

EL SEPULCRO NEOGÓTICO DEL CARDENAL CIENFUEGOS EN LA CATEDRAL DE SEVILLA Y LA CRÍTICA DE GESTOSO A SU “*CONCEPTO ARTÍSTICO*”

CARDINAL CIENFUEGOS’S NEOGOTHIC TOMB AT THE SEVILLE CATHEDRAL AND GESTOSO’S CRITICAL VIEWS

POR ÁLVARO RECIO MIR
Universidad de Sevilla. España

Análisis del sepulcro neogótico del cardenal Cienfuegos en la capilla de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla, el cual fue trazado por el arquitecto Manuel Portillo de Ávila en 1879 y construido el año siguiente por el desconocido marmolista Rafael Barrado. También mostramos los tres dibujos del sepulcro encontrados en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y analizamos la crítica de José Gestoso al mismo.

Palabras claves: catedral de Sevilla, Manuel Portillo de Ávila, Rafael Barrado, José Gestoso, neogótico

The nineteenth-century tomb of Cardinal Cienfuegos, placed at the Concepcion chapel, at the cathedral of Seville, Spain, is here described and analyzed. It is a sepulchre designed by architect Manuel Portillo de Ávila in 1879, built one year later by marble builder Rafael Barrado. Three designs kept at the Royal Academy of Saint Ferdinand (Madrid) are shown and fully explained. Criticism by José Gestoso is also taken into account.

Keywords: Neogothic art, tomb design, Seville catedral, Mnauel Portillo de Ávila, José Gestoso

El conjunto de planos y dibujos históricos relativos a la catedral de Sevilla es, por fortuna, cada vez más numeroso. Si en 1986 Rocío Luna y Concepción Serrano catalogaban en su archivo 245, hoy sabemos que son más del doble¹. A ello hay que sumar importantes estudios, como el realizado en *Cartografía de la montaña hueca* por el actual maestro mayor catedralicio, Alfonso Jiménez². No obstante, el hecho

1 LUNA FERNÁNDEZ-ARAMBURU, Rocío y SERRANO BARBARÁN, Concepción: *Planos y dibujos del archivo de la catedral de Sevilla (siglos XVI-XX)*. Sevilla, 1986. Sobre la catalogación actual, remitimos a la base de datos del archivo de la catedral de Sevilla, en concreto, a la sección “*materiales especiales*”.

2 JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (investigación y texto) y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel (dibujo): *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*.

más trascendental al respecto ha sido la reciente localización por Begoña Alonso en el convento guipuzcuano de Vidaurreta, en Oñate, de una planta del siglo XV que es el más antiguo plano de la catedral y seguramente el primero a escala de los hasta ahora conocidos en España³.

En esta ocasión queremos agregar a lo anterior tres dibujos localizados en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁴. El asunto representado en los mismos es el sepulcro neogótico del cardenal Cienfuegos, levantado en la capilla catedralicia de la Concepción Grande en 1880, y a partir de los cuales haremos un análisis de la propia obra, de sus circunstancias creativas y de la crítica que a ella le dedicó Gestoso.

I. EL SEPULCRO Y SUS TRAZAS

Aunque ya el gran historiador del arte sevillano, don José Gestoso y Pérez, ofreció la información básica sobre este sepulcro, del que dijo que fue realizado en 1881 por el marmolista Rafael Barrado con traza del arquitecto Manuel Portillo⁵ –datos luego repetidos escuetamente por los estudios que han mencionado la obra⁶–, es sin duda

Sevilla, 1997. A ello habría que añadir otros estudios, como, por ejemplo, GÓMEZ DE TERREROS, M^a del Valle: “Planos y dibujos de la catedral de Sevilla realizados por José O. Mestres en 1865. Apuntes para su estudio” en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (ed.): *La piedra postrera. V centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*. Sevilla, 2007, vol. 2^o, pp. 343 y 370. De igual modo, cabría referir la tesis doctoral, dirigida por Alfredo Morales, que recientemente se ha leído en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, MOYANO CAMPOS, J. J.: *Planos y dibujos de arquitectura del siglo XVI al XX de la catedral de Sevilla*. Sevilla, octubre de 2008.

3 Véase ALONSO RUIZ, Begoña y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *Traça de la iglesia de Sevilla*. Sevilla, 2009.

4 Estos dibujos no son referidos en el inventario de la Academia. Véase sobre él ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen: “Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Academia*, n^o 91, 2000, pp. 79-237. Este inventario se ha publicado por entregas, culminando en ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen: “Inventario de los dibujos de arquitectura de los siglos XVIII y XIX en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (VI)”, *Academia*, n^o 104-105, 2007, pp. 157-248.

5 Gestoso ofreció por primera vez tales datos en “Adiciones y correcciones de D. Justino Matute y Gaviria al tomo IX del *Viaje de España* por Don Antonio Ponz (trata de Sevilla) anotadas nuevamente por D. José Gestoso y Pérez”, *Archivo hispalense*, n^o 1, 1886, pp. 310-382. Luego volvió a hacer referencia a los mismos en GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla, 1890, vol. 2^o, p. 363.

6 Véanse, entre otros, GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El cicerone de Sevilla. Monumentos y artes bellas. Compendio histórico de vulgarización*. Sevilla, 1925, vol. 1^o, p. 113; SANTOS Y OLIVERA, Balbino: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*. Madrid, 1930, p. 118; VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *La catedral de Sevilla. Guía de Sevilla*. Sevilla, 1977, p. 200; HERNÁNDEZ

una pieza casi desconocida, ya que, por ejemplo, de la misma nunca se ha publicado una sola fotografía, a lo que cabe sumar su discreta ubicación en el templo, donde pasa desapercibida⁷.

No fue el prelado quien auspició la realización del sepulcro, sino que lo hicieron, mucho después de su muerte, sus herederos a través de sus albaceas testamentarios. Francisco Javier Cienfuegos y Jovellanos había fallecido tiempo atrás, después de un largo y accidentado pontificado en Sevilla de casi un cuarto de siglo. Este prelado asturiano, sobrino de Jovellanos y del arzobispo de Sevilla Llanes y Argüelles, fue preconizado a la sede hispalense en 1824, al parecer en recompensa a su actitud conservadora durante el Trienio Liberal, y dos años más tarde creado cardenal. Su afinidad al carlismo le ocasionó ser desterrado a Alicante en 1836, donde murió en 1847. Sus restos mortales no fueron trasladados a Sevilla hasta 1867, enterrándose en el panteón arzobispal del Sagrario catedralicio. Por fin, desde 1881 descansan en el sepulcro que ahora nos ocupa, en la capilla de la Concepción Grande del templo, debido a su gran devoción a este misterio mariano⁸.

Los primeros datos que tenemos del sepulcro datan de noviembre de 1877. En concreto, el 24 del mismo la comisión de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, a petición del cabildo catedralicio, examinó un proyecto para dicho sepulcro. Tres días más tarde se fecha una carta enviada al cabildo por el presidente de la académica, conde del Casal⁹, en la que comunicaba el argumentado parecer de la institución:

“1º. Que dicho dibujo dista mucho de reunir los requisitos facultativos de todo mediano proyecto, careciendo de pormenores, memoria y demás medios expresivos.

2º. Que aunque no está firmado, las anteriores faltas muestran que el autor no es perito competente y lo patentiza más aún la carencia de unidad de estilo arquitectónico, lo (sic) más caracterizados de los que combina y la total desproporción del conjunto.

Y, por último, que el dibujo en cuestión, delineado en lápiz, se aparta demasiado de la debida formalidad de fizeza, no advirtiendo los conocimientos que debería manifestar un

DÍAZ, José: “Retablos y esculturas”, en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991, p. 309; VALDIVIESO, Enrique: *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1992, p. 25 y MARTÍNEZ MONTIEL, Luis y MORALES, Alfredo J.: *La catedral de Sevilla*. Londres, 1999, p. 120.

⁷ Por ejemplo, ni siquiera se cita en GUERRERO LOVILLO, José: *La catedral de Sevilla*. León, 1981.

⁸ Sobre Cienfuegos remitimos a ALONSO MORGADO, José: *Prelados sevillanos ó episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal e Sevilla con noticias biográficas de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta santa iglesia*. Sevilla, 1906, pp. 749-777.

⁹ Don Miguel de Carvajal y Mendieta, conde del Casal, sucedió en la presidencia de la institución al duque de Montpensier, al renunciar éste a la misma en 1860, y fue sucedido en 1882 en el cargo por don Andrés Lasso de la Vega y Quintanilla, conde de Casa Galindo. Véase al respecto MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1961, p. 90.

*proyecto destinado a la catedral de Sevilla, monumento donde no debe permitirse ningún objeto artístico pensado a la ligera*¹⁰.

Lógicamente, con tales argumentos, el parecer de la academia no pudo ser más que reprobatorio. Por último, el conde del Casal señalaba en su misiva, que junto al dictamen –tomado por unanimidad en el correspondiente plenario académico del 24 de noviembre–, devolvía el proyecto¹¹. El cabildo acordó comunicar a los albaceas el dictamen “*para que puedan hacer las modificaciones que indica la Academia*”¹².

Nada sabemos de este proyecto frustrado, ni siquiera su autoría. Todo parece indicar, no obstante, que se trataba de un sencillo bosquejo de carácter ecléctico. En cualquier caso, el fracaso del mismo debió de disuadir a los albaceas de Cienfuegos de continuar con su empeño de levantarle un sepulcro en el templo durante algún tiempo, ya que no fue hasta dos años más tarde cuando retomaron su idea. Así, el 5 de noviembre de 1879 se presentó a la deliberación del cabildo un nuevo proyecto de sepultura, acordándose que se proveyese al respecto “*una vez hecha la solicitud en forma*”. Solventada tal formalidad, sólo unos días más tarde la institución capitular acordó que la contaduría mayor informase si había algún inconveniente al respecto y que se obtuviese el preceptivo “*dictamen de la Academia de San Fernando de Sevilla*” sobre el proyecto¹³.

Se da la circunstancia de que el autor del mismo, Manuel Portillo de Ávila, era miembro de la sección de arquitectura de la academia hispalense, encargada de evacuar el correspondiente dictamen, de manera que pudo dar todas las explicaciones que le solicitaron sus compañeros. No obstante, a la hora de la votación abandonó el salón en el que se celebraba la reunión, “*para dejar en completa libertad a la sección*”¹⁴. Su veredicto fue comunicado de inmediato al cabildo por otra carta del conde del Casal, en la que señalaba la aprobación del nuevo proyecto, “*pues su estilo gótico enlaza perfectamente con el del suntuoso templo en que va a colocarse, siendo sus proporciones sobre esbeltas muy adecuadas a las alturas de la capilla y las diferentes partes del sepulcro las considera en relación con el objeto para el cual está destinada cada una de ellas*”¹⁵.

Aprobado por la academia “*el proyecto y plano*” del sepulcro, el cabildo acordó el 7 de enero de 1880 comunicar a los albaceas del prelado que, “*bajo la inspección*

10 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (en adelante A.A.S.), sección de arquitectura, libro 1º de actas, sesión de 24 de noviembre de 1877 y libro de actas (1871-1884), junta general de 24 de noviembre de 1877 e Institución colombina, Archivo de la catedral de Sevilla (en adelante A.C.S.), legajo 11171, expediente 12.

11 *Ibidem*.

12 A.C.S., Autos capitulares 1877-1880 (221), fol. 62.

13 A.C.S., Autos capitulares 1877-1880 (221), fols. 234 y 236 vto.

14 A.A.S., sección de arquitectura, libro 1º de actas, sesión de 2 de diciembre de 1879.

15 A.C.S., legajo 11172, expediente 4.

de la contaduría mayor”, iniciasen la ejecución del mismo “conforme al plano acordado”¹⁶.

A partir de ese momento y a lo largo de 1880 se ejecutaría la obra, ya que un año más tarde, el 26 de enero de 1881, los albaceas mostraron al cabildo la necesidad de iniciar la “colocación del sepulcro”, para lo cual pidieron la correspondiente autorización, que fue concedida “previniendo que todo se hiciera con conocimiento de su Junta de artes y bajo la inspección de la misma”. Por último, el 18 de febrero del mismo año, el contador mayor, en nombre de los albaceas de Cienfuegos, comunicó al cabildo que el sepulcro estaba definitivamente colocado y que sólo faltaba el traslado de los restos mortales del prelado, al que acompañaría el correspondiente ceremonial en función de su alta dignidad, el cual concluyó con una misa solemne el 22 de febrero de 1881¹⁷.

Aún en marzo de ese año se llevaba a cabo un último trámite. El primer día de dicho mes la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid solicitó a la comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Sevilla los planos del sepulcro del cardenal Cienfuegos. Su vicepresidente, Vicente Rodríguez García, remitió diez días más tarde “los planos y trazas” de mismo, especificando que eran los que había entregado a la comisión su autor, Manuel Portillo de Ávila, el cual advirtió “que por no demorar su remisión presenta los mismos que han servido para la ejecución de las obras”. Asimismo, se advertía que el mausoleo estaba ya terminado y colocado. De esta forma, a la carta se sumaron tres dibujos del sepulcro. Esta información fue notificada a la institución madrileña en su sesión ordinaria del 15 de marzo de 1881¹⁸.

La obra finalmente realizada se articula como un potente sepulcro parietal, cobijado por un hueco existente con anterioridad en el muro de la capilla y que es rematado por un arco rebajado. Está construido el enterramiento en mármol blanco y estructurado en dos cuerpos. El inferior, de algo más de dos metros de altura, es flanqueado por sendos pilares rematados por pináculos y coronado por una sucesión de arcos apuntados en cuyo centro se superpone el escudo del finado¹⁹. Este primer cuerpo tiene la misión de albergar la leyenda-dedicatoria del sepulcro, de elegantes y dorados caracteres latinos y del siguiente tenor:

16 A.C.S., Autos capitulares 1877-1880 (221), fol. 258, GARCÍA HERNÁNDEZ, José A.: “Notas sobre tres sepulcros de finales del siglo XIX en la catedral de Sevilla”, *Atrio*, nº 6, 1993, pp. 126-128 y CAMPA CARMONA, Ramón de la: “Un ejemplo de mecenazgo nobiliario en la catedral de Sevilla: la capilla de la Concepción Grande y don Gonzalo Núñez de Sepúlveda”, en RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.): *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, p. 446.

17 A.C.S., Autos capitulares 1881-1886 (222), fols. 7 y 13; GÓMEZ ZARZUELA, Manuel: *Guía de Sevilla y su provincia para 1882*. Sevilla, 1882, p. 185; ALONSO MORGADO, José: *Prelados sevillanos... op. cit.*, p. 767, GARCÍA HERNÁNDEZ, José A.: “Notas sobre tres sepulcros...” *op. cit.* y CAMPA CARMONA, Ramón de la: “Un ejemplo de mecenazgo nobiliario...” *op. cit.*, p. 447.

18 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante A.S.F.), 40-2/4 y A.A.S., comisión de monumentos, libro 2º de actas, sesión de 9 de marzo de 1881.

19 Sobre éste véase SALAZAR MIR, Adolfo: *Heráldica de Sevilla. Tomo I. La catedral*. Sevilla, 2003, pp. 151-153.

“*DEO VIVENTUM.*
EM. EXC. AC RR. D. D. FRANCISCUS XAVERIUS CIENFUEGOS ET JOVELLANOS,
S. R. ECCL. PRESBYTER CARDINALIS TITULO SANCTAE MARIAE DE POPULO,
REGALIS AC INSIGNIS CAROLI III ORDINIS MAGNAE CRUCIS EQUES, ARCHIE-
PISCOPUS HISPALENSIS,
GENERE AC VIRTUTE, FIDE PRAESERTIM ET CHARITATE PRAECLARUS,
SACRAE PRUDENTIAE DOCTRINA ET HUMANIS DISCIPLINIS PERITISSIMUS,
CIVILI DISCORDIA IN PORTU ILICITANO IMMÉRITO RELEGATUS,
AD HUIUS LIMINA TEMPLI POST OBITUM RESTITUTUS,
SACRATO HOC QUIESCIT MONUMENTO.
DECESSIT IN PORTU ILICITANO XI CALENDAS JULII
ANNO MDCCCXLVII”

Cuya traducción es:

“*Al Dios de los vivientes.*
Eminentísimo, excelentísimo y reverendísimo señor don Francisco Javier Cienfuegos
y Jovellanos,
cardenal presbítero de la Santa Romana Iglesia con el título de Santa María del Pópulo,
caballero gran cruz de la orden de Carlos III,
arzobispo de Sevilla,
preclaro por su linaje y virtud y sobre todo por su fe y caridad,
peritísimo en la doctrina de la sagrada prudencia y en las humanas disciplinas,
desterrado sin su culpa por una discordia civil en Alicante,
restituido a los umbrales de este templo después de su muerte,
descansa en este sagrado monumento.
Murió en Alicante el once de julio
del año 1847”²⁰.

Por encima de este gran pedestal se encuentra el segundo cuerpo, que en puridad es el sepulcro que custodia los restos mortales del prelado. Se articula a partir de una galería de arcos apuntados, los cuales en sus costados albergan, en el extremo izquierdo, una cruz patriarcal, y en el derecho, un báculo episcopal, mientras que los cinco arcos del frente sepulcral cobijan, en los de los extremos ángeles orantes y en los centrales las virtudes teologales: al centro la Fe, flanqueada por la Caridad y la Esperanza. Por último, todo lo remata la escultura yacente del cardenal, revestido de pontifical con mitra y casulla y descansando tanto su cabeza como sus pies sobre cojines. (*Láms. 1-5*)

Responde este sepulcro –en especial su estructura arquitectónica, ya que su escultura veremos que es de carácter clásico– a pautas neogóticas. Generalizado en

²⁰ Para esta traducción seguimos básicamente la que aparece en ALONSO MORGADO, José: *Prelados sevillanos... op. cit.* pp. 767 y 768.

España desde mediados del siglo XIX, e incluso auspiciado por la propia Academia de San Fernando, en Sevilla el hito fundamental del neogótico fue la conclusión de la catedral, en particular la construcción de sus tres portadas principales²¹. En ese marco historicista es en el que hay que entender el sepulcro de Cienfuegos, en el de la conclusión y restauración de la catedral “*en estilo*”, más que en relación al carácter nacionalista y genuinamente cristiano que en otros casos se le dio al “*gothic revival*”. De cualquier forma, no podemos olvidar que Cienfuegos era sobrino de Jovellanos, uno de los paladines de la revalorización del gótico en España y que el propio cardenal había sufragado en parte la construcción de la portada de la Asunción de la catedral, primera obra neogótica en Sevilla²².

En cuanto a sus autores, es poco lo que conocemos de Manuel Portillo de Ávila. José Manuel Suárez Garmendia ha identificado su figura, separándola de otros arquitectos homónimos. Documentado hasta ahora entre 1867 y 1890, fue arquitecto provincial a la muerte de Balbino Marrón y honorario del arzobispado. También estuvo vinculado al Ayuntamiento y fue miembro de la Academia de Bellas Artes de Sevilla al estar titulado por la Real de San Fernando. De su escaso catálogo conocido cabe referir –más que destacar– la fachada neogótica del convento de Madre de Dios de Sevilla²³.

A ello cabe sumar en esta ocasión, además del proyecto del sepulcro de Cienfuegos, que Portillo de Ávila había presentado a la Academia de San Fernando una prueba de examen en 1855 consistente en un proyecto de torre con reloj y campanario. También sabemos que gracias a la misma fue aprobado como arquitecto en agosto de ese año²⁴.

En cambio, nada sabemos de su ejecutor material, Rafael Barrado, que Gestoso y Guichot califican de marmolista²⁵. Aparte de su labor en el sepulcro, sólo conocemos una referencia documental suya y lo muestra de nuevo como marmolista²⁶. Por otra

21 Véanse al respecto SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, 1986, p. 227 y ss. y GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio: *La catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración monumental*. Sevilla, 1994.

22 Acerca del neogótico en España remitimos al menos a HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España 1770-1990*. Madrid, 1989, p. 195 y ss.; GARCÍA MELERO, José E.: *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX*. Madrid, 1998, p. 255 y ss. y NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro: *Arquitectura española (1808-1914)*. Vol. 35-2 de Summa Artis. Madrid, 2000, p. 291 y ss. Su importante desarrollo en Inglaterra es magistralmente tratado en ALDRICH, Megan: *Gothic revival*. Londres, 1994.

23 SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Arquitectura y urbanismo... op. cit.*, pp. 259 y 260.

24 Véase ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen: “Inventario de los dibujos arquitectónicos de los siglos XVIII y XIX en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (VI)”. *Academia*, nº 102-103, 2006, pp. 151-332, en concreto las pp. 312 y 313.

25 Véanse las notas 5 y 6.

26 En 1896 suministraba el mármol de la solería de la capilla de la hermandad de la Quinta Angustia en la parroquia de la Magdalena. Véase al respecto DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro: *La capilla del Dulce Nombre de Jesús de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Sevilla*. Trabajo de investigación dirigido por el profesor José Roda Peña, Departamento de Historia del arte de la Universidad de Sevilla, septiembre de 2008. Pág. 97. Agradecemos al autor

parte, cabe suponer que Rafael fuese hijo de José Barrado, también marmolista del que se conoce la ejecución del tabernáculo de la iglesia de San Ildefonso. No obstante, resulta sorprendente que de Rafael no tengamos, por ejemplo, referencias en relación al cementerio de San Fernando, en donde resulta lógico pensar que pudo trabajar²⁷. Tampoco es referido entre los muchos escultores tratados por Cuenca Benet o por Cascales²⁸.

No obstante, el sepulcro de Cienfuegos muestra un conjunto de imágenes que evidencian que su ejecutor no era un simple marmolista. Así, por ejemplo, las esculturas de las virtudes son obras de cierta calidad, quizá superior a la figura del yacente, que en cualquier caso está bien resuelto. De ser Barrado el autor de estas obras, como todo hace suponer y nosotros creemos²⁹, habría que tenerlo por un auténtico escultor, incluso de una cierta relevancia, en especial teniendo en cuenta el limitadísimo marco escultórico de la Sevilla de la época y que todas las obras referidas fueron realizadas en mármol, material escasamente empleado en la tradición escultórica hispalense.

En cualquier caso y vinculado con lo anterior, cabe comparar esta obra con los otros sepulcros catedralicios de la época, como el del cardenal de la Lastra, obra de Ricardo Bellver, el del cardenal Lluch, obra de Agapito Vallmitjana y el de Cristóbal Colón, realizado por Arturo Mélida. El de Cienfuegos es, de los cuatro, el único fundamentalmente arquitectónico, debido a que su traza fue obra de un arquitecto. La escultura juega en él un papel menor que en los de Lastra, Lluch y Colón, aunque, como acabamos de señalar, no carece de interés. Recordemos en este sentido que la escultura sevillana atravesaba entonces una aguda crisis, sin que hubiese profesionales dignos de ser llamados artistas. Sólo en la década de los ochenta apareció uno merecedor de tal nombre: Antonio Susillo. No es de extrañar, por tanto, que las empresas escultóricas de más empeño de la catedral fuesen encargadas a maestros foráneos, como los referidos Bellver, Vallmitjana o Mélida, significativamente tres de los más importantes escultores de la España de fines del XIX³⁰.

Por lo que se refiere al ciclo escultórico del sepulcro de Cienfuegos, destaca su vocación marcadamente clásica, una de las corrientes propias de la plástica finisecular

de esta investigación habernos permitido su consulta, agradecimiento que hacemos extensivo a su director.

27 No se alude a él en RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: *Los cementerios en la Sevilla contemporánea. Análisis histórico y artístico (1800-1950)*. Sevilla, 1996.

28 Véanse CUENCA BENET, Francisco: *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*. La Habana, 1923 y CASCALES MUÑOZ, José: *Las bellas artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días. Apuntes históricos y biográficos*. 2 vols. Toledo, 1929.

29 No obstante, por prudencia, quizá no habría que descartar del todo la posibilidad de que subarrendase la ejecución de estas esculturas a otro artista.

30 Sobre la escultura española de fines del siglo XIX véase, al menos, REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, 1995, p. 261 y ss. Sobre los sepulcros catedralicios referidos remitimos a HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Retablos y esculturas"... *op. cit.* pp. 308-311 y a GARCÍA HERNÁNDEZ, José A.: "Notas sobre tres sepulcros..." *op. cit.*

española. En concreto, las virtudes son elegantes y estilizadas figuras femeninas que parecen inspiradas en las virtudes renacentistas del inmediato antecabildo catedralicio. Por su parte, la figura del prelado es de una gran placidez, de manera que más que muerto, Cienfuegos parece dormido. Ello contrasta con los retratos de los cardenales de la Lastra y Lluçh en sus sepulcros, que los representan vivos y en intensa oración. Por otra parte, asimismo se caracteriza el ciclo escultórico del sepulcro de Cienfuegos por un minucioso virtuosismo técnico, propio también de la escultura española de la época.

Resulta además interesante que se hayan conservado tres dibujos del sepulcro realizados por su autor. Es curioso que fuesen enviados a la Academia de San Fernando una vez ya construida la obra, lo cual –junto a la confusión en la denominación de la academia local que muestra la documentación citada– parece poner en evidencia que en la Sevilla de finales del siglo XIX aún se desconocía el sistema de las bellas artes articulado por el academicismo y la reglamentación a él aparejada. En cualquier caso, estos dibujos prueban que tanto la academia de Madrid como la hispalense habían asumido la estética neogótica.

El más interesante de los tres dibujos es el que representa el alzado frontal y la planta del sepulcro. Está realizado sobre papel de 421 por 283 milímetros, a lápiz y tinta negra, con aguadas rosa y negra. Cuenta con escala gráfica en metros, esta firmado y rubricado a tinta negra en el ángulo inferior izquierdo, “*M. Portillo*”, y tiene en su parte inferior una inscripción del siguiente tenor: “*Este hueco existía en el espesor del muro sin que se muestre en nada alterado*”. El segundo dibujo, realizado sobre papel de 425 por 230 milímetros, representa el alzado del lateral del sepulcro. De nuevo está realizado a lápiz y tinta negra, con aguada gris para indicar la sección del muro, escala gráfica en metros y está firmado y rubricado. El último dibujo representa la sección del alzado lateral del sepulcro, indicando incluso la ubicación del ataúd del finado, tras las virtudes teologales. Realizado sobre papel de 425 por 285 milímetros, es de las mismas características técnicas que los anteriores, a lápiz y tinta negra, con aguada gris, para señalar la sección del muro, y rosa, para señalar la sección del propio sepulcro, escala gráfica en metros y está, una vez más, firmado y rubricado por su autor³¹. (*Figura 6-8*)

Estos dibujos son de una gran calidad y precisión y, como ya vimos que indica la documentación, fueron los empleados en la ejecución de la obra, lo que supone que sirvieron a Rafael Barrado en su trabajo. Desde luego hay una total coincidencia entre lo representado en los dibujos y lo ejecutado por Barrado, incluso por lo que se refiere a las esculturas, por lo que cabría pensar que pudieron servir de modelos de las mismas.

II. LA CRÍTICA DE GESTOSO

Lógicamente, por las fechas referidas, Gestoso fue testigo de la realización del sepulcro de Cienfuegos. Por ello y porque él entonces era figura máxima en el panorama

31 A.S.F., 4-40-2.

artístico local, resulta interesante conocer su opinión al respecto. De esta forma, en la primera referencia que hizo del mismo dijo –además de que lo trazó Portillo y lo ejecutó Barrado– que “*a nuestro juicio carece de importancia su traza como su ejecución, de estilo ojival, no sabemos de qué período*”³². En tal postura insistió muy poco después, en el segundo volumen de su imprescindible *Sevilla monumental y artística*, donde señaló que “*tanto la traza como la ejecución dejan mucho que desear en el concepto artístico*”³³.

Tan lacónicas sentencias de nuestro autor encierran todo un interesante ejercicio crítico. De las actividades desarrolladas por Gestoso –historiador de arte, archivero, dibujante, bibliófilo, arqueólogo, literato, ceramista, decorador, asesor de diversos procesos de restauración, coleccionista, mecenas...– una de las más trascendentales fue la de crítico de arte. Como todas las demás, la desarrolló de una forma básicamente autodidacta y *amateur*, siendo por tanto sus lecturas una de las cuestiones más interesantes que sobre él aún tenemos que investigar. En cualquier caso, cabe recordar en relación a la crítica, que esta actividad carecía de profesionalidad entonces en España, ejerciéndose sin demasiado fundamento teórico y vinculada aún al academicismo, muy lejos, por tanto, del gran desarrollo alcanzado en Francia, en el que se debió de inspirar Gestoso³⁴.

De lo que no cabe dudar es de la enorme repercusión de la actividad crítica de Gestoso en el ámbito sevillano. Así, Alfonso Pleguezuelo ha señalado que sólo tras su muerte en 1917 se inició en la ciudad la revaloración del Barroco que ya era general en Europa, debido a que él fue tan firme defensor del Renacimiento como visceral detractor del Barroco³⁵. De manera igualmente expresiva y en relación con ello, Alberto Villar ha indicado que si el movimiento inglés *Arts and crafts* se decantó por los modelos medievales, fundamentalmente góticos, la paralela recuperación de las *artes y oficios* vivida en Sevilla lo hizo por el Renacimiento, debido sobre todo al criterio artístico de Gestoso³⁶.

32 “Adiciones y correcciones de D. Justino Matute y Gaviria...” *op. cit.*, p. 314, nota 1.

33 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística...* *op. cit.*, p. 363.

34 Véanse sobre la crítica de arte entonces GAYA NUÑO, Juan A.: *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, 1975, p. 217 y ss.; MINGUET BATLLORI, Joan M.: “La crítica de arte en España”, en GUASCH, Anna M. (coor.): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, 2003, pp. 149-153; BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, 1996, vol. 1º y, por supuesto, el clásico VENTURI, Lionello: *Historia de la crítica de arte*. Madrid, 1982. Sobre Gestoso nos hemos ocupado más extensamente que en esta ocasión en “Alfonso XIII, José Gestoso y el Alcázar de Sevilla”, en *Actas del congreso internacional conmemorativo del centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, en prensa.

35 PLEGUEZUELO, Alfonso: “La “arquitectura brillante” del Segundo Renacimiento sevillano”, en LLEÓ, Vicente y HALCÓN, Fátima (dirs.): *75 años. Sevilla y ABC en 1929*. Sevilla, 2004, pp. 58 y 59.

36 VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Sevilla, 1977, pp. 52-55.

En cuanto a la crítica de arte en sí, Gestoso mostró su oposición en el sepulcro de Cienfuegos tanto a su forma como a su materialización, cuestiones ambas bien conocidas por él, ya que era gran dibujante—de lo que dan prueba los muchos que abundan entre sus papeles— e incluso cabría calificarlo de notable artista, como por ejemplo evidencia, además de los referidos dibujos, su labor al frente de la renovación de la cerámica de Triana³⁷.

La crítica a la forma del sepulcro alude a su carácter neogótico. No fue esta la única crítica negativa que Gestoso hizo a dicho historicismo medievalista. Del máximo interés nos parece lo que señaló al hilo de su análisis del retablo mayor de la iglesia del convento del Sagrado Corazón de Sevilla: “*La falta de conocimientos en materia de Bellas Artes, el prurito innovador, el mal gusto que a la sazón predomina, la afición a los relumbrones, á veces la falta de recursos del clero, son las causas que al presente contribuyen, á que por todas partes, veamos extenderse la pacotilla de santos franceses, y, lo que es aún más sensible; ¡cuántas veces se han cambiado antiguas y hermosas imágenes de madera, por otras modernísimas de pasta, embadurnadas de arrebol y enriquecidas por oropeles! Y hoy se mutila un buen retablo para dar contemplación a un templete pseudo gótico*”³⁸.

En el agudo ejercicio crítico llevado a cabo por Gestoso en estas palabras se unen a cuestiones de carácter nacionalista otras relativas a la producción artística, así como un claro interés por la conservación del patrimonio, asuntos sumamente representativos de las preocupaciones culturales del final del siglo XIX español y europeo. No obstante, destaca la cuestión del estilo o “*concepto artístico*” como él lo denomina, en manifiesta referencia al neogótico. Teniendo en cuenta al respecto que las palabras recogidas fueron publicadas en 1886 y 1890, las relativas al sepulcro, y en 1892 las del retablo, y que en ellas se hacía una pionera crítica a dicho neogótico, creemos que Gestoso mostró el agotamiento de esta corriente historicista en Sevilla debido entre otros motivos a sus evidentes limitaciones materiales. Un agotamiento que significativamente se producía cuando aún no se habían concluido las grandes empresas del mismo, que fueron las portadas del crucero catedralicio. No obstante, también podría entenderse que el escaso desarrollo que el neogótico alcanzó en Sevilla fue proporcional a la oposición que hacia él mostró Gestoso.

En cualquier caso, no fue siempre del mismo parecer nuestro autor. Así, al describir la iglesia del convento sevillano de capuchinos, hizo una más aséptica referencia a que sus retablos eran “*al estilo gótico moderno*”³⁹. Incluso alabó la portada

37 Véase a este último respecto la presentación de Alfonso Pleguezuelo a GESTOSO Y PÉREZ, José: *Historia de los barrios vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1995. Sobre los papeles de Gestoso remitimos a CÓMEZ RAMOS, Pedro: *Catálogo de los tomos de manuscritos (papeles varios) del fondo documental José Gestoso existente en la Biblioteca capitular-colombina de Sevilla*. Memoria de licenciatura dirigida por Francisco Morales Padrón, Sevilla, 1975.

38 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística... op. cit.*, vol. 3º, p. 270.

39 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística... op. cit.*, vol. 3º, p. 403.

neogótica catedralicia de San Cristóbal, obra de Adolfo Fernández Casanova, de la que en concreto dijo que “tanto el conjunto de ella como sus adornos revelan un profundo estudio y exacto conocimiento del carácter distintivo de las fábricas ojivales de fines del siglo XV”⁴⁰.

No obstante, su más expresiva crítica al neogótico fue la que hizo de la portada principal de la catedral. De ella dijo en *Sevilla monumental y artística*, que “es del peor gusto, y, en su virtud, no hemos de detenernos en su examen”. Sin embargo, a ello añadía que “en nuestros días acaba de colocarse el gran relieve representando la Ascensión de Nuestra Señora, esculpido por el ilustre escultor D. Ricardo Bellver, en cuya obra, si bien han lucido los primores de ejecución que avaloran las producciones de aquel maestro, no se ha interpretado fielmente el místico sentimiento de la estatuaria de fines del siglo XV ó de comienzos del XVI, descuidándose el autor en los accesorios y detalles. Hay figuras y trozos felicísimos, pero el conjunto no resulta en armonía con el estilo dominante en el templo, y en cuanto á los adornos de vestiduras, objetos y otros pormenores, no se han cumplido las justas exigencias de la crítica arqueológica”. A ello sumaba un “más desfavorable concepto” del resto de las esculturas de la portada, insistiendo en que no creía que la Academia de San Fernando hubiese acertado al permitir su ejecución en “piedra artificial”, añadiendo que “en nuestro concepto debieron haberse esculpido en piedra ó trabajado en barro, como las de la puertas colaterales á ésta”⁴¹.

En claro contraste, valoró muy positivamente el Ángel de los recuerdos que talló en mármol Eduardo Muñoz para la tumba de Bécquer en el Panteón de sevillanos ilustres. Del mismo destacó, en el discurso que pronunció en su inauguración, “el traje que viste la figura, sin otro primor de ejecución más que el del plegado convencional tan característico que emplearon los imagineros del siglo XV”. También, resaltó la ejecución de sus alas, esculpidas “con la ingenuidad que lo hicieron los artistas góticos”⁴².

De igual manera, aprobaba el neogótico que venía a completar el gótico, lo que respondía a la restauración en estilo que se practicaba en España a de finales del siglo XIX y que enlazaba con la teoría y la práctica definida por Viollet-le-Duc en Francia⁴³. Buen ejemplo de ello fue la propia labor de Gestoso en el templo sevillano de Santiago de la Espada. Él mismo narra como dirigió la eliminación de las “pesadas yeserías con que lo adornaron en el siglo XVII” –sin duda de signo barroco–, bajo las que quedaba oculta la estructura gótica de su fábrica. A ello añade que gracias al escultor Pedro Domínguez, “paulatinamente fueron poniéndose los adornos angrelados del arco toral,

40 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística... op. cit.*, vol. 2º, p. 83.

41 También denostó la reja que cierra esta portada, de la que dijo que era “de bastante mal gusto”, véase GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística... op. cit.*, vol. 2º, pp. 77 y 78.

42 CASCALES MUÑOZ, José: *Las bellas artes plásticas en Sevilla... op. cit.*, vol. 2º, pp. 85 y 86.

43 Véase al respecto, entre otros, ORDIERES DÍEZ, Isabel: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, 1995.

*los dos bellísimos espacios con tracerías mudéjares, inmediatos a las ventanas altas del ábside, las tres preciosas ojivas bajas, partes de los capiteles y fustes de donde arrancan las nervaduras de las bóvedas, y, en suma, cuantos ornatos embellecen la capilla mayor*⁷⁴⁴.

También importante fue su participación en la aludida restauración “neogótica” de la catedral a finales del siglo XIX. Gestoso, gran amigo de Adolfo Fernández Casanova, colaboró con él en su labor al frente de la conservación del edificio, en concreto, ofreció al arquitecto diversas noticias del mismo que había localizado en su archivo con motivo del derrumbamiento del crucero catedralicio en 1888⁴⁵.

Es más, a ello hay que sumar que el propio Gestoso puede ser interpretado como un artista neogótico. Aunque en su producción primó la inspiración plateresca y mudéjar, muchos diseños suyos son claramente neogóticos. Nos adentraremos en el análisis de tal cuestión en otra ocasión, pero al menos citaremos ahora tres ejemplos que evidencian su carácter neogótico. En primer lugar, cabe referir algunos frontispicios de los treinta y tres tomos de su colección de papeles varios que a su muerte legó a la biblioteca capitular y colombina de la catedral. Se trata de pinturas realizadas por él a la ténpera sobre pergamino y que se inspiran en modelos artísticos de finales del siglo XV, como pone en evidencia, por ejemplo, la letra gótica que en ellas abunda. Igual inspiración tiene la sobrecubierta de los tres volúmenes de su *Sevilla monumental y artística*, también por él diseñada y en la que volvemos a encontrar la misma tipografía, mezclada con motivos heráldicos medievales y con una abundante cardina propia del gótico final⁴⁶. Por último, nos referiremos a las vidrieras realizadas en 1898 por Ricardo Escribano, pero bajo la dirección artística de Gestoso, para la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), donde de nuevo volvemos a encontrar el repertorio formal gótico⁴⁷. (*Láms. 9 y 10*)

Pero la crítica de Gestoso a ciertas empresas neogóticas no resulta contradictoria con la práctica de tal estilo por él, tanto en la restauración monumental como en su propia creación artística. En este sentido, y por lo que se refiere a la crítica, hay que señalar que nuestro personaje no desarrolló ni un completo corpus ni un acabado cuerpo teórico. No obstante, criticó la creación de un neogótico sin referencias concretas a obras del pasado, como evidencia al señalar que el sepulcro de Cienfuegos era de

44 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística... op. cit.*, vol. 3º, p. 519.

45 En cambio, se enfrentó al sucesor de Casanova, Joaquín Fernández Ayarragaray. Véase GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio: *La catedral de Sevilla (1881-1900)... op. cit.*, p. 151 y ss.

46 Entre sus papeles se conserva una prueba litográfica de tales sobrecubiertas, realizada en Berlín por Reinhold Kühn. Véase al respecto Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina, Fondo Gestoso (en adelante, F. G.), tomo V, fol. 350. Por lo que se refiere a la tipografía neogótica empleada por Gestoso se podrían establecer paralelismos tanto con impresos sevillanos de época de los Reyes Católicos, como con las grandes obras que definieron el neogótico en Inglaterra, como *The true pinciples of pointed or Christian architecture* de Pugin o *Gothic ornaments* de Colling.

47 F. G., tomo XX, fols. 434 y 435. Aún podríamos citar otros dibujos de vinculación neogótica y realizados por Gestoso que se conservan entre sus papeles.

un periodo del estilo ojival desconocido para él. Lo que él defendía era un neogótico de carácter arqueológico, que siguiese tanto técnica, como material y formalmente modelos concretos del pasado⁴⁸.

No cabe dudar tampoco de que la postura de Gestoso fue, en el caso del sepulcro de Cienfuegos, contraria a la de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. La aprobación de ésta del proyecto, como vimos, se debió a su carácter gótico –por lo que se dijo que se adaptaba a la catedral–, a sus esbeltas proporciones y a su adecuación a su función. Mientras que Gestoso lo criticó tanto por su traza como por su propia ejecución. No fue esta la única vez que mostró criterios contrarios a los que dictaba la Academia de San Fernando o a lo que se realizaba en la ciudad. Buen ejemplo de esto último fue su pública oposición al proceso de restauración llevado a cabo en la Torre del Oro en la última década del siglo⁴⁹.

Sin duda, Gestoso defendió sus ideas con total independencia. No está de más recordar que a pesar de su postura contraria a la Academia sevillana, él era miembro de la misma, incluso ostentó el cargo de secretario general durante las dos últimas décadas de su vida⁵⁰. En cualquier caso, su figura fue esencial en el arte y la cultura de Sevilla de finales del siglo XIX y principios de XX, momento en el que se produjo una interesante reflexión sobre la producción artística, no pudiendo ser entendidos tal desarrollo teórico ni la correspondiente práctica artística al margen de la figura del gran Gestoso.

48 En el caso del mudéjar del Alcázar abogó por estos mismos criterios, acerca de lo cual remitimos a RECIO MIR, Álvaro: “Alfonso XIII, José Gestoso y el Alcázar...”, *op. cit.*

49 Véase FALCÓN MARQUÉZ, Teodoro: *La Torre del Oro*. Sevilla, 1983, pp. 65 y 66.

50 MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia...* *op. cit.*, pp. 80 y 83.



Figura 1. Sepulcro del cardenal Cienfuegos, proyecto de Manuel Portillo de Ávila y ejecución de Rafael Barrado, 1879-1881, capilla de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla.

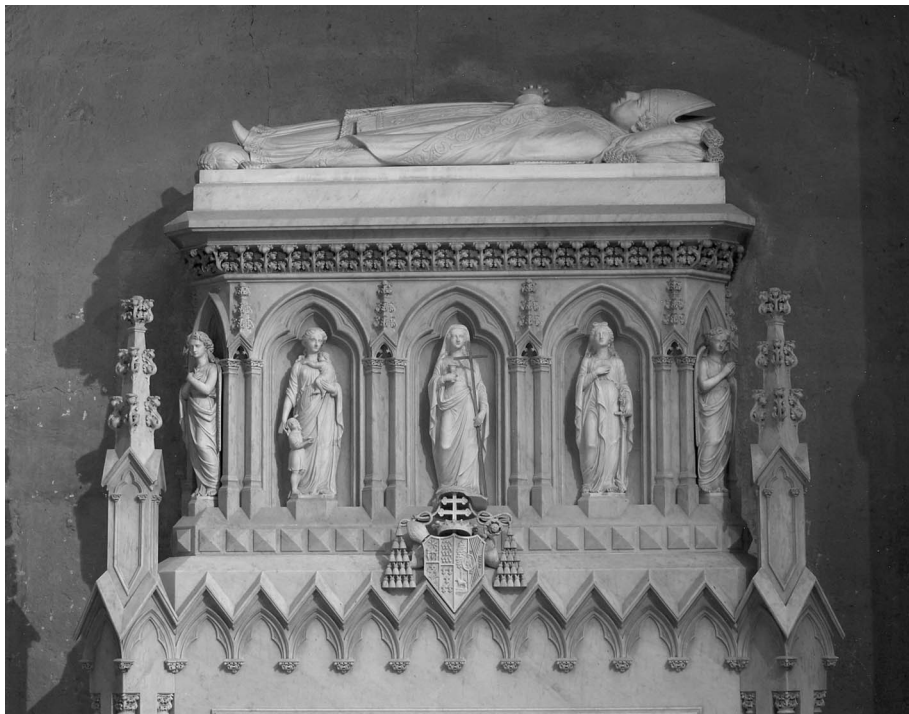


Figura 2. Detalle del segundo cuerpo del sepulcro del cardenal Cienfuegos, proyecto de Manuel Portillo de Ávila y ejecución de Rafael Barrado, 1879-1881, capilla de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla.



Figura 3. Caridad, Fe y Esperanza del sepulcro del cardenal Cienfuegos, Rafael Barrado, 1880, capilla de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla.



Figura 4. Caridad del sepulcro del cardenal Cienfuegos, Rafael Barrado, 1880, capilla de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla.

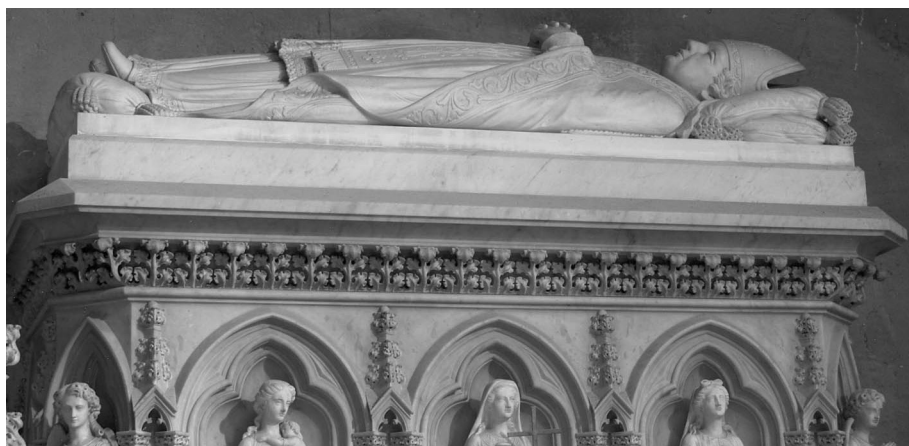


Figura 5. Cardenal Cienfuegos en su sepulcro, Rafael Barrado, 1880, capilla de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla.

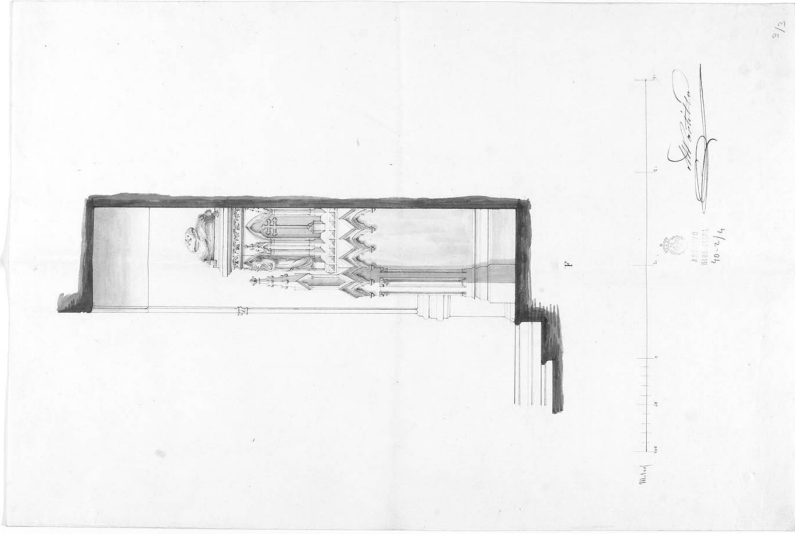


Figura 7. Alzado lateral del sepulcro del cardenal Cienfuegos, Manuel Portillo de Ávila, 1879, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

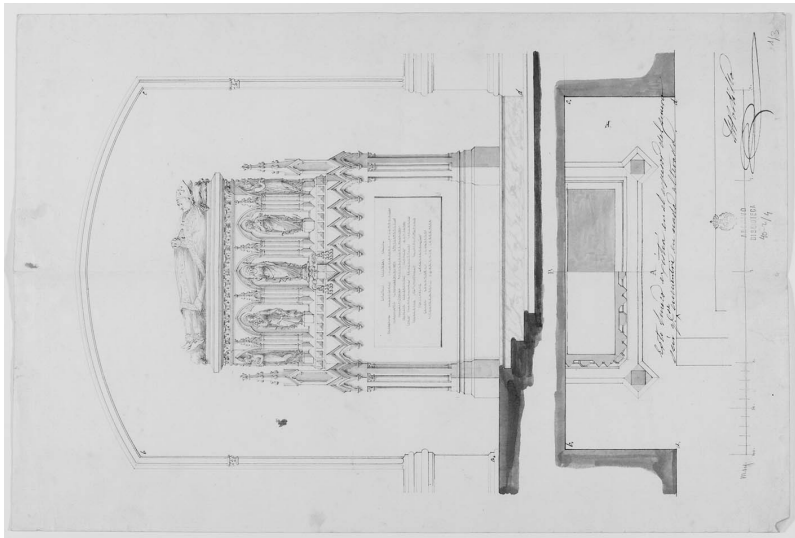


Figura 6. Alzado frontal y planta del sepulcro del cardenal Cienfuegos, Manuel Portillo de Ávila, 1879, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.



Figura 9. Frontispicio para el volumen XV de papeles varios, José Gesto-
so y Pérez, 1899, colección particular de Sevilla.

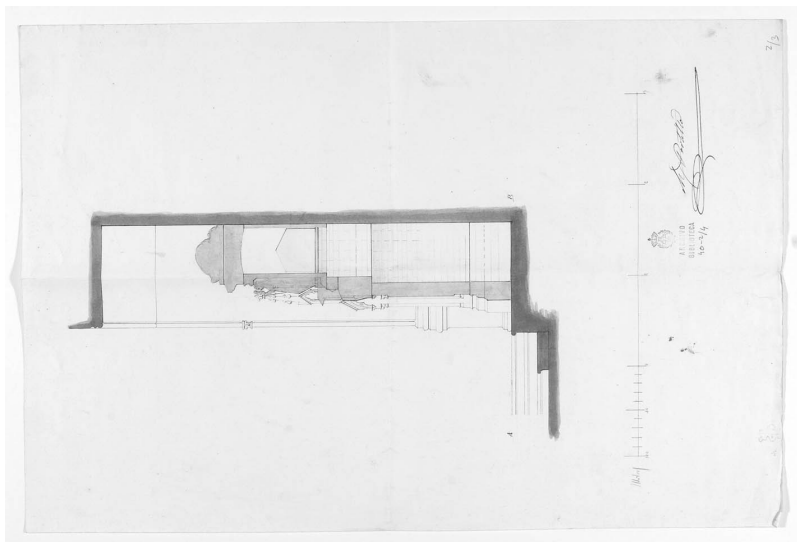


Figura 8. Sección del alzado lateral del sepulcro del
cardenal Cienfuegos, Manuel Portillo de Ávila, 1879,
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San
Fernando de Madrid.



Figura 10. Figura de una vidriera de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), ejecutada por Ricardo Escribano bajo la dirección artística de José Gestoso y Pérez, 1898, Institución Colombina, Biblioteca Capitul y Colombina, Fondo Gestoso, tomo XX, fol. 434.