesia parroquial, al menos hasta mediados del siglo XV. En torno a estas fechas, y como consecuencia del impulso constructivo que suponía la obra nueva de la catedral de Sevilla para todo su territorio sufragáneo, en Utrera se tomó la decisión de construir un nuevo templo acorde con la importancia de la villa, dentro de la estética constructiva imperante y que rivalizase con los que, por aquel tiempo, se habían comenzado en otras poblaciones importantes como Carmona, cuya prioral se empezó en 1424, o la cercana Lebrija, donde a finales de ese siglo se acometían diversas obras en la parroquia de la Oliva².

Del análisis formal, puede concluirse que el plan original de los arquitectos, probablemente procedentes de la obra capitalina³, era edificar una nueva iglesia de plan basilical con tres naves separadas por pilares y triple cabecera poligonal, con dos hileras de capillas laterales entre contrafuertes. El resultado, al menos hasta donde se siguió el plan original, es claramente heredero en la concepción espacial y en las formas, tanto del modelo impuesto por la Magna Hispalensis, como de alguna de las que se habían ejecutado, en gótico, en el área de Sevilla, como por ejemplo la destruida parroquia de San Miguel o la de

¹ De entre la bibliografía que ha podido consultarse para este estudio, caben destacar los siguientes trabajos: RÍO SOTOMAYOR Y GUTIÉRREZ, Juan del. *Descripción de Utrera, fundación y adorno de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos*. Sevilla: Sociedad del Archivo Hispalense, 1887; y QUILES GARCÍA, Fernando. *Utrera: un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 1999.

² Cfr. AA.VV. *Guía Artística de Sevilla y su provincia*. 2 vols. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, vol. 2, pp. 91 y 139.

³ Aunque no se ha podido documentar, la morfología y sintaxis de los elementos arquitectónicos empleados en el desarrollo constructivo de la nave principal, especialmente hacia la cabecera del templo, hacen suponer la intervención, al menos a nivel de proyecto, de los maestros mayores que estaban desarrollando la obra nueva en Sevilla.

Santa Ana de Triana. Las principales similitudes con las soluciones constructivas mencionadas están, sobre todo, en la disposición de los alzados de la nave mayor, la presencia del nervio espinazo en las bóvedas que la cubren y, en las naves laterales, la aparición de ménsulas que reciben, adosados a los pilares, las molduras de las bóvedas.

El proceso constructivo terminaría dilatándose en el tiempo, abarcando soluciones que paulatinamente fueron dejando atrás el plan gótico original. De este modo, se observa cómo conforme las obras progresaban hacia los pies los arcos formeros fueron adaptando su curvatura al medio punto, signo de la inspiración clásica de la arquitectura renacentista que, desde finales del primer tercio del XVI, caló en el entorno sevillano. Otra evidencia de la influencia de las novedades constructivas es la persistencia del molduraje gótico, mientras el sistema tectónico de la bóveda ya no los requiere, pasando a formar parte de la decoración. Un tránsito hacia las formas modernas que termina de hacerse patente en el bloque de la torre-fachada, efectuada bajo un lenguaje plenamente renaciente. Respecto a la cabecera, se sabe que la solución actual es fruto de la intervención de Diego López Bueno en torno a 1616⁴, quien desmontó la original para llevar a cabo un crucero inscrito en la anchura de las naves góticas, compuesto por un espacio principal de planta cuadrada y cubierto por media naranja sobre pechinas, al que se adosan el presbiterio, poco profundo, y dos capillas laterales desiguales en tamaño. El proceso de edificación traspasaría, no ya las fronteras del siglo XVI, sino también las del XVII y aún el XVIII, llegando al Ochocientos como una heterogénea amalgama de lenguajes constructivos distintos.

Parte indisoluble de la parroquia de Santa María de La Mesa es la archicofradía del Santísimo Sacramento⁵, cuya historia corre paralela a la de la fábrica parroquial desde su fundación. Son igualmente confusos e inciertos los inicios de esta corporación. Juan del Río, en su *Descripción de Utrera*, proporciona la noticia de que, en 1541, concretamente el 28 de agosto, se recibía en la villa con toda solemnidad una bula del papa Pablo III. Pese a que dicho autor sostiene que la hermandad tenía actividad mucho antes de esa fecha, puede deducirse que el mencionado documento papal tenía carácter fundacional, es decir, permitiría regular alrededor de una hermandad el culto que se daba al Santísimo Sacramento en el templo utrerano⁶. Como es sabido, las hermandades sacramentales -y la de Santa María de La Mesa no fue menos- cobraron gran auge tras la implantación de los presupuestos del Concilio de Trento, el cual había potenciado enormemente el culto eucarístico⁷. La hermandad pasó pronto a ser la de mayor importancia de cuantas residían

⁴ Cfr. AA.VV. *Guía Artística...*, op. cit., p. 301; y AA.VV. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. 2 vols. Madrid: Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985, vol. 2, pp. 437-438.

⁵ La actual hermandad sería producto de la convergencia de tres corporaciones distintas: dos de ellas sacramentales -la llamada "de afuera", que residía en el aldeaño hospital de Santa María, y la "de dentro", ubicada en la fábrica parroquial- y, en tercer lugar, la de ánimas.

⁶ Cfr. RÍO SOTOMAYOR Y GUTIÉRREZ, Juan del. *Descripción...*, op. cit., p. 114.

⁷ Sobre el origen y desarrollo de las hermandades del Santísimo, la obra del profesor Roda, pese a que abarca sólo los casos de la capital hispalense, resulta muy ilustrativa, puesto que el proceso de desarrollo de estas corporaciones fue similar en todo el territorio del antiguo reino de Sevilla. Cfr. RODA PEÑA, José. *Las hermandades sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1996; y "Sobre el origen de las hermandades sacramentales de Sevilla: una revisión historiográfica y documental". En: *XII*

en la parroquia, contando en su nómina y como patronos con las familias más relevantes de la villa. Hay que tener en cuenta que sobre ella recaía el privilegio exclusivo de pedir y administrar las limosnas destinadas al culto al Santísimo, a la vez que era la responsable de la organización y soporte para la celebración de los sacramentos. Ambas cuestiones de la mayor relevancia y que le proporcionaba pingües beneficios económicos, llegando a ser una de las instituciones más poderosas de Utrera, lo que condujo a que la pertenencia a la misma se convirtiera en un signo de estatus social.

Por consiguiente, el auge y desarrollo de la fábrica parroquial fue parejo desde la misma época del inicio de las obras del flamante espacio, y aunque las cuentas de la hermandad registran cómo sus gastos giran casi siempre en torno a la organización y ornato de los cultos sacramentales, la institución contribuiría con frecuencia en los proyectos constructivos y artísticos emprendidos por la parroquia.

Las personas y su momento

Los años que comprenden el último cuarto del Ochocientos en Utrera fueron testigos de una progresiva prosperidad que facilitaría el auge de la villa tanto en el plano social como en el urbano. La relativa calma que trajo consigo la restauración monárquica en la persona de Alfonso XII, la renovación del sistema agrícola y las explotaciones agrarias como consecuencia del paso a manos particulares de la mayoría de las tierras desamortizadas, supusieron un periodo de crecimiento económico de suma relevancia. Esa prosperidad se materializaría en no pocas obras de urbanismo y arquitectura, abarcando también el plano de las artes plásticas. Circunstancias estas que ejercerían un papel fundamental en los procesos artísticos de los que se ocupan estas líneas.

El aspecto que presentaría la iglesia parroquial de Santa María a mediados del siglo XIX dista mucho de lo que se puede contemplar en la actualidad. El templo había llegado a estos años como el resultado de una dilatada historia constructiva en la que, en cada momento, se habían aplicado los elementos formales y decorativos vigentes, provocando que apareciese como una heterogénea amalgama de estilos diferentes. A los lados de las naves laterales emergieron sendas hileras de capillas privadas, bien con carácter familiar o bien acogiendo hermandades y congregaciones, pero siempre con carácter eminentemente funerario.

Estas capillas se habían ido realizando sin seguir un plan que las regulase en dimensiones y proporciones, generando al exterior un perfil desordenado. En torno a 1820, la fábrica parroquial comienza un lento proceso tendente a la regularización de todo este desorden. La primera medida se emprende con el encargo a José Echamorro, arquitecto carmonense activo desde finales del siglo XVIII, de la ejecución de las portadas norte y sur, llamadas de la sombra y del sol respectivamente, junto con un muro que envolviese las capillas laterales, homogeneizando el aspecto externo del templo. Las obras se realizarían

Simposio sobre hermandades y cofradías de Sevilla y su provincia. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2011, pp. 217-240.

bajo un lenguaje de fuerte influencia neoclásica, siendo el resultado de la composición muy similar a otras soluciones constructivas que este arquitecto estaba desarrollando en el entorno de Sevilla⁸.

Este parece ser un primer intento de establecer cierta unidad visual al edificio, al menos en la lectura externa. Cabe pensar que quizá los responsables del templo no estuviesen cómodos con la aludida falta de unidad y trataran de remediarlo en la medida de sus posibilidades, si bien las circunstancias no lo permitieron del todo. De esto puede inferirse que el primer motivo por el que se emprendieron las obras fue alcanzar cierta unidad estilística o formal en la arquitectura de la iglesia. Desde siempre, los responsables de la parroquia trataron de encontrar la forma de engrandecerla, tomando en cada momento los argumentos vigentes, siendo el de la unidad de estilo el correspondiente a los años finales del siglo XIX. Un momento en el que la conjunción de una serie de factores positivos posibilitó emprender un profundo proceso de transformación en la fábrica parroquial.

En este escenario, la parroquia, aunque había visto mermar a lo largo del siglo sus rentas y propiedades como producto de las sucesivas desamortizaciones y del profundo cambio en la sociedad, reunió los recursos necesarios para emprender un proceso de transformación de gran calado. Algo que no habría sido posible de no ser por el empeño personal de los párrocos sucesivos, Manuel Remusgo Spínola y, sobre todo, Juan de Padilla y Gonzalo, quienes impulsaron decididamente su transformación. De otro lado, la hermandad Sacramental, que también había decrecido notablemente en función de las mismas cuestiones de índole política ya esbozadas, constituiría asimismo un garante para la realización de las obras, gracias a un periodo en el que la buena gestión del patrimonio que no había sido desamortizado le valió cierta bonanza económica. En este sentido, es especialmente relevante referir el nombre del hermano mayor por aquel entonces, Diego Manuel Martínez Caller, y del polifacético artista Francisco Escamilla, que pertenecía a la junta de clavería y cumpliría un rol imprescindible en todo este proceso.

La transformación del espacio

El notabilísimo crecimiento de la población de la villa y, por consiguiente, de la feligresía de su parroquia principal, hacían que el inmueble resultase manifiestamente estrecho para acoger al pueblo durante las celebraciones litúrgicas, lo que, a la par, hacía perentoria una ampliación del espacio destinado a los fieles. Debido a la configuración del viario urbano que la circunda, la fábrica sólo era susceptible de ampliarse hacia oriente, si no se quería modificar el trazado urbano. Ésta debería hacerse abarcando una serie de fincas paredañas a la cabecera del templo. Al parecer, tal idea formaba parte, en cierto modo, del plan de los responsables de la fábrica, puesto que en 1883 se verificó la compra de una serie de inmuebles y parcelas situadas en este ámbito, las cuales iban a ser destinadas, en buena

⁸ De gran similitud compositiva con las puertas laterales de la parroquia utrerana de Santa María de La Mesa, es la lateral de la parroquial de San Ildefonso, reconstruida por estos años bajo la dirección de Echamorro.

medida, a crear nuevos espacios para uso de la hermandad y, por otro lado, a ampliar las dependencias de la iglesia.

Concretamente, los libros de actas de clavería reflejan la compra en ese año de dos corralones, sobre cuyo espacio se expresó la intención de edificar nuevas salas de reunión⁹. Juan del Río proporciona algunos detalles más diciendo que fue Pedro Enriquez Pacheco, mayordomo de fábrica, quien compró estos solares que anteriormente habían sido casas del conde de Arenales, e indicando que se tenía pensado destinarlos a la construcción de una nueva sacristía, más amplia que la que había, y que supliese las necesidades de espacio del importante número de sacerdotes que componían el clero parroquial. También indica -y esto es lo verdaderamente interesante- que se había proyectado ampliar el presbiterio retranqueando el muro del testero con el retablo mayor¹⁰. El mencionado autor, que escribe en 1887, no aporta más información acerca de estas obras, cuya verificación no llegó a producirse. No obstante, se trata de una afirmación muy reveladora de las intenciones de la fábrica, emprendiendo una obra pocas veces vista, es decir, retranquear todo un testero para, probablemente, tratar de igualar en planta las dimensiones de los espacios cuadrados aledaños lateralmente al presbiterio, logrando una configuración mas armoniosa en lo espacial.

En consecuencia, al no verse realizada esta obra, la necesidad de espacio y comodidad de la iglesia persistía, a la vez que la voluntad de sus responsables de engrandecerla y ennoblecerla, a fin de conseguir conferirle un aspecto acorde con la importancia de la construcción. Hay que recordar que por estos años se han retomado en la capital las obras de terminación de las portadas de la Catedral, en el transcurso de las cuales se produce el colapso de un pilar que obligó a reconstruir el cimborrio. Paralelamente, la rivalidad con la parroquia de Santiago el Mayor, que había sido profundamente renovada, constituía un fuerte acicate para acometer obras de ampliación y remozamiento.

La evolución de la concepción del culto y las prácticas devocionales hacían que la distribución del espacio interno quedase del todo obsoleta. Las diferentes capillas de carácter privado que se abrían a las naves eran un espacio desaprovechado, ya que el uso funerario de las mismas se había trasladado a los panteones del nuevo cementerio construido en torno a 1844, quedando las criptas para el enterramiento exclusivo de sacerdotes en el subsuelo del templo. Además, los patronatos privados de las mismas, exceptuando las de las hermandades, se habían extinguido y recayeron en la fábrica, perdiéndose otro de los usos fundamentales de las mismas. Circunstancias que resultaron del todo favorables para poder ejecutar el proyecto de remodelación espacial de la iglesia. En definitiva, según se desprende de la documentación y de la mencionada bibliografía, en las últimas décadas del siglo XIX el principal templo utrerano, que tanto había luchado por conseguir el reconocimiento de mayorazgo frente a la parroquial de Santiago, se presentaba como una construcción anticuada en lo funcional y descuidada en lo constructivo.

⁹ Cfr. Archivo Histórico de la Hermandad Sacramental de Santa María de La Mesa de Utrera (A.S.U.), libro de actas de clavería 1879 - 1901, p. 110.

¹⁰ Cfr. RÍO SOTOMAYOR Y GUTIÉRREZ, Juan del. *Descripción...*, op. cit., p. 93.

Esta coyuntura obró en favor de que, desde la fábrica parroquial, se tomase la decisión de emprender obras de remozamiento. No se conocen, por el momento, las circunstancias concretas en las que éstas se desarrollaron. Tampoco se conocen los detalles del presumible proyecto, ni su autor, por lo que sólo se puede analizar a partir de las formas construidas, que afortunadamente son suficientemente elocuentes. Sí cabe pensar que se abordaron poco después de la compra de los referidos solares en la zona de la cabecera. Quizá es posible pensar en un plan constructivo que abarcase la totalidad del templo, especialmente el presbiterio, que, como ha quedado dicho, no mantenía una unidad estilística con el resto. Sea como fuere, las obras se verificaron entre una fecha indeterminada en torno a 1884 y 1894, cuando sí está documentado que tuvieron final en lo referente a la cuestión arquitectónica.

El análisis que se puede establecer a la vista de lo conservado permite extraer, al menos a nivel de hipótesis de trabajo, en qué consistió el referido proceso de transformación. Comenzando por lo más notorio, se procedió a perforar los muros de separación existentes entre las capillas que se abrían a las naves laterales aprovechando para regularizar sus dimensiones, que muy posiblemente no fuesen uniformes. Esta perforación de muros generó una serie de arcos diafragma que actuaron como falsos fajones de la nueva nave que se generaba. Respecto a los arcos que comunicaban las capillas con la nave lateral, se procedió a alzarlos hasta casi igualar la altura de los correspondientes a la nave central. Concretamente, se realizó esta operación sobre cuatro de las capillas laterales del lado del evangelio y tres de las del lado de la epístola. Esta operación, que es fácilmente identificable por el grosor de los arcos nuevos y la falta de molduras en los mismos, tuvo como efecto que se acentuara la falta de iluminación existente en el interior al suprimirse algunas ventanas que existían sobre la entrada de aquellas capillas cuya bóveda era más baja que la colateral. En estos casos, cabe pensar que se desmontó también la bóveda, alzándola al nivel uniforme del resto de capillas. El resultado es el que puede contemplarse en la actualidad, siendo patente la poca pericia demostrada por el desconocido autor del proyecto y los ejecutores. El apuntado de los nuevos arcos queda determinado, en cuanto a su luz y flecha, por el perfil del arco formero sobre el que descarga la bóveda, si bien se puede observar que los arcos nuevos que separan la nave extrema del lado del evangelio a la inmediata lateral son ojivales, mientras los formeros son de medio punto. Por lo que cabe concluir que los originales desmontados también lo eran. Además de lo dicho, algunas de las mencionadas capillas ya poseían una cubrición por bóveda de crucería. Sin embargo, en ocasiones, sobre todo en las tres capillas del lado de la epístola y en las dos más a los pies del correspondiente al evangelio, presentan una configuración híbrida, producto de superponer nervaduras a una bóveda de aristas descargada sobre arcos de medio punto.

De igual modo, en la nave central se adelgazaron los pilares para hacerlos más estilizados y uniformes, puesto que muy probablemente en su alzado se evidenciase, como en la morfología de los arcos, la evolución del estilo arquitectónico, quedando como resultado unos soportes de sección octogonal con las caras cóncavas. Debido a la falta de luz y para mejorar la simetría del interior de la nave central, el órgano fue trasladado desde uno de los laterales del coro a una nueva tribuna, colgada del bloque de la torre y que apea sobre dos pilares de hierro fundido. El muro de cerramiento del coro fue rehecho,

acomodándolo también a la estética gótica que se pretendía uniformar en toda la iglesia. No pueden descartarse ejercicios de regularización en los alzados interiores de la nave central, aunque sus tramos, por desinencias de las fases constructivas bajomedievales, presentan diversas variaciones. No obstante, este extremo no puede confirmarse aún.

Por lo que respecta al resto del templo, el presbiterio no sufrió alteraciones en lo espacial, aunque sí se consolidó la fábrica de ladrillo construida por López Bueno en el XVII. Tan sólo se registran en este sector obras de ampliación en las salas de reunión de la hermandad Sacramental, que por quedar fuera del propósito de este trabajo, no serán comentadas en profundidad.

Cuando en 1894 se dieron por finalizadas las obras de restauración, el templo había sufrido una profunda transformación en lo espacial y lo formal. Las primitivas tres naves originales pasaron a ser cinco, alcanzando en número a las que poseía un edificio del máximo rango como la catedral de Sevilla. Las dos nuevas naves son, al menos, un tercio más anchas que las laterales, estando configuradas por tramos cuadrados, correspondientes cada uno de ellos a las antiguas capillas. Mientras, las laterales estaban formadas por tramos rectangulares. El espacio resultante se presentaba mucho más diáfano y uniforme que antes, si bien no era más que una ilusión, puesto que, aunque se aumentaba exponencialmente la capacidad de la iglesia, la zona de visibilidad del altar no había aumentado demasiado debido a la permanencia del coro en medio de la nave, siguiendo la costumbre hispánica. En planta, el edificio renovado presenta una lectura compleja en cuanto al espacio. Con todo, ofrece una notable simetría, solo interrumpida por la actual capilla sacramental, ejecutada algo después de las referidas obras, reaprovechando una antigua sacristía usada para el diario.

En otro orden de cosas, las obras de remozamiento incluyeron también un intenso proceso de lo que hoy se llamaría restauración, puesto que por los pagos que se conservan se conoce que el estado de las techumbres no era precisamente óptimo. En efecto, la parroquial de Santa María había decaído notablemente durante el XIX por los consabidos efectos desamortizadores que habían cegado el pozo de subsistencia económica que suponían las inmensas rentas parroquiales, mermando la capacidad de inversión en la conservación y mantenimiento de tamaña arquitectura.

Una vez terminadas las obras, entró en juego la hermandad Sacramental, deseosa de contribuir al renovado esplendor de su sede canónica. A pesar de que había pasado por ciertas estrecheces económicas, a finales del siglo comenzó una etapa de notable recuperación, gracias, sobre todo, a ciertos ingresos procedentes de negocios con la hacienda pública que le reportarían la posibilidad de recuperar buena parte del esplendor perdido.

La decoración pictórica

En el cabildo de clavería del uno de febrero de 1894, se celebraron elecciones con objeto de renovar el órgano de gobierno de la corporación eucarística. Tras la votación,

resultó reelegido como hermano mayor Diego Manuel Martínez Caller, que, agradeciendo la confianza depositada, informó que “se tenía en proyecto mejorar la Santa Yglesia, hacer dos púlpitos de mármol, arreglar las colgaduras y renovar el altar de las Ánimas”¹¹. La verdad es que tales propuestas entrañaban toda una declaración de intenciones, habida cuenta la envergadura que dichas actuaciones tendrían finalmente sobre el interior de la parroquia. De hecho, durante la junta extraordinaria que tuvo lugar el diez de abril, se expuso, por un lado, la intención de restaurar la nave central, y, concluida ésta, la materialización de “la pintura y decorado de la misma, así como las vidrieras”, que correrían a cargo de Antonio Cavallini y Francisco Escamilla. Ambos artífices habían llevado a cabo un estudio previo, “minucioso y detallado”, de la situación en la que se hallaba la nave, cuyo dictamen les condujo a asegurar la posibilidad de efectuar las acciones previstas “en condiciones ventajosas”. Acorde a la unidad perseguida por los hermanos para otorgar una coherencia estilística al espacio, se especificaba que las “cristaleras” fuesen “de estilo gótico y luce superior”, contemplando, igualmente, la ejecución de un conjunto de obras en el exterior del inmueble “que puedan servir de complemento al decorado del interior”¹².

La presencia de los dos artistas en los trabajos de reforma no fue fortuita. A comienzos de la década, habían colaborado en la empresa impulsada por Enrique de la Cuadra en el santuario de Consolación de la localidad, donde Escamilla sería el responsable de realizar las vidrieras y las armaduras de madera localizadas en el crucero, mientras que Cavallini y algunos de sus oficiales, caso de Manuel Cañas, fueron los encargados de la decoración pictórica de los muros del templo. Es evidente que estas intervenciones no debieron pasar desapercibidas para los miembros de la entidad, del mismo modo que advertirían la renovación neogótica de la iglesia de Santiago patrocinada por de la Cuadra alrededor de 1887¹³, en la que, presumiblemente, Escamilla participó en la creación de los retablos mayor y laterales. Asimismo, como se señaló, éste era fiscal de la organización sacramental, por lo que resulta probable que fuera quien le recomendara directamente a Caller la necesidad de un diagnóstico de las cubiertas de la nave central de Santa María. Por su parte, cabe sospechar que Cavallini llegara a Utrera en torno a 1891 con motivo de la restauración de Consolación. Poco antes, está documentada su labor como pintor de las esculturas de Ricardo Bellver para la portada de la Asunción de la Catedral, siendo el autor de las imprimaciones de color piedra que aquéllas recibían al arribar a la capital hispalense¹⁴. Junto a ello, la conocida relación del citado Cuadra con intelectuales sevillanos como José Gestoso, así como el debate suscitado entre estos sobre la calidad de

¹¹ Cfr. (A.S.U.), libro de actas de clavería 1879 - 1901, p. 134.

¹² *Ibíd.*, p. 141.

¹³ Cfr. DE LA CUADRA DURÁN, Fernando. *D. Enrique de la Cuadra y Utrera*. Utrera: Excmo. Ayuntamiento de Utrera, Caja Rural de Utrera, 1994, p. 33.

¹⁴ Cavallini aparece en una factura fechada el 4 de julio de 1888. Sin embargo, las imprimaciones se llevaron a cabo entre 1887 y 1899, sin que vuelva a repetirse su nombre durante el periodo en el que Bellver envió las piezas desde Madrid, lo que no resta que el italiano fuera el encargado de pintar las esculturas. Cfr. GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio. “Datos complementarios sobre los costos de la obra escultórica de la portada principal de la Catedral de Sevilla”. En: *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 5. Sevilla: Asociación Cultural Juan de Arfe, 1993, pp. 73-88, especialmente la p. 83.

las terminaciones acometidas en la fábrica catedralicia, pudieron servir de acicate para que entrambos personajes entablaran un primer contacto profesional¹⁵.

Un año más tarde, el dos de febrero de 1895, el hermano mayor comunicaba el fin de las obras, a las que se añadían la “restauración de [...] la azotea [...] y colocación de los pararrayos”. Ciertamente, las mismas se habían llevado a cabo con gran celeridad, lo que plantea la opción de que se reutilizara el andamiaje creado ex profeso durante la remodelación arquitectónica ya comentada¹⁶. Con el objetivo de diferenciar la nave principal del resto, el programa decorativo se concibió comprendiendo la totalidad del espacio con un “camuflaje gótico”, es decir, recubriendo la plementería, nervaduras, *clair étage*, enjutas, la rosca de los arcos, baquetones y los pilares. Además, se insertaron una serie de molduras de madera en oro que, al circundar los soportes, serían empleadas para alojar colgaduras. En un nivel superior, coronas doradas de capiteles se dispusieron a manera de molduras en cada tramo, aplicando también este color a los capiteles y basas de los baquetones instalados en los ventanales. Sin duda, se trata de soluciones estéticas heredadas del modelo hispalense, pues la situación de estos elementos a distintas alturas ofrece una imagen general semejante a la distribución ornamental de los alzados interiores de la Catedral que, precisamente, Cavallini debió observar in situ.

Por otro lado, las pinturas desarrolladas a lo largo de las cubiertas conforman un grupo de tracerías de una variedad excepcional. A la par, continuando un esquema similar en los seis paños de cada bóveda, los artífices elaboraron molduras fingidas que, imitando tonos pétreos acordes a las nervaduras que corren equidistantes, sirven de marco a los diseños que se hallan en su interior. Con objeto de completar la superficie del pllemento, tales representaciones se adaptan a la anchura delimitada por los encuadres, brindando diversos formatos en función de éstos. De forma análoga, a los lados del nervio espinazo las composiciones van repitiéndose en los paños paralelos de cada una de las crujías con un ritmo a/b/a, que, simultáneamente, le confiere uniformidad al recinto. Frente a la sencillez de las molduras simuladas, las tracerías responden a arquetipos más complejos a través de formas estrelladas inscritas en lóbulos cuádruples, óvalos entrecruzados o cuadrilóbulos y trilóbulos de tamaño reducido encajados en rombos, entre otros. Por último, a los nervios de las bóvedas, engalanados con temas de corte geométrico apenas perceptibles para el fiel, se suman la clave y los arcos formeros, que aparecen recubiertos por motivos vegetales y punteados que se extienden hasta su término.

Tan creso repertorio prosigue su evolución mediante una sucesión de pequeños arcos trilobulados que recorren el contorno del claristorio. En su zona inferior, una falsa

¹⁵ En una carta dirigida al Doctor Thebussem el 16 de abril de 1892, de la Cuadra afirma que “nuestro querido don José Gestoso [...] es mi consejero en todo lo que a antigüedades se refiere”. Cfr. DE LA CUADRA DURÁN, Fernando. *D. Enrique...*, op. cit., p. 52. Aparte, no hay que olvidar que fue uno de los fundadores de la revista *Archivo Hispalense* junto a Francisco Collantes de Terán, Manuel Gómez Imaz y Joaquín Hazañas y la Rúa, entre otros. Cfr. *ibidem*, pp. 33-34.

¹⁶ Para la cita, cfr. (A.S.U.), libro de actas de clavería 1879 – 1901, p. 145. Respecto a la rapidez de las intervenciones, destaca la inscripción que se muestra a lo largo del arco toral, la cual deja perfecta constancia de la apresurada labor de Escamilla y Cavallini: “RESTAURADA Y DECORADA POR LA HERMANDAD SACRAMENTAL AÑO 1894”.

balaustrada pintada se extiende a sendos costados de la ventana, estableciendo patrones diferenciados para cada tramo, basados en trazados triangulares u ovalados. Si la moldura horizontal que atraviesa la nave se encuentra adornada con hojas ligadas por su tallo, las correspondientes a los medios puntos y apuntados se acompañan de un juego de líneas onduladas que aportan mayor dinamismo a la decoración. Juntamente, la simplificación de este ornato en los baquetones contrasta con la presentada en las enjutas, donde, al mostrarse una hilera de delgados arcos apuntados rematados por cuadrilóbulos, se hace palpable la herencia de los diseños que Adolfo Fernández Casanova había realizado para el templo metropolitano. A la idea de consumir el proyecto ornamental contribuyen los óvalos enlazados que atraviesan los pilares hasta la moldura de madera, al tiempo que las tracerías caladas de los ventanales y las vidrieras ejecutadas por Escamilla revelan figuras como las del mártir local San Artemidoro, en actitud orante, o el ostensorio y el anagrama mariano¹⁷, emblemas de la Sacramental y la parroquia, respectivamente. La trascendencia de estas intervenciones traería como consecuencia la reelección de los cargos de la anterior clavería, “alegando como razón y fundamento de que una vez [...] había hecho grandes reformas y tenía vastos proyectos de obras y restauración de la iglesia y capillas, debía continuar en su puesto hasta que las llevase a cabo”¹⁸.

Otra de las actuaciones efectuadas consistió en la sustitución de los púlpitos y los tornavoces “por otros mas artísticos y mas en armonía con el estado general de la iglesia”, materializados en forja de hierro. Con esta propuesta, se lanzaban otras como el arreglo de las cubiertas de la capilla del Dulce Nombre, restaurar la linterna y las vidrieras del presbiterio, más la recomposición de algunos retablos o la decoración del crucero, con el objetivo de “procurar el decoro y esplendor del culto a Su Divina Majestad”¹⁹. De las facturas conservadas se deduce que en octubre de 1898 los flamantes púlpitos se encontraban en el inmueble, si bien en diciembre del año siguiente tendrían que practicarse una serie de intervenciones en los pasamanos, incorporando, asimismo, un garabato, que serviría para dar soporte al sacerdote a la hora de dejar el manípulo y el bonete durante la liturgia²⁰. Tanto el antepecho como la barandilla se exhiben horadados por medio de una hilada de arcos trilobulados que apoyan sobre baquetones con capitel, mientras que su base acomoda una suerte de pretil calado con un diseño en cruz. Más abajo, un friso alberga diminutas cajas rectangulares, cuyo interior contiene lóbulos cuádruples articulados en rombos, en tanto el tornavoz, de formato octogonal, es coronado por un conjunto de minúsculos gabletes.

¹⁷ Bajo él, consta la fecha “1894”.

¹⁸ (A.S.U.), libro de actas de clavería 1879 – 1901, p. 145.

¹⁹ “[...] procurando que [...] se hiciera por personas competentes y con la exemplaridad y primor que requieren tan importantes obras [...] cuando en la forma y medida que los intereses e ingresos de la corporación lo permitieran”. Cfr. *ibidem*, p. 171. Previamente, la capilla de Ánimas había sido ornada por Manuel Cañas, aunque en un lenguaje prácticamente dispar al resto de obras descritas hasta ahora.

²⁰ Cfr. (A.S.U.), libro de cuentas 1897-1899, cuenta de 1899 n° 38.

En la junta general extraordinaria celebrada el 20 de marzo de 1898 se propuso inaugurar el espacio renovado cinco días más tarde, con motivo de la festividad de la Encarnación, acordándose “invitar a las autoridades leales y a la clavería de la hermandad de Santiago”. Un año antes, Francisco Escamilla había fallecido y Cavallini proseguía su actividad como “pintor decorador” en la Sevilla finisecular. Lo que tal vez no sabían ni los hermanos ni los dos artistas es que, en algo menos de un lustro, habían llevado a cabo una de las empresas neogóticas más importantes de la provincia, dando lugar a un conjunto ornamental de extraordinaria diversidad.