

LA REAL ORDEN DE CARLOS III DE 1777 Y LA IMPLANTACIÓN DE LOS RETABLOS DE ESTUCO EN EL ARZOBISPADO HISPALENSE

El tercer cuarto del siglo XVIII supuso a nivel nacional el lento pero progresivo languidecer del lenguaje barroco y el triunfo del Neoclasicismo, corriente importada desde Francia e Italia.

El nuevo lenguaje artístico, introducido en España por Felipe V, pretendía un cambio o, más precisamente, una regeneración completa de las artes plásticas, que fuera signo distintivo de la renovación ideológica pretendida por la nueva monarquía de los borbones. En este sentido, las obras barrocas se interpretaron como la imagen de una sociedad enfermiza y viciada herencia de la Casa de Austrias que había que renovar de la mano del reformismo ilustrado símbolo de los borbones, cuya traducción a nivel plástico sería el estilo neoclásico (1).

Las intenciones del monarca fueron sancionadas posteriormente por su sucesor Fernando VI en 1751 con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que inmediatamente asumió el control de la nueva práctica artística.

Sin embargo, el golpe final al gusto barroco se producirá años después bajo el reinado de Carlos III quien, tras una primera Real Orden por la que

(1) NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro: "Introducción al arte neoclásico en España" en *Neoclasicismo*, Madrid, 1991; págs. 9-10.

exigía la supervisión de todas las obras públicas civiles por la Real Academia de San Fernando, en 1777 hizo extensivo tal control a las empresas artísticas de jurisdicción eclesiástica. De esta manera, convertía a la Academia en un organismo censor de control de todas las producciones artísticas del Estado.

Aunque sus antecesores habían manifestado clara voluntad de implantar y favorecer los ideales neoclásicos, lo cierto es que el gusto barroco, muy arraigado a nivel popular, continuaba produciendo obras, y esta convivencia era lo que no estaba dispuesto a mantener Carlos III. Por ello, posiblemente aconsejado por Antonio Ponz y el arquitecto Francisco Sabatini promulgaba la citada Real Orden, cuyo contenido era claro y explícito a este respecto:

Después de haber promovido el Rey en sus dominios el estudio de las tres nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, ya fomentando en Madrid el instituto de la Academia de San Fernando y ya fundando en otras partes del reyno Academias o escuelas... ha sabido y observado por si mismo S.M. que no se coge todo el fruto que de tan sutiles establecimientos debía esperarse, viendo emprender y llevar a efecto varias obras costosas, de poca duración y de ninguna hermosura, expuestas a muchos riegos y censuradas de los inteligentes nacionales y de la emulación extranjera... La necesidad de poner término a tan lastimosos ejemplares, ha movido el ánimo de S.M., además de haber providenciado lo conveniente respecto a las obras públicas profanas, a mandarme escribir a V.S.I. en su Real nombre, y excitar por lo que mira a las Sagradas... para que en adelante cuide de no permitir se haga en los templos de su distrito obra alguna de consecuencia sin tener fundada seguridad del acierto..."

El Rey... comprende no haber medio más objetivo y eficaz que el de que se consulte a la misma Academia por los Arzobispos, Obispos, Cabildos y prelados, siempre que estos... dispongan hacer obras de alguna entidad. Convendrá pues que los directores o artífices que se encarguen de ellas entreguen anticipadamente a aquellos superiores los diseños con la correspondiente explicación, y que los agentes o apoderados respectivos presenten en Madrid a la Academia los dibujos de los planos, alzados y cortes de las fábricas, capillas y altares que se ideen... para que examinados con atención y brevedad y sin el menor dispendio de los interesados, adviertan... el mérito o errores que contengan..."

El propósito del monarca era no sólo proteger todo aquello que poseyera un ideal clásico sino eliminar lo que pareciera barroco (2). Por ello cualquier proyecto de obras financiado con fondos públicos o por instituciones eclesiásticas debía someterse al control de la Academia, la cual emitiría un informe de lo conveniente o no de su ejecución. Se trataba de un cambio de mentalidad que sólo podía tener éxito si se imponía con autoridad.

No obstante, la Real Orden contenía otras disposiciones más específicas referentes a un género artístico -el retablo-, con las siguientes puntualizaciones:

En primer lugar se proponía desterrar la madera como material constructivo, alegándose dos graves inconvenientes al respecto: primero, el peligro de incendio, pues la costumbre de colocar luminarias en estas colosales estructuras los días festivos litúrgicos había favorecido numerosos siniestros: *...a S.M. han llamado singularmente su religiosa y soberana atención, las tristes y dolorosas experiencias que se repiten frecuentemente en los Sagrados Templos, en que por lo frágil y combustibles de las materias de que se componen los retablos..., y por no adaptar exactamente su forma a las reglas del arte y del buen gusto unos perecen lastimosamente entre las llamas... y otros desdicen de la majestad de aquellos lugares en que damos culto a el Omnipotente y veneramos los más sublimes objetos de la religión..."*; el segundo inconveniente era el enorme gasto de los dorados *...expuestos a ennegrecerse y afearse en breve tiempo*, gasto al que se pretendía hacer responsable de las sucesivas desmonetarizaciones que había padecido el Estado a lo largo de los siglos XVII y XVIII. No obstante, el motivo encubierto era que la madera dorada constituía el símbolo inequívoco de la estética barroca que, en el fondo, el monarca pretendía desterrar.

Como alternativa se proponía la realización de los retablos en piedra -mármol o jaspes-, que además de ser materiales nobles, habían sido ya empleados en obras públicas y culturales en la Antigüedad y, por ello se entendían muy adecuados para una estética que tenía puesto sus ojos en las producciones griegas y romanas. Por otra parte, su disponibilidad parecía fácil, *puesto que apenas hai ciudad en el Reyno en cuyas cercanías no abunden mármoles u otras piedras adecuadas-* (3).

(2) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Problemática del retablo bajo Carlos III" en *Fragmentos*, nº 12-14, Madrid, 1988; pág. 33.

(3) El mármol ya se había empleado en el siglo XVII, por el jesuita Alonso Matías en el retablo mayor de la Catedral de Córdoba en 1617, quien ya expresaba entonces en un memorial mandado al obispo de la diócesis los inconvenientes de la madera y la benignidad del mármol, material usado preferentemente para estas obras en Italia.

No obstante, se advertía un inconveniente de carácter económico, pues tales obras habrían de resultar necesariamente muy costosas, tanto por el precio del material en sí, como de los gastos añadidos de su extracción y difícil transporte desde las canteras al lugar donde la obra habría de ser emplazada. Además, la carencia de tallistas y escultores en piedra constituirían otra dificultad para la satisfacción de la demanda, encareciendo por ello la labor.

Por tanto, como alternativa recogida expresamente en la Real Orden, se proponía el uso del estuco, material realizado a base de yeso y polvo de mármol que, hábilmente policromado y finamente acabado, podría dar una apariencia marmórea. Además, el estuco, aplicado a obras de fábrica, también había sido utilizado en la antigüedad clásica, recogiéndose su técnica en los Diez Libros de Arquitectura de Vitrubio; por lo tanto, también se consideró idóneo por los promotores de obras de gusto clasicista.

Así pues, en los años finales del siglo XVIII, comenzaron a construirse los primeros retablos de estuco que, lentamente, fueron reemplazando y sustituyendo a los tradicionales de madera dorada.

La importancia que cobró el estuco como material para el levantamiento de retablos supuso la aparición en 1785 de un libro sobre su técnica de elaboración y puesta en obra: *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poco costa*, original de Ramón Pascual Díez, racionero de la catedral de Ciudad Rodrigo (4).

Señala su autor en el prólogo que el objetivo de su libro era revitalizar y divulgar la técnica del estuco jaspeado que, bien por ignorancia o por ser ocultado por quienes lo practicaban, no era empleado con generalidad, suponiendo, por ello, un fuerte freno a la voluntad del rey expresada a través de la Real Orden de 1777: *Si logro dar una idea clara de la formación del estuco, por manera, que en el Reyno se establezca y promueva su uso, cumpliré con mi deber y conseguiré mi intento... especialmente estando encargado y propuesto su uso para la construcción de retablos por S.M. (que Dios guarde)*. Posteriormente advierte al lector que las recetas que contiene las aprendió de la observación de ciertos maestros italianos que llevaron a cabo la construcción del retablo mayor de la iglesia del Seminario Conciliar de San Cayetano de Ciudad Rodrigo.

(4) La edición original, publicada por la Imprenta Real en Madrid, constaba de 54 páginas más un prólogo, y estaba estructurada en once capítulos.

Hablando de las *excelencias del estuco y su necesidad*, comienza por considerarlo como un jaspe artificial realizado a base de yeso blanco, pigmentos y agua cola (5); y enumera sus incontables ventajas: primero, que superaba en belleza a las propias creaciones naturales, segundo que no se deterioraba por el polvo o el agua y, por contra, era fácil de limpiar e incluso de reparar en las partes dañadas; y, por último, exalta su carácter moldeable y económico.

Sin embargo, lo más interesante de su libro será la enumeración de los pasos necesarios para la ejecución de un retablo de estuco, que resume en cuatro fases:

- Primero, habría que proceder al levantamiento de la estructura de la obra en ladrillo y cal, pudiéndose emplear otros materiales -como madera, hierro o piedra- para elementos complementarios y perfiles más complejos.

- Segundo, se enfoscaría la estructura con una gruesa capa de yeso moreno, arena y cal, corrigiéndose los defectos de la labra y dejándose la superficie áspera.

- El tercer paso, sería su enlucido con estuco que, posteriormente humedecido con una esponja, sería frotado con asperón o piedra pómez hasta obtener una textura extremadamente fina y consistente.

- Finalmente, para obtener el lustre aconseja aplicarle una lechada muy fina de yeso con el color dominante y, a continuación, frotar con un paño de lienzo para que surja el color; operación que habría que repetir varias veces *hasta dexar la obra tan terxa como un cristal*.

Por último dedica algunos párrafos al emplazamiento de la obra, recomendando un lugar seco, pues *por ser su principal material el yeso, se debe huir emplearla en parajes húmedos*; recomendando así mismo *huir de trabajarla en invierno, porque en él no tiene tanta actividad el yeso, tarda mucho en secarse la obra... y no quede con la perfección debida* (6).

(5) El 5 de marzo de 1794 Manuel Rata, vecino de Alcalá de Henares, dirigió un escrito a la Academia advirtiéndole que lo que hacía Pascual Díez no era estuco sino escayola pues *el estuco se hace con polvo de mármol y la escayola es un yeso que se mezcla con colores* (MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Problemática del retablo... pág. 42).

(6) Si bien, en obras de gran envergadura la estructura podría hacerse en invierno y el resto en verano.

La circular con la Real Orden fue recibida en Sevilla el 25 de Noviembre de 1777, siendo enseguida acatada por las autoridades eclesiásticas. No obstante, en los templos del Arzobispado los dictámenes de su Majestad no tuvieron una efectividad inmediata, pues el neoclasicismo, como estilo impuesto, chocó violentamente con el gusto barroco a nivel popular (7), por ello todavía por esos años continuaron ejecutándose cierto número de obras, de gran envergadura y costo, en madera dorada como, por ejemplo, el gran retablo mayor de la Colegiata del Salvador, obra de Cayetano de Acosta, inaugurado el 25 de marzo de 1779 (8).

El primer retablo de estuco realizado en el Arzobispado de Sevilla se levantó en el año 1793 en el altar mayor de la parroquia de Onmium Santorum, siendo su autor el maestro José Gabriel González.

El proyecto para su realización comenzó a gestarse en torno al año 1791, a propósito de la convergencia de una serie de circunstancias que resultaron especialmente favorables.

Por estos años las autoridades eclesiásticas de la parroquia advirtieron el grado de deterioro que presentaba el antiguo retablo mayor, máquina de carácter picto-escultórico realizada en torno a 1592 por Andrés de Ocampo -parte de imaginería- y Juan Chacón -parte pictórica y policromía- (9). Por ello entraron en contacto con el Señor Duque de Alburquerque, Marqués de la Mina para que, *en su calidad de patrono que es de él y de su capilla mayor*, tomase las medidas más oportunas para reparar el existente o realizar uno nuevo.

Entre tanto, la hermandad de Nuestra Señora de Todos los Santos, establecida en dicha parroquia y que contaba con un pequeño altar colateral, *deseosa de dar a su titular una colocación más decente* (10), se dirigió al señor

(7) Sobre el escaso arraigo del neoclasicismo en Sevilla puede consultarse SERRERA, Juan Miguel.: "Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás". *Archivo Hispalense*, nº 223, Sevilla, 1990, págs. 135-160.

(8) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel.: "El retablo mayor del Salvador de Sevilla". *Archivo Hispalense*, nº 217, Sevilla, 1988, págs. 253-272.

(9) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Andrés de Ocampo (1555-1623)*. Colcc. *Arte Hispalense*, nº 45. Sevilla, 1987; pág. 69.

(10) La ampliación o reforma de su altar contaba con un serio problema de espacio al estar *cubierto con una tribuna*, en el corto distrito de un pilar.

Duque de Albuquerque proponiéndole *que tuviese a bien de concederle permiso para colocar en el citado altar mayor el camarín correspondiente a dicha Sagrada imagen, siendo de su cargo el costo que para ésto se hubiese de impender y todo ello bajo la expresiva condición de que por este hecho no fuese visto perjudicar en los más mínimo el derecho del patronato que goza su Excelencia, ni adquiriera alguno la hermandad en los mencionados retablo y capilla mayor; lo que afianzarían por medio de instrumento público con cuantas cláusulas y firmezas pareciese necesarias* (11).

Tal propuesta, que inmediatamente contó con el respaldo de la fábrica al manifestar que el proyecto *era muy ventajoso para la decencia de la iglesia*, también contó con el beneplácito del señor Duque que, no viendo menoscabados sus derechos sobre el citado retablo y capilla y advirtiéndole el ahorro que ello le supondría en el costo de la obra, dio su aprobación.

Su Excelencia resolvió realizar un nuevo retablo para lo cual tomó informes y pidió dibujos y, *tras varias y expertas diligencias, con dictamen de la Real Academia de Arquitectura*, resolvió las trazas y la materia con la que se había de realizar; y ésta fue el estuco, *por ser la más proporcionada conforme a las intenciones de su Majestad*. Su elección era lógica, pues en su calidad de noble y al residir en Madrid, estaría muy mediatizado por las corrientes ideológicas imperantes en la Corte y, por ello, en ningún modo, podría haber apoyado una obra de gusto barroquista, más en la línea de las preferencias del pueblo llano (12).

El precio de la obra ascendió a tres mil ducados, de los cuales dos mil corrieron a cargo del Duque de Albuquerque y mil a cuenta de la hermandad de Nuestra Señora de todos los Santos.

Su autor, José Gabriel González, quizás establecido en la ciudad por estos años, era, sin duda, el único artífice que conocía el dominio de esta nueva técnica, situación que quedó de manifiesto cuando, terminada la obra y teniéndose que practicar el preceptivo reconocimiento el Fiscal General del

(11) Para su cumplimiento estaban dispuestos a afianzar su palabra mediante documento notarial, con cuantas cláusulas y firmezas pareciesen necesarias, además de asentar *una lápida en lugar visible de la citada capilla mayor donde se refiriese la razón, términos y circunstancias de hallarse colocada allí la Señora*.

(12) Como se advierte, tuvo que ser la propia nobleza, próxima a los círculos reales, la que introdujera la modalidad de retablo de estuco en Sevilla, actuando a modo de guía del gusto para empresas futuras.

Arzobispado expresaba: *el reconocimiento que usted tiene prevenido no puede ser en los términos que hasta aquí se ha ejecutado, que ha sido por medio de peritos titulares de esta dignidad arzobispal que, con respecto a haberse siempre hecho en madera sobredorada, son maestros tallistas y doradores; el ser de estuco y por la dirección del único artífice que se ha establecido en esta ciudad por consiguiente se carece de otro a quien pueda encomendarse la diligencia.*

Ante este hecho el Prelado y el propio Fiscal tuvieron que pasar al templo a reconocer la obra y bajo juramento admitieron gran satisfacción por el resultado de la empresa, corroborado por *el general aplauso con que se ha admitido por todo el pueblo en las concurrencias que ha tenido por nueve días continuos, con motivo de las magníficas funciones celebradas por la devota hermandad de Nuestra Señora bajo el título de Omnium Santorum en la colocación de su efigie y novena.*

Además, visto el resultado y ante una práctica que habría de generalizarse, el propio fiscal recomendaba al Arzobispo que *le nombre y despache título de maestro de las fábricas de este arzobispado.*

Concluida la obra, la Hermandad, cumpliendo lo prometido al Señor Duque de Alburquerque, otorgó escritura pública renunciando a todos los derechos sobre el retablo, además de colocar una lápida en el presbiterio en la pared del lado de la epístola con la siguiente inscripción:

POR SÚPLICA DE LA HERMANDAD DE MARÍA
SANTÍSIMA DE TODOS LOS SANTOS AL EXMO. SR.
DUQUE DE ALBURQUERQUE, MARQUÉS DE
LA MINA & PATRONO DE LA CAPILLA MAYOR
Y ALTAR PRINCIPAL DE ESTA IGLESIA; Y GRACIA
QUE SU EXCELENCIA CONCEDIÓ POR EL TIEMPO
DE SU VOLUNTAD, Y DE LOS SEÑORES SUS SUBSESORES
EN LOS DERECHOS DEL ESTADO DE LA MINA, HA
TENIDO EFECTO LA COLOCACIÓN DE LA DICHA
IMAGEN EN EL ESPRESADO ALTAR, SOBRE LO CUAL
SE OTORGÓ ESCRITURA ANTE EL ESCRIBANO PÚBLICO
DE SEVILLA, D. JOSÉ DE STA. ANA, EN 16 DE ABRIL
DE 1793.

El retablo fue destruido durante los trágicos acontecimientos de la Guerra Civil, no obstante contamos con una descripción de González de León en 1844 donde se afirma: *Consta de zócalo o pedestal, cuatro grandes columnas y la cornisa de orden corintio; en lo alto hay una fachada con dos columnas y cornisa con ático para manifestar a S.M. que no corresponde en su tamaño con el cuerpo bajo. En el nicho principal que forma arco moldurado debajo de la cornisa, se venera una antigua y bella escultura de Nuestra Señora con el título de todos los Santos, y en los intercolumnios San Pedro y San Pablo, imitando a piedra* (13).

A finales del siglo XIX sufrió un cambio iconográfico colocándose en los intercolumnios del primer cuerpo las imágenes de Santa Bárbara y Santa Catalina y sobre el entablamento sendas representaciones de Santo Domingo y San Basilio, rematando el conjunto un crucificado de pasta con una dolorosa hincada de rodillas a sus pies (14).

Tras este primer retablo, pronto se realizaron otros de estuco -el mismo José Gabriel González ejecutaba en 1798, el retablo Mayor de las Cabezas de San Juan (15)-; pero ante la falta de maestros conocedores de la técnica, la mucha demanda y la ineludible realidad de la continuidad de muchos talleres de imaginería, siguieron labrándose máquina de madera, aunque camuflando su materia con acabados en blanco o imitando mármoles y jaspes.

A partir de 1808, como consecuencia de la invasión francesa y del estado de anarquía generalizada, la actividad artística sufrió un fuerte receso y con ello los dictámenes de su Majestad quedaron olvidados o simplemente dejaron de ponerse en práctica. No obstante, restablecido el orden con el regreso de Fernando VII al trono, el 2 de octubre de 1814, se reafirmaron nuevamente los principios y normas de la Real Orden de 1777. Ciertamente, el nuevo monarca se mostraba continuador de los principios estéticos impuestos en el país desde la llegada de los Borbones y reafirmaba su compromiso con la Academia y el gusto clasicista. Así lo expresaba a través de una Real Cédula de 2 de octubre de 1814 *...relativa a recordar y ratificar, que se hallan en su*

(13) GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla, (1844) 1973; pág. 49.

(14) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla, 1936; Págs. 90-91.

(15) SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana*. C.S.I.C. Madrid, 1984; pág. 292.

fuerza y vigor las Reales Ordenes que recuerdan sobre los requisitos que deben preceder para la formación de las obras de aspecto público, templos, retablos y demás edificios, y que no se permita construir algo sin que contenga las cualidades que dicha soberana resolución exige...

Por ello, los primeros retablos realizados en el Arzobispado Hispalense tras la finalización de la guerra continuaron los principios normativos comentados líneas arriba. Así sucedió con la ejecución del retablo del Señor San Pedro para la Iglesia parroquial de Aracena cuyo contrato se verificó el 2 de septiembre de 1814.

El autor de la obra fue Clemente García Pérez, maestro estucador, vecino de la ciudad de Jerez de los Caballeros, quien se comprometió a levantar *un retablo de cal y ladrillo, estucado de piedra mármol y cal blanca, con los colores minerales que le correspondan...*, ajustando el precio de la obra en 21.250 reales de vellón.

El retablo habría de constar de banco y dos cuerpos en altura, *de ancho veintiún pies y de alto treinta y tres o treinta y cinco poco más o menos, según pidan las reglas de proporción*; y se emplazaría en el primer tramo de la nave del evangelio, inmediato a la puerta de ingreso en la sacristía. El primer cuerpo estaría compartimentado en tres calles por *cuatro columnas ...de la orden corintia, perfectamente acabadas ...*, empezando dichas columnas con sus pedestales sobre el *sotobanco y pie de altar*; y el segundo cuerpo constaría de un nicho central flanqueado por dos columnas *de la orden compuesta... circundándole su moldura, corriendo la cornisa, friso y alquitrabe y rematando dicho cuerpo con frontispicio con sus acroterios...*

El programa iconográfico incluía la imagen de San Pedro en la hornacina central, disponiéndose en los intercolumnios de las calles laterales una imagen de San Diego y otra que no se especifica; y dentro del nicho central del segundo cuerpo un cuadro de Ánimas.

El día primero de octubre, tal y como se contenía en el contrato, comenzaron las obras, aunque dos meses después, el día 2 de diciembre, D^o José Calonge, Regidor del Ayuntamiento y Regente de la Jurisdicción Ordinaria de la villa, dictaba un auto por el cual paralizaba la obra y mandaba comparecer a Clemente García Pérez ante su persona. El objetivo de la citación era comprobar si el proyecto se ajustaba a lo contenido en la Real Cédula de su Majestad, promulgada el 2 de octubre de 1814 y que por estos días habría llegado al Ayuntamiento.

De las averiguaciones se comprobaron dos irregularidades: primero, que Clemente García Pérez carecía de *título alguno de maestro examinado*; segundo, que el diseño del retablo no contaba con *la aprobación de la Real Academia de San Fernando*, pues su autor sólo había presentado un dibujo con las trazas a la cofradía con la que lo tenía tratado. Por todo ello la obra quedó inmediatamente paralizada, *para que por este medio quedase cumplida la Real Cédula y de ningún modo se contraviniese a ella*; aunque se comunicaba a la Hermandad que podía presentar las alegaciones y manifestara lo que estimase oportuno.

La respuesta llegó el 4 de marzo de 1815, alegando la hermandad que en ningún momento se había contravenido la Real Orden, pues cuando se tuvo noticias de su promulgación -recuérdese que la notificación llegaba al Ayuntamiento en octubre de 1814- el retablo se hallaba principiado, quedándole solamente por aplicar el enlucido, y que *como en ésta no se ordena que los edificios de que trata, hechos por uso y costumbre sin los requisitos de que se habla, se derriben o demuelan,... porque de otro modo sería forzoso destruir infinidad de obras que el Rey Nuestro Señor desea y ama conservar... no podrá argüirse con justicia que la autoridad judicial ha faltado en cosa alguna al exacto cumplimiento que debe prestar a las soberanas determinaciones.*

Ciertamente, ante tal argumento la autoridad judicial tuvo que rectificar, dictaminando como resolución final que *en consideración al estado en que se halla el retablo, según lo que reproduce el expediente, cese desde luego la suspensión que se impuso a Clemente García Pérez para que lo continuase, haciéndole saber lo concluya, mediante a haberse obrado lo que esta hecho anteriormente al recibo de la Real Orden que se cita; y prevenirsele, en otra obra que se le presente hacer de igual clase o naturaleza, se arregle a ella ante de principiarla.*

En conclusión, de lo expuesto líneas arriba, podemos afirmar que los retablos de estuco aparecieron en Andalucía a finales del siglo XVIII como una imposición real, en el deseo de desterrar el gusto barroco representado aún por el uso de la madera dorada y estofada. Tal medida fue acogida con prontitud por las autoridades eclesiásticas aunque su implantación efectiva tardó un mayor tiempo. En cualquier caso la decisión real era firme y no habría de permitir excepciones ni resistencias. La vigencia de la medida alcanzó a la primera mitad del siglo XIX, pues bajo el reinado de Fernando VII, sus principios fueron reafirmados y confirmados.

José María SÁNCHEZ SÁNCHEZ

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1

Expediente sobre la construcción de un nuevo retablo de estuco en la Capilla Mayor de la parroquia de Omnium Sanctorum.

(Archivo Arzobispal de Sevilla. Leg. 3531. Año: 1793. Fol. s/n)

Documento nº 2

Sobre que se suspenda la obra en el retablo que para la imagen del Señor San Pedro se está construyendo en la iglesia parroquial de esta villa.

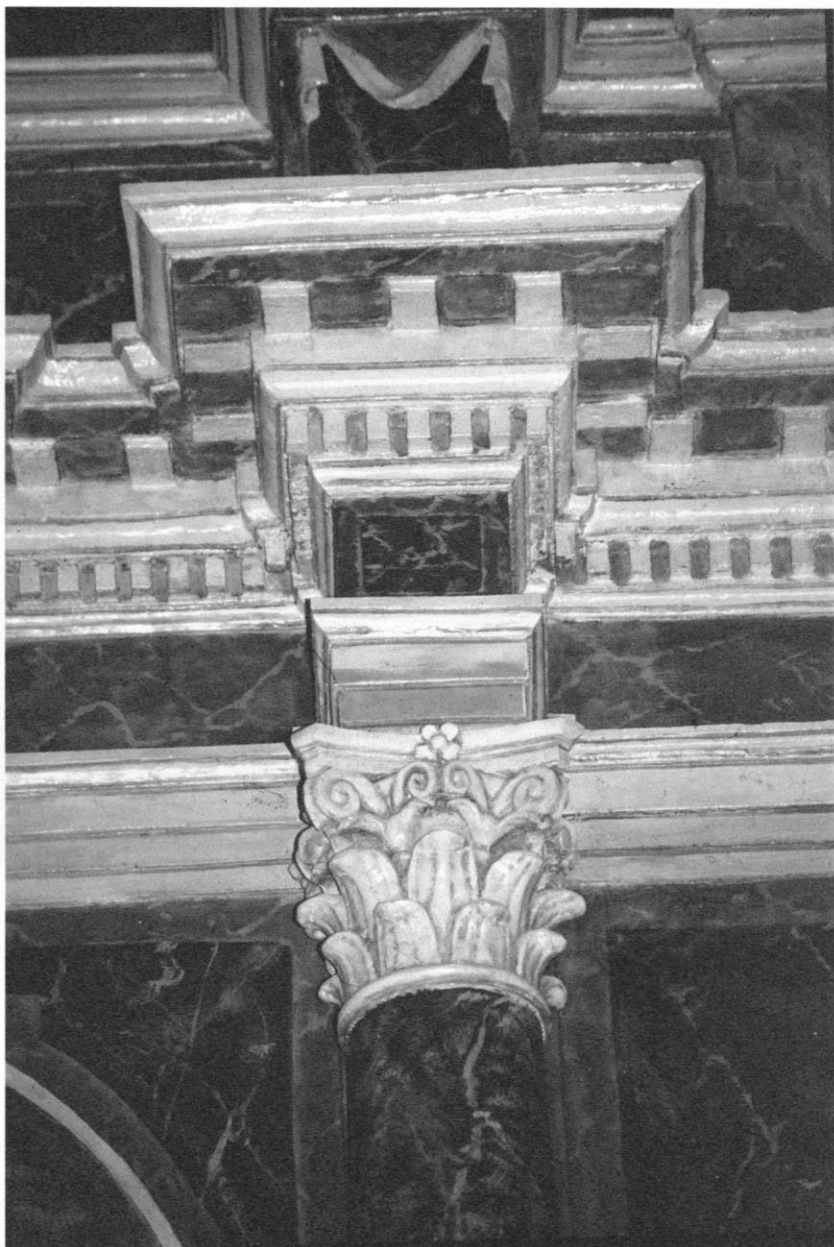
(Archivo Municipal de Aracena. Leg. 721. Año: 1814.)



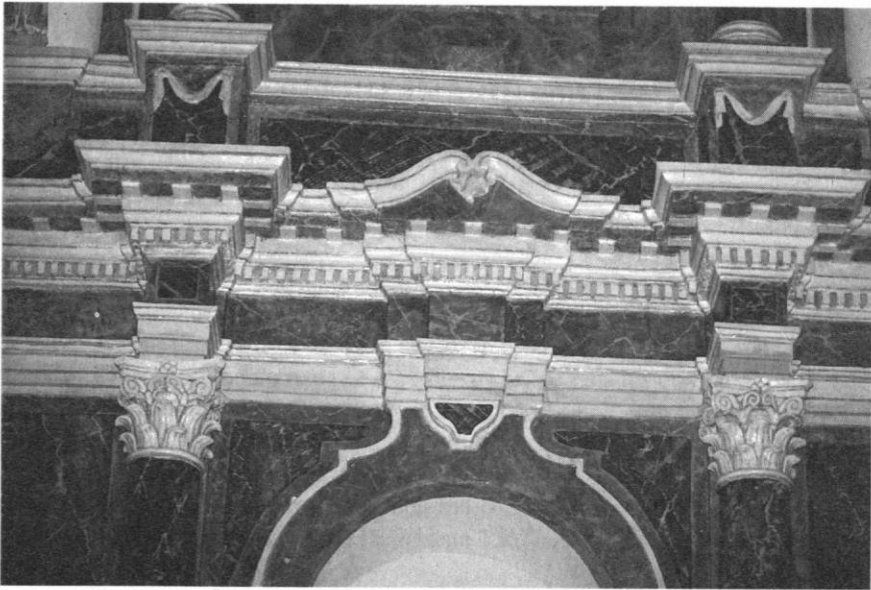
Retablo del Señor San Pedro. Aracena (Huelva)



Retablo del Señor San Pedro. Aracena (Huelva). Primer cuerpo. Detalle



Molduras en estuco. Detalle



Molduras en estuco. Detalle