

Germán Ramallo Asensio

(editor)

**Las CATEDRALES ESPAÑOLAS
Del BARROCO a los HISTORICISMOS**

Universidad de Murcia

2003

TRANSFORMACIONES EN LA SACRISTÍA MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEVILLA Y OTRAS REORGANIZACIONES DURANTE EL SIGLO XIX

♦ Teresa Laguna Paúl
Universidad de Sevilla

La Sacristía Mayor constituye uno de los ámbitos del cuadrante renacentista de la catedral de Sevilla que, apenas transformado durante el período barroco, articuló entorno suyo diversos servicios administrativos y anexos del culto situados en el ángulo sudeste del templo; la Sacristía Mayor, el patio de los Óleos "donde se guardaba la plata", la sala capitular, el antecabildo, la contaduría y oficinas del cabildo¹. Estas estancias, situadas fuera del gran rectángulo gótico de las capillas, quedaban rodeadas por una fachada clasicista que oculta la variedad espacial de unos espacios grandiosos con espléndidos relieves, pinturas, retablos, mobiliario y destacado ajuar litúrgico donde desde hace más de un siglo el Cabildo expone una parte importante de su patrimonio.

La funcionalidad de estos ámbitos y las prioridades del Cabildo determinaron dos momentos constructivos en estos ámbitos renacentistas. Diego de Riaño en 1528 diseñó la Sacristía Mayor y los anexos de culto que concluyó Martín de Gaínza en 1543. Pocos años después, Hernán Ruiz elaboró un proyecto en 1558 para las salas de reunión de los capitulares y las oficinas de la Casa de Cuentas, que comienzan en la puerta de la Campanilla y quedan envueltas por un muro con pilstras que cierra, pasada la Sacristía Mayor, detrás del patio de los Óleos. Al fallecer Hernán Ruiz, cuando Ascencio de Maeda se hizo cargo de esta obra en 1569, las obras de la Sala Capitular habían alcanzado la altura de la segunda cornisa, la contaduría estaba sin techar, el antecabildo y su patio muy adelantados aunque no se terminó de decorar y amueblar hasta 1596. En 1603 llegó hasta el patio del antecabildo el agua procedente de los Caños de Carmona².

El carácter de estas estancias, su propia monumentalidad arquitectónica y programas iconográficos renacentistas y manieristas, preservaron, en cierta medida, este sector de los cambios y transformaciones llevados a cabo durante los

(1) Investigación realizada en el marco del proyecto BHA2000-0192-C08-00 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, que recoge algunos informes de Patrimonio Mueble elaborados para el Cabildo Catedral de Sevilla en 1998-2003. Agradeczo al Maestro Mayor, don Alfonso Jiménez, su interés y ayuda.

(2) MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: *La Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, págs. 75-90. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: "Arquitectura de la Catedral de Sevilla. Siglos XVI, XVII y XVIII" en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, págs. 173-207. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PÉREZ PENARANDA, Isabel: *Cartografía de la montaña hueca*, Sevilla 1997, págs. 74-77. RECIO MIR, Álvaro: *Sacrum senatum. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1999, págs. 91-179, 295-302.

siglos del barroco. No obstante, después de la llegada del agua pública y antes de mediados del siglo XVII, se cogó un pasillo que comunicaba la Sacristía Mayor con el Páteo del Antecabildo, el "Paseo de la Alcarraera", donde existió un aljibe bajo y estantes para las alcarrazas, las vasijas de cerámica que enfiaban el agua, dibujados por el aparejador Juan de Landeiras en 1654³. Este plano del cuadrante de levante catedralicio muestra perfectamente rotulada la funcionalidad de cada una de las estancias cuando, además, ya estaba tapiada la comunicación originaria entre el patio del antecabildo y la sacristía mayor, que separó y dejó incomunicados la Sacristía Mayor de las dependencias capitulares y de la Casa de las Cuentas. Al interrumpir la circulación, todas las dependencias administrativas y funcionales adquirieron un carácter más laico; en contacto directo con la ciudad, fueron estancias de representación con una evolución distinta a los anexos de culto; un "sacrum senatum" por donde las personas transitaban, conversaban, debatían, administraban cuentas mientras los servidores del templo, el personal de la Casa de las Cuentas, los visitantes y los capitulares estaban sentados en el "verano a tomar el fresco", iban a coger agua al pozo del patio y congregaban tantas personas en Semana Santa que, en 1706, el cabildo obligó a cerrar las puertas de este sector en las tardes y noches del Miércoles, Jueves y Viernes Santo⁴.

En 1667 y 1668, la Sala Capimular tuvo una importante transformación que comenzó por unos reparos en las goteras de la cubierta y se terminó renovando gran parte de las pinturas originales y, entre otras, dorando todas las molduras y añadiéndose perfiles negros. Bartolomé Esteban Murillo, restauró los frescos manieristas y sustituyó parte del programa originario de Pablo de Céspedes con la realización de ocho tondos con santos sevillanos y una Concepción, que colocaron en el lugar donde existió un óculo y un relieve de la Asunción de la Virgen⁵. La actuación de Murillo fue tanto de creación como de renovación ya que los pagos deslindan perfectamente ambas tareas y, además, el pintor tuvo en cuenta los condicionantes de la cúpula y realizó la tabla de la Inmaculada con un formato trapezoidal con el fin de adaptar la Imagen y su marco de madera dorada, que talló Bernardo Simón de Pineta, al espacio superior de la elipse. En esta actuación, que transformó los valores espaciales del recinto, el pintor Pedro de Medina doró y policromó todos los perfiles y molduras de la sala manierista⁶.

(3) JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: Cartografía..., págs. 74-78 y 118. En las obras de restauración de 1992, volvieron a abrir y recuperaron el paso de la Alcarraera delante del cual hubo una fuente de mármol rojo trasladada al Páteo del Mariscal en 1992.

(4) RECIO MIR, Alvaro: *Sacrum senatum*..., pág. 301.

(5) JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: *Cartografía*..., págs. 74-78. RECIO MIR, Alvaro: *Sacrum senatum*..., págs. 184-186. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: "Murillo restaurador y Murillo restaurado" en *Archivo Español de Arte* n.º 240 (1987) págs. 476-478.

(6) CEÁN BERMÚDEZ, Agustín: *Carta de don Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto de la Escuela sevillana y sobre el gusto de perfección a que se elevó Bartolomé Esteban Murillo cuyo vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla, Cádiz 1806*, pág. 72. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: "Murillo restaurador y Murillo restaurado" en *Archivo Español de Arte* 240 (1987) 475-480. RECIO MIR, Alvaro *Sacrum Senatum*..., págs. 184-188.

Estos cambios y transformaciones demuestran una incomprensión del barroco por los selectos programas manieristas y motivaron la crítica de Agustín Ceán Bermúdez quien también indicó la instalación frente a la presidencia, encima de la puerta de entrada, de un retrato pintado del padre del arzobispo don Luis de Borbón (1799-1814)⁷.

El mismo autor alabó el clasicismo y la calidad de los relieves de la sala capimular y del antecabildo donde destacó la colocación de la lápida del obispo Honorato, señaló la existencia en el medio del patio de "una taza de jaspe roxo con un suridero de agua" y proporcionó interesantes referencias del mobiliario y de los cambios realizados en el piso bajo de la Casa de Cuentas⁸. Estos últimos obedecieron a un amplio programa académico iniciado a mediados del siglo XVIII con los derribos del Corral de los Olmos, que modificaron el urbanismo del perímetro de la cabecera, permitieron contemplar la fachada del palacio arzobispal, de la Lonja y del caserío inmediato en su totalidad. Esta compleja intervención fue una actuación contradictoria, un proceso constante de construcción y destrucción realizado entre 1762 y 1797, que tuvo varios proyectos iniciados con la aprobación del elaborado por Diego Antonio Díaz y José Rodríguez para las nuevas construcciones del ángulo sudoeste en 1743, llevado a cabo los arquitectos Manuel Núñez (1770-1802) y Fernando de Rosales (1805-1829). La realización de este Pabellón o "Muro" sudoeste confirió a la catedral un carácter monumental, acorde con los cánones estéticos de la Academia de San Fernando aunque diversas circunstancias ralentizaron los trabajos ~~que~~ dejaron esta obra "terminada", pero inconclusa, en 1928 después de las actuaciones de los arquitectos Francisco Javier de Luque y Joaquín de la Concha⁹.

En el interior del templo también hubo cambios importantes, ya que el nuevo solado del edificio, que contó con el patrocinio de los arzobispos Francisco J. Delgado Venegas y Alonso Marcos Llanes y Argüelles, terminó convirtiendo las capillas y otras dependencias en espacios más diáfanos e ilustrados, de los que la Casa de Cuentas correspondió a una especie de ensayo de tentativa de intenciones en los ordenamientos a realizar. En el resto de las dependencias y capillas, el Cabildo y los representantes de la Academia, desmontaron sistemáticamente retablos góticos, arrimaron a las paredes los sepulcros medievales y, además, cambia-

(7) CEÁN BERMÚDEZ, Agustín: *Descripción*..., págs. 150-155.

(8) CEÁN BERMÚDEZ, Agustín: *Descripción*..., pág. 147. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, primada de las Españas*, Sevilla 1635, pág. 132.

(9) HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: "Transformaciones urbanas en Sevilla durante el siglo XVIII: el derribo del Corral de los Olmos", en *Archivo Español de Arte* 252 (1989) 89-107; "La construcción de las dependencias catedralicias en el ángulo suroeste y su repercusión en el urbanismo sevillano" en *Archivo Español de Arte* 253 (1990) 121-141. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. del Valle: "Obras de restauración y terminación de la fachada del ángulo suroeste de la catedral de Sevilla. El proyecto de Francisco Javier de Luque" en *Laboratorio de Arte* 6 (1993) 245-261; "Obras de Joaquín de la Concha Alcalde en la Catedral de Sevilla" en *Laboratorio de Arte* 9 (1996) 299-297.

ron o remodelaron la disposición de los bienes muebles y de gran parte de los altares del trascoro a partir del mes de mayo de 1790, cuando el nuevo solado del templo llegó en la nave de San Pablo frente a la entrada de la Sacristía de los Cálices¹⁰.

Las obras llevadas a cabo en la Contaduría mayor del cabildo consistieron en la colocación de un nuevo pavimento de mármol, la realización de unos "estantes de caoba bien trabajados, que forman un cuerpo arreglado de arquitectura, con basamento, pilastras y cornisa de orden jónico, en los que se guardan los papeles de cuenta y razón de las rentas de esta santa iglesia" y la colocación de tres lienzos de gran formato en la cabecera y paredes de dicha estancia: un *San Fernando* de escuela de Murillo (208 x 148 cm), *Santas Justa y Rufina* de Vicente Esquivel (264 x 148 cm) y un *Sacrificio de Isaac*, que Ceán atribuyó a Céspedes y copia una estampa grabada de Andrea del Sarto (207 x 155 cm). La disposición de estos cuadros y el carácter clasicista de su mobiliario todavía pueden recrearse ya que en 1922 se adaptaron los "estantes de caoba" en los doce armarios expostores de ornamentos, que actualmente muestran parte del tesoro catedralicio¹¹. Estos doce armarios de caoba, abonados al carpintero de la catedral en 1793 y diseñados posiblemente por el maestro mayor Manuel Núñez, han sido el modelo para gran parte del mobiliario neoclásico realizado en la catedral hasta 1830 y, también, para otras realizaciones de la centuria siguiente¹².

En el mes de enero y comienzos de febrero de 1793, cuando estaba prácticamente terminado el nuevo solado de la catedral, el Cabildo acordó para evitar despídos continuar las obras en el "Muro", cambiar el pavimento de todas las capillas y realizar en éstas "bancos de madera con tacas en vez de los de material"¹³. Este último acuerdo quitó todas las bancadas de obra o cantería existentes en las capillas y las sustituyó por bancos y sillerías de madera como fueron, entre otras, las realizadas en el nuevo coro de los canónigos de la veintena en la capilla de San Francisco, que estuvieron en uso hasta la instalación de un retablo procedente del exconvento de Montesión en 1918¹⁴.

El maestro mayor Manuel Núñez planificó las necesidades para el nuevo solado de las capillas, que continuó su sucesor Fernando de Rosales y constituye una de las actuaciones más importantes realizadas por el Cabildo a finales del siglo

XVIII y comienzos del XIX porque coincide con un período capital del Anúguo Régimen intenso en movimientos, enajenaciones, pérdidas patrimoniales, exportaciones y adquisiciones de obras de arte debido a las consecuencias de la guerra contra los ingleses, a la ocupación francesa, a las desamortizaciones de 1798 y 1830, al derribo de templos, exclaustros de 1810 y extinción de conventos en 1836 que son el origen de las colecciones públicas de nuestro país y los fundamentos del coleccionismo contemporáneo. En la catedral de Sevilla las opiniones de académicos como Antonio Ponz o Juan Agustín Ceán Bermúdez, del arzobispo Alfonso Marcos de Llanes y otros ilustrados influyeron en algunos miembros del Cabildo, que durante estos años perdió algunos lienzos, desmontó varios retablos, pero también incrementó su patrimonio con adquisiciones y donaciones de interesantes obras pictóricas.

El análisis completo de estas actuaciones y cambios constituye una parte importante del proceso monumental acaecido en la catedral desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, cuando el "buen gusto" académico y los neohistoricistas intervinieron activamente en tanto en las obras emprendidas y realizadas como en los proyectos, las adquisiciones, las restauraciones y las reordenaciones patrimoniales llevadas a cabo que, aunque cuenta con interesantes estudios dedicados a los proyectos y a las circunstancias de algunas realizaciones puntuales, que carecen de un estudio global y superan el espacio de esta publicación. Además, la desaparición de algunos retablos, *retablo mayor del Sagrario*, ~~entre~~ por ejemplo, ~~no~~ puede enjuiciarse con nuestros criterios contemporáneos sino entenderse como una muestra del devenir histórico, un ejemplo de los cambios de gusto que han dado origen a la Historia del Arte¹⁵.

A grandes rasgos, entre las transformaciones realizadas, no pueden dejar de mencionarse las actuaciones del mayordomo Juan Pérez de Tafalla quien, al retirar las obras del nuevo solado, actuó sincrónicamente en las capillas de Scalas, Cálices, San Laureano y Santa Ana en el año 1794, ocho años después que Antonio Ponz publicara el volumen noveno de su obra. Estos cambios obedecieron a un programa cuya realización, en dos etapas, motivó algunos cambios reiterados para algunas obras, hasta que encajaron todas las reordenaciones de los cuadros, realizaron los retablos y remodelaron los altares. En 1794 la capilla de los Cálices quedó destinada para sacristía y celebración de misas privadas de los señores capitulares, se cambió la disposición de sus contenidos pictóricos y se colocó un apostolado del siglo XVII inspirado en los modelos grabados por Goltzius, tres santas vírgenes del taller de Zurbarán, dos cuadros con la historia del Venerable Padre Contreras realizados por Preciado de la Vega hacia 1770 y, entre otros, el

(15) SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Coleccionismo regio e ingenio capitular. Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña" en *Archivo Hispalense*, n.º 215 (1987) 153-166; "Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás en *Archivo Hispalense*" n.º 238 (1990) 135-159.

(10) A.C.S. *Secretaría*, libro 153, fol. 48v, 56v, 78v, 88, 128, 137, 139 y 166. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: "Transformaciones urbanas...", pág. 108. CÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Pedro: "Mediciones y presupuestos del siglo XVIII: la solería de la catedral de Sevilla" en *Actas del Tercer Congreso de Historia de la Construcción*, Sevilla 2000, T. 1, págs. 417-424.

(11) CEÁN BERMÚDEZ, Agustín: *Descripción...*, págs. 156-157. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Catálogo de los pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1978, n.º 381, 285 y 80.

(12) A.C.S., *Secretaría*, libro 156, fol. 45.

(13) A.C.S., *sec. Secretaría*, libro 156, fol. 6, 9, 15. CEÁN BERMÚDEZ, Agustín: *Descripción...*, pág. 26-27.

(14) A.C.S., *Secretaría* libro 156, fol. 15. CEÁN BERMÚDEZ, J. Agustín: *Descripción...*, pág. 74. SANTOS Y OLIVERA, Balbino: *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1930, pág. 105.

retrato de la *Reverenda Madre Doña* de Murillo; en su altar permaneció la tabla de la *Adoración de los reyes* de Alejo Fernández que diez años después se sustituyó por un *Calvario* de Roelas adquirido en 1802 y luego se pensó cambiar por la talla de un crucificado desplazado por la reorganización de la sacristía de la Anigua hasta que instalaron el lienzo de las *Santas Justa y Rufina* pintado por Francisco de Goya en 1817 "por no haber sitio donde hacerles un altar"¹⁶.

En la capilla de Scalas al quitar la tribuna del órgano pudieron abrir de nuevo la ventana gótica, que no tuvo vidriera hasta el siglo XX. En la capilla de San Laureano, al desmontar el altar dotado por el racionero Antonio Imperial en 1480, arrinconaron en el almacén las esculturas en barro cocido que hizo Pedro Millán y hoy están reparadas por distintos museos¹⁷. También en 1794 desmontaron un altar del Crucifijo, situado junto a la puerta de San Miguel, y colocaron su pintura en un altar que instalaron en 1795 en la capilla de Santa Ana¹⁸.

En febrero de 1799, el maestro mayor Manuel Núñez elaboró un informe para planificar las obras en la capilla de San José y habilitar su panteón. La actuación, aprobada varios días después, consistió en "aligerar el peso de la cripta" desmontando los altares de la Pasión, del Nacimiento, de San Blas con pinturas de Juan Sánchez de Castro y el de San Miguel cuyas imágenes y devociones podrían reunirse en un nuevo altar. Influído por Ceán Bermúdez, el Cabildo desechó los tres proyectos diseñados en Sevilla para el nuevo retablo y se lo encargó al académico Pedro Arnal. El maestro mayor, Manuel Núñez, dirigió las obras, cerró el arco de comunicación con la capilla de San Hermenegildo, coordinó algunos encargos y la capilla fue inaugurada en marzo de 1804 cuando concluyeron los trabajos de cantería, el nuevo solado, la rejería e instalaron el retablo, aunque hasta diciembre de 1805 no pudieron colocar las imágenes talladas por Esteve Bonet y Alfonso Giraldo Bergaz¹⁹.

(16) CEÁN BERMÚDEZ, J. Agustín: *Descripción...*, pág. 96 y XII VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Catálogo de pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1978, nº. 154, 176, 255, 350, 403, 404, 435, 456, 457. BAENA GALLE, José Manuel y HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: "La Real Academia de San Fernando de Madrid y el Cabildo de la catedral hispalense: un proyecto de retablo neoclásico para la capilla de los Dolores", *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 607-625. A.C.S. *Secretaría* libro 165, fol. 27; *Secretaría* 168, fol. 186. *Secretaría* libro 167 fol. 129v y *Secretaría* libro 180, Autos capitulares 1817, fol. 77.

(17) PÉREZ EMBID, Florentino: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid 1972, págs. 58 y ss. MORÓN DE CASTRO, M. Fernanda: "La lamentación del imaginero Pedro Millán en el museo del Ermitage", *Laboratorio de Arte* 7 (1994): 297-302.

(18) MATUTE y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800*, Sevilla 1887, (reed. 1997) T. III, 1129. GESTOSO y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*, Sevilla 1890 (reed. 1984) T. II, págs. 524-527. En esta capilla pretendieron quitar en 1798 el "callejon de Santa Ana", que está situado debajo del retablo pictórico de San Bartolomé sufragado por los racioneros Diego y Nicolás Fernández de Marmolejo en 1504.

(19) ESPINOSA DE LOS MONTEROS, pág. 188-189. CEÁN BERMÚDEZ, RECTOR MIR, Álvaro: "El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 253-273.

REORGANIZACIÓN DE LA SACRISTÍA MAYOR E INTERVENCIONES EN 1805-1830

Estas transformaciones coinciden con las continuas estancias de Agustín Ceán Bermúdez en Sevilla y con la redacción en Madrid de su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* que, publicada a finales de 1804, amplió un año después en su conocido *Apéndice*, editado a expensas del Cabildo. En este panegírico laudatario, el académico actualizó algunos datos de su libro, ensalzó y recogió las actuaciones realizadas desde 1801, las reparaciones de la capilla mayor en 1803, las obras de consolidación y ampliación de la librería en las crujías del patio de los Narrajos en 1804, y adelantó al lector los proyectos de otros cambios que buscaban iluminar mejor los cuadros de la capilla de San Antonio, donde se desmontó parte de la vidriera en 1805, y en la sacristía de la capilla de la Antigua donde se hizo un arco neogótico después de quitar "toda la pintura de las paredes y bóveda y se habían abierto las ventanas para darle la luz necesaria de que carecía". Además, entre las novedades, criticó favorablemente la obra clasicista del Pabellón e indicó su continuación, otras restauraciones y la necesidad de nombrar a un "maestro mayor diestro y experimentado académico de San Fernando", que recayó en el arquitecto Fernando Rosales²⁰. A partir de este momento, el Cabildo solicitó constantemente la opinión de Ceán, de otros miembros de la Academia y designaron comisiones para el seguimiento de las restauraciones de conocidas obras pictóricas del patrimonio catedralicio realizadas en la segunda etapa de esta actuación, después de la ocupación francesa; la *Inmaculada* de la Sala Capitular en 1813, el *Descendimiento* de Pedro de Campaña en 1814, el *retablo de la Capilla del Mariscal* en 1817, el *San Fernando* de Murillo en 1825 y, entre otras, los lienzos del mismo pintor donados por los frailes del convento de capuchinos en 1814²¹. Además, su opinión fue decisiva en el encargo a Francisco de Goya del lienzo de las Santas Justa y Rufina en 1817, en la adjudicación a su amigo José María Arango de dos cuadros de altar, *apenas*, en las adquisiciones varios lienzos de gran formato en 1814 y en la reorganización de la Sacristía Mayor realizada por el maestro mayor Fernando Rosales entre 1815 y 1820.

La Sacristía Mayor, uno de los espacios arquitectónicos más interesantes del primer renacimiento hispano, apenas tuvo transformaciones significativas hasta mediados del siglo XVII cuando Pedro Sánchez Falconete hizo reparaciones en la cúpula y en los pilares de su fachada, al exterior²². Su monumentalidad espa-

(20) A.C.S. *Secretaría* libro 168: Fol. 17, 24, 35v, 37, 60. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Apéndice...* ILEÓ CANAL, Vicente: *Estudio preliminar a la Descripción...*, págs. 13-25. VELÁZQUEZ y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla 1872 (reed. 1994) pág. 29. BAENA GALLE y HERNÁNDEZ NÚÑEZ: "La Real Academia...", pág. 611.

(21) SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Los ideales...", pág. 144.

(22) CRUZ ISIDORO, Fernando: El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete, Sevilla 1991, pág. 41.

cial, el carácter de sus relieves y tallas en piedra, sus pinturas y sus retablos, la suntuosidad del mobiliario cultural y la riqueza del ajuar litúrgico quedó señalado y descrito en las ediciones de Alonso Morgado (1587), Pablo Espinosa de los Monteros (1635), Antonio Ponz (1786) y Agustín Ceán Bermúdez (1803 y 1805). Estos últimos, imbuidos de estética de neoclásica, influyeron notablemente en la afluencia, apreciaciones y valoraciones de otros viajeros académicos y románticos a esta ciudad y, también, en las actuaciones que acometió el Cabildo en sus bienes muebles derivadas de la progresiva implantación de la nueva estética ilustrada.

La sacristía mayor es un espacio monumental con planta de cruz griega de brazos poco profundos y cabecera separada por una triple arcada en el lado meridional, que deja en semipenumbra y aísla sus altares del espacio centralizado, que originariamente tuvo vidrieras de colores y donde, desde hace más de un siglo, la marcada incidencia de la luz acentúa todavía más las sombras en los relieves de las columnas, las pilastras y los frisos de los muros tallados. Esta diferenciación entre la cabecera y el espacio centralizado obedece a las necesidades funcionales de un ámbito concebido no sólo como anexo de culto donde revestirse los sacerdotes, guardar los ornamentos más suntuosos de este templo y otros enseres de culto sino también para atender diversas necesidades culturales, celebraciones religiosas y otras de índole festivo o cultural que requiera el Cabildo sevillano como la realización de algunas partes del ritual del Jueves Santo, la consagración de aras, la realización de exequias funerarias de los señores capitulares y, entre otros actos, las oposiciones de organista de la catedral. En esta sacristía, diseñada por Diego de Riaño en 1528, una espléndida ornamentación figurativa recubre sus diversos elementos arquitectónicos con un profundo simbolismo cristiano que funde la planta centralizada con un programa iconográfico donde queda resumida toda la historia de la Humanidad, desde la Creación hasta el Juicio Final²⁵. Este programa iconográfico tallado por Lope Marín, Lorenzo del Vao, Juan Picardo y otros artistas quedaba afianzado por las reliquias custodiadas en los retablos de sus altares, en los relieves de los padres de la Iglesia y evangelistas de sus cajoneras y, entre otros, también de los santos de la primitiva iglesia de Sevilla representados en los batientes de la puerta de acceso.

Los paramentos de sus cuatro frentes, rodeados por un zócalo de cuidada molduración, presentan un esquema tripartito organizado con los mismos elementos pero con distinto tratamiento y funcionalidad; las semicolumnas apoyaran en un podio sustentan un entablamento de pronunciada cornisa e incorporan en los muros oriental y occidental una gran hornacina central con doble enmarque, que acoge desde 1655 los cuadros de San Leandro y San Isidoro pintados por Bartolomé Esteban Murillo y reproducen los retratos de los licenciados Alonso de Herrera y Juan López de Talabán.

(25) MORALES MARTÍNEZ, A.J.: *La Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, págs. 940.

En el recinto rectangular de la cabecera, las columnas organizan el espacio de los cinco altares o capillas, cubiertas la central por una bóveda pseudoval decorada con el tema de la Asunción de la Virgen rodeada por los apóstoles y las restantes por bóvedas casetonadas. A finales del siglo XVIII, los tres altares centrales eran el relicario de la catedral cuyos retablos-armarios presentaban una iconografía, pintada y esculpida, inserta en el programa general del recinto que conocemos por las descripciones de Alonso Morgado, Pablo Espinosa de los Monteros y Agustín Ceán Bermúdez. El altar central, el primitivo relicario, era un retablo-relicario con pinturas en los batientes y un relieve de la Gloria en el remate, que tenía en su interior unos "nichos" dorados donde estaban colocadas las reliquias, ocultos detrás de un velo carmesí²⁶. Las pinturas, atribuidas a Antón Pérez, conformaban los batientes de las dos puertas y en el interior tenía tres órdenes de nichos escalonados en altura y dispuestos con semicolumnas jónicas, corintias y compuestas realizadas a mediados del siglo XVI. Las pinturas representaban las virtudes teológicas y cardinales, la fe de la humanidad en Cristo y la esperanza en la resurrección eterna, que tenían su complemento en los relieves de las hornacinas doradas y en los relicarios colocados en el interior de los nichos. La compleja iconografía de este retablo-relicario mostraba las virtudes necesarias para alcanzar la gloria y obtener la promesa de la visión de Dios, que tuvieron los mártires y los santos cuyas reliquias se veneran²⁵.

El racionero de la catedral y pintor Diego Vidal de Liendo, el joven, pintó en el segundo cuarto del siglo XVII los lienzos que cerraron las puertas de los dos altares colaterales, donde en 1629 Cabildo mandó colocar "bajo llave" un cuadro que representaba una "imagen del rostro de Nuestro Señor Jesucristo, trasladado de la Santa Verónica de Jaén", donado por el regente de la Audiencia, Bartolomé Márquez de Prado²⁶. Estos altares tenían dos cuerpos y aproximadamente cuatro metros de altura; los dos lienzos bajos formaban los batientes del armario-relicario realizados, lógicamente, en el primer cuarto del siglo XVII según los formatos y carácter de los lienzos conservados. El altar del lado evangelio tenía un Calvario de 254 x 177 cm, inspirado directamente en el que pintó Antonio Van Dyck para la iglesia de San Miguel de Gante, situado encima de las puertas formadas por Santa Inés y una Santa Catalina sentadas que siguen estampas de Andrea del Sarto y miden cada una 145 x 89 cm. Los mismos modelos italianos pueden observarse

(24) SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI" en *Archivos Hispalenses* 251 (1999) 127-148.

(25) MORGADO, Alonso: *Historia de Sevilla*,... págs. 311. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo: *Tratado de la venia*,... págs. 148. PONZ, Antonio: *Viaje de España*,... T. IX, c. 2, nº 15-16. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción*,... págs. 121-122. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI" en *Archivos Hispalenses* 251 (1999) 127-148.

(26) MORALES PADRÓN, Francisco (Ed.): *Memorias de Sevilla (1600-1678)*, Córdoba 1981, págs. 65-66; MATUTE Y GAVRIA, Justino: *Noticias relativas a la Historia de Sevilla que no constan en sus anales*, Sevilla 1886, págs. 109.

en San Pedro y San Juan Bautista del altar del lado evangelio, que estuvo coronado por un gran lienzo de San Miguel venciendo al demonio, inspirado en Rafael²⁷.

La monumentalidad arquitectónica, la singularidad y las riquezas del relicario acapararon la atención de los historiadores, artistas y académicos que, al analizar las características y enseres de la sacristía mayor, prácticamente omitieron cualquier referencia a las estancias laterales de planta cuadrada existentes en el presbiterio. Estos pequeños recintos cubiertos con bóvedas casetonadas, quedan casi ocultos al visitante, comunicaban directamente con los altares del presbiterio y fueron oratorios para misas privadas de los prebendados, cerradas con puertas a mediados del siglo XVIII, cuando los adaptaron para almacenar enseres litúrgicos y alhajas, descritos por Juan Agustín Ceán Bermúdez. Los batientes de sus puertas tenían relieves con "cuatro figuras de santas" esculpidos Pedro Duque Cornejo y, por tanto, debían ser iguales o semejantes a los armarios realizados que hizo el mismo escultor para guardar los módulos del altar de plata catedralicio en 1743. El anónimo oratorio del lado evangelio guardaba parte del mobiliario necesario para el culto, otras alhajas y también la estatua de San Fernando que recibía culto en el altar mayor el día de su festividad y talló Pedro Roldán en 1671²⁸. En el oratorio-armario del lado de la epístola tenían "arrinconado" un retablo gótico del pintor Juan Núñez, que posiblemente correspondía a la tabla de la Piedad con san Vicente, San Miguel y un donante firmada por este artista a finales del siglo XV²⁹.

La catedral guardaba dentro de los tres altares del relicario cerca de trescientas reliquias, que custodiaban el mayor domo de fábrica y el sacristán mayor, quien abría sus puertas para llevarlas hasta el altar mayor donde eran veneradas en las grandes ceremonias, en las diversas festividades y en distintas procesiones anuales. Las reliquias conservadas en los relicarios de plata, de oro, de cristal, de nácar o de madera constituían las "alhajas" de la catedral que no se mostraban cotidianamente y, por razones obvias de seguridad y culto, permanecían ocultas y cerradas con llave. Estos retablo-relicario de la sacristía guardaban en su interior las Tablas Alfonsíes, varios *Lignum Crucis*, las arcas relicario de San Servando y San Germán, San Florencio mártir, dos bustos donados por el segundo conde de Olivares, los bustos de San Pío y San Laureano, la arqueta de San Juan de Prado, los relicarios de San Sebastián, San Cristóbal, San Celestino mártir, San Clemente, San Leandro, San Bartolomé, Santa Inés y, entre otras, una arqueta de nácar indo-

(27) ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo: *Teatro de la santa...*, págs. 152. PONZ, Antonio: *Viage...* Tomo IX, págs. 55-55. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción...*, págs. 120-122. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, 1977, nº 433, 434, 435, 436, 437 y 438.

(28) CEÁN BERMÚDEZ, Agustín: *Descripción...*, pág. 122-123.

(29) CEÁN BERMÚDEZ, Agustín: *Descripción...*, pág. 122 y *Apéndice...*, pág. XI-XII.

portuguesa del siglo XVI que guardaba en su interior las auténticas de estas reliquias.

A finales del siglo XVIII, la Sacristía Mayor mantenía casi todo el mobiliario renacentista que preservaba en buen estado los ornamentos, los objetos de plata, y parte del ajuar litúrgico. Los ornamentos de culto estaban guardados en dos cajoneras instaladas y perfectamente encajadas, bajos los lienzos de San Leandro y San Isidoro. Los dos muebles, realizados en dos momentos diferenciados del siglo XVI, tenían la misma estructura y constaban de cinco módulos separados por columnas y pilastras con unas dimensiones de 10 pies de alto x 42 pies de largo x 9 pies de fondo. El módulo central correspondía a un armario flanqueado por columnas sobre zócalos y los restantes cuerpos, decorados con grutescos, tenían cada uno doce cajones, separados por pilastras, para guardar las capas pluviales. Diego Guillent Ferrant diseñó la cajonera más antigua que, realizada entre 1548 y 1551, estaba situada en el muro oriental y tenía la puerta decorada con relieves de los Evangelistas y los módulos de los cajones decorados con medallones y temas de grutescos. En el muro opuesto Diego de Velasco el Mozo y Juan Bautista Vázquez el Viejo hicieron entre 1581 y 1584 la segunda cajonera que tuvo a los Padres de la Iglesia en la puerta³⁰. Aparte de estas cajoneras renacentistas que guardaban los ornamentos más ricos y elaborados utilizados por el cabildo en las grandes ceremonias, la custodia del Corpus, labrada por Juan de Arte y transformada por Juan de Segura, estaba guardada dentro de una "caja de cedro afórrada por dentro de terciopelo carmesí" y Ceán Bermúdez lamentó la pérdida de la "caja o funda" que conservaba el Tenebrario de bronce y madera dorada desde 1562, que "esta descubierto todo el año, recogiendo el polvo del verano y la humedad del invierno, que tanto perjudican al dorado"³¹. A ras de suelo y en el centro de la sacristía hubo una pequeña fuente de agua en una pila de mármol blanco, un saltador a ras del suelo que permaneció desde el siglo XVI hasta el XIX y mencionan todos los textos³². Todas las fuentes omiten cualquier alusión a la instalación, colocación o mención a una mesa de mármol o madera.

Este mobiliario mantenía todos los enseres ordenados y "ocultos" en un espacio tan soberbio, tan luminoso y tan monumental arquitectónicamente que su propia naturaleza lo preservó de los recubrimientos, de las colgaduras, de los espejos y de las transformaciones barrocas.

Además, la Sacristía Mayor y el patio de los Óleos, un depósito anexo donde se guardaba la plata, tenían desde mediados del siglo XVI rejías en las puertas y

(30) ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo: *Teatro...*, pág. 147. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción...*, págs. 117-118. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *La Sacristía...*, págs. 68-72.

(31) ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo: *Teatro...*, pág. 156. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción...*, pág. 131.

(32) MORCADO, Alonso: *Historia de Sevilla en la qual se contienen...*, pág. 297. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo: *Teatro...*, pág. 147. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción...*, pág. 120.

redes en las ventanas; medidas de seguridad convenientes para preservar y mantener las alhajas y el ajuar de plata, los ornamentos bordados y parte del mobiliario litúrgico alejados de los amigos de lo ajeno. Delante de la puerta de la sacristía, una reja de hierro refuerza los baútes de madera tallada que, diseñados por Diego Guillent Ferrant en 1547 y terminados por la plantilla catedralicia dos años después, tienen altorrelieves de los santos sevillanos, medallones con los evangelistas, virtudes y existió en el medio punto superior oro relieve donde estaba representada la muerte de Abel³³.

El Patio de los Óleos tenía mayores medidas de seguridad y varias rejas que cortaban el tránsito a las dos plantas altas dotadas con cámaras prácticamente ciegas y, además, un cuerpo de guardia custodiaba cualquier entrada directa o visitante que accediera desde el atrio de San Cristóbal a través de la puerta de Ocino. Cuando tapiaron este acceso en 1753 aprovecharon su hueco para instalar un armario empotrado donde se guardaron los candelabros, las jarras, los viriles, los portapapas, las bandejas y otras piezas de plata labrada; al exterior tiene un estuche de madera para la cruz labrada por Francisco Merino en 1580³⁴. En realidad, este patio y sus estancias constituían las cámaras de alta seguridad que guardaban la mayoría de la plata labrada y los arcones llenos de monedas, la riqueza pecuniaria, el "tesoro" con el que el Cabildo atendía todas las necesidades³⁵.

En algunas ocasiones, cuando las circunstancias económicas eran difíciles el Cabildo liquidó o fundió algunas piezas de su "tesoro" y "alhajas" para sufragar la realización de otras nuevas y, excepcionalmente, entregó algunas piezas para afrontar las necesidades de la Corona o del gobierno de la nación. En los reinados de Carlos IV y Fernando VII fue necesaria la incautación de alhajas de los templos para atender las necesidades derivadas de la ocupación francesa. En estas circunstancias, en respuesta a varias órdenes superiores, el Cabildo en 1795 entregó cincuenta y tres piezas de plata moldada y tres años más tarde llevó a la Casa de la Moneda la nueva custodia de oro, labrada entre 1752 y 1791 por Juan Bautista de Zuluaga y Vicente Gargallo, siguiendo el modelo de Jerónimo Balbás, que fue valorada en 1.168.363 reales de vellón y cuya factura fue objeto de duras críticas por parte de los académicos de San Fernando³⁶.

Estos amonedamientos señalan un hito en la actuación del Cabildo a finales

(33) MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: *La sacristía...*, 65-68.

(34) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción...*, pág. 124. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: *Cartografía de la...*, pág. 119, nº 107.

(35) La primera intención al Tesoro data, de momento, de 1844. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*. Sevilla 1944, T. II, pág. 306.

(36) PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: "La platería de la Catedral de Sevilla" en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, págs. 586-591.

del siglo XVIII, ya que poco más tarde se opusieron tenazmente a la fundición de sus tesoros y alhajas para apoyar la guerra de la Independencia en 1808. En enero de 1810 y ante la inminente invasión, decidió trasladar toda la plata y depositarla en la Aduana de Cádiz donde permaneció embalsada en cajas de madera hasta que los franceses abandonaron Sevilla llevándose, entre otros, varios cuadros de la catedral. El tesoro de la catedral permaneció en Cádiz tres años y durante este tiempo el Gobierno necesitó incautar parte de este depósito y requirió bastantes obras, entre ellas gran parte del altar de plata. El día 13 de diciembre de 1812 trasladaron las cajas del Tesoro desde el muelle de la Torre del Oro a la Catedral y, después mientras el Cabildo recuperaba las piezas que, tradicionalmente realizaban sus ceremonias, se abrieron los embalajes, se depositaron las reliquias en los relicarios de la Sacristía Mayor, se colocaron los objetos del ajuar de plata en sus armarios y en el almacén de los Óleos. La evaluación de las pérdidas de este ajuar y las prioridades en su restauración debió ser un trabajo laborioso, que ocuparía varios meses del año 1813 porque hasta comienzos del siguiente el maestro platero Juan Ruiz no recibió pagos por "la composición", "el resanado y la limpieza de las alhajas de plata y oro venidas de Cádiz" que terminó en 1815 y superó la cantidad de 41.558 reales³⁷.

La restauración del ajuar de plata señala una clara voluntad por recuperar, por intentar mantener, pese a las difíciles circunstancias económicas el esplendor de las ceremonias realizadas en la catedral de Sevilla, ya que en 1813 encargaron tres sillones de terciopelo para el uso del altar mayor y, además, entre 1814 y 1817 resanaron algunos ornamentos bordados de gran valor: los ternos blancos donados por los cardenales don Francisco de Solís Folch de Cardona (†1775) y don Francisco Javier Delgado Venegas (†1781), un terno de terciopelo negro con cenefas y capillos dorados del siglo XVII, otro utilizado en los entierros de los señores capitulares, otro blanco bueno y, entre otros, encargaron seis capas bordadas para los días de primera clase y cuatro candelabros de plata que pagó la fábrica³⁸.

Durante varios años el Cabildo continuó el carácter de estas intervenciones y además las actas capitulares recogen ofertas de bienes muebles procedentes de conventos exclaustrados y para lo cual el Cabildo solicitaba los pertinentes informes, previos a la aceptación o rechazo cuya lectura denota, como esta institución ejerció, en algunas ocasiones, de mediador ante la administración y en otras intentó quedarse a la baja estas obras. En 1811 el cabildo se opuso a una posible barroquización del interior y rechazó, entre otras, el púlpito del convento

(37) A.C.S. *Mayordomía 04668* (649) fol. 5. *Mayordomía 04908* (889) fols. 114v, 115, 116, 117, 117v y 118; *Mayordomía 04909* (890) fol. 115. VELÁZQUEZ y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla 1872. (Reed. 1994) pág. 161.

(38) A.C.S. *Mayordomía 04908* (889): Fol. 9, 108r-v, 109v, 110v, 114v, 116v; *Mayordomía 04668* (649) fol. 2. *Mayordomía 04910* (891) Fol. 107 y 113v. *Secretaría* libro 180, fol. 51.

to de San Antonio, el cancel del convento casa grande del Carmen, la sillería de la Cartuja y la biblioteca del convento de Santiago de la Espada; en agosto de 1821 cedió el San Jerónimo de Torrigiano, que habían traído desde el convento de Buenavista, para que se pusiera en el museo que se estaba formando en esta ciudad"³⁹. Entre las obras ingresadas destacan el *Descendimiento* de Pedro de Campaña que llegó de la iglesia de Santa Cruz, los lienzos del *Ángel del Guarda* y del *Cristo atado a la Columna* atribuidos a Murillo donados por el convento de Capuchinos⁴⁰ y cuatro pinturas de escuela italiana adquiridas por 140.000 reales; el *traslado del arca de la Alianza* de la *profesita María* y *Degollación de los inocentes* atribuidas a Jacopo Fardella, seguidor de Lucas Jordán, y los *soldados de Gedeón* de escuela napolitana⁴¹. Cuando ingresaron, estas pinturas presentaban malas condiciones de conservación y necesitaron restauraciones y una nueva ubicación en el templo.

En la instalación de estas pinturas tuvieron en cuenta las reformas realizadas en varias capillas antes de la ocupación francesa y la posibilidad de acometer nuevas transformaciones neoclásicas en algunos retablos góticos y renacentistas, que lógicamente ralentizaron la colocación de la obras porque, además, su gran tamaño dificultaba esta tarea y son constantes las menciones a la "falta de espacio", como ocurrió, por ejemplo, con el cuadro de Santa Justa y Rufina de Francisco de Goya cuando la comisión nombrada se lamentaba de haber "hecho el examen más escrupuloso de todos los sitios que podía verificarse, más ninguno encontraban sino ~~arbitrario~~ de poner un cuadro de las Sontas en el altar del medio de la capilla u oratorio de los Cállices"⁴². En otras ocasiones, el Cabildo aplazó el problema de las instalaciones a la terminación de las restauraciones, momento en el cual podía solicitar y declinaba las cuestiones relacionadas con los cuadros de la catedral a un pintor o a un miembro de la Academia; Juan Agustín Ceán Bermúdez, Joaquín Cortés, Francisco Escacena, Eduardo Cano de la Peña, realizaron estos cometidos hasta mediados del siglo XIX y en 1874 los académicos de San Fernando Carlos Luis de Rivera y Nicolás Gato de Lema reordenaron según sus criterios los cuadros de la catedral. El pintor Diego Mateos del Parque restauró en 1815, reenteló y puso bastidores nuevos, a los lienzos del *Cántico de la profesita María*, el *traslado del Arca de la Alianza* y la *Degollación de los inocentes* que fueron colocados con marcos nuevos en el muro interior e inmediato al acceso al patio del patio de los Naranjos, en la capilla de Scalas y en la de San José, respectiva-

(39) A.C.S. *Secretaría* libro 174, fol. 25v y 31. *Secretaría* libro 184, fol. 78. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Los ideales...", pág. 157.

(40) A.C.S. *Secretaría* libro 177, fol. 71v. *Secretaría* libro 178, fol. 17v.

(41) A.C.S. *Mayordomía* 04908 (889), fol. 117 asiento 431, fol. 118v asiento 438. *Mayordomía* 04909 (890), Salarios de Fábrica 1815-1817; fol. 98, 106, 107v, 109, 111, 112, 112v, 122v, 114, 115, 117, 119, 120, 122v y 124v.

(42) A.C.S. *Secretaría* libro 180, fol. 77.

mente⁴³. Joaquín Cortés, de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, redactó el informe sobre el estado de conservación y restauró el *Descendimiento* de Pedro de Campaña en 1814 que, enmarcado a finales del mismo año, instalaron en el altar central de la Sacristía Mayor en 1819 pero esta demora obedece a la propia dinámica del Cabildo que solicitó su opinión al propio Cortés en noviembre de 1814, litigó con los herederos legítimos de Hernando de Jaén y en octubre de 1817 decidió, después de escuchar la propuesta del Mayordomo de Fábrica, poner fin a este problema y remodelar los tres altares del presbiterio de la Sacristía Mayor como estimaran convenientemente⁴⁴.

La remodelación de los tres altares de reliquias de la Sacristía Mayor la realizó el director de arquitectura de la sevillana Escuela de Tres Nobles Artes y maestro mayor Fernando de Rossales en el contexto otras obras que llevó a cabo en la catedral de Sevilla, desde 1803 hasta 1830, donde demostró su capacidad para adaptarse a los cambios de estilo propios de aquella centuria; un neoclasicismo con implicaciones barrocas que derivó en un correcto academicismo entre los años 1805 y 1820 y terminó en una aceptación del neogótico en sus tres últimos años⁴⁵. En la catedral reformó el proyecto del nuevo Pabellón del ángulo de poniente (1805-1820) denominado en la documentación el "Muro", que estaba destinado a las dependencias administrativas (Sala de Rentas, archivos, vestuario del Cabildo, ascos, dependencias administrativas), hizo el solado de la Giraldá en 1813, varias obras y proyectos en la puerta principal de poniente (1817-1830), remodeló los altares del Santo Ángel y del Consuelo en la nave de poniente frente al trascoro, los "altares de la sacristía de los Cállices" en 1818 y diseñó algunos muebles. El proyecto de remodelación de la Sacristía Mayor todavía no ha sido encontrado porque, como en otras ocasiones, las iniciativas comenzaban con un sencillo acuerdo capitular como continuación de empresas anteriores y luego, cuando tomaban forma o estaban avanzadas, daban lugar a nuevas propuestas, informes y remodelaciones en sus bienes patrimoniales que eran debatidas y

(43) A.C.S. *Mayordomía* 04908 (889), fol. 117, asiento 431, fol. 118v, asiento 438. *Mayordomía* 04909 (890), Salarios de Fábrica 1815-1817; fol. 98, 106, 107v, 109, 111, 112, 112v, 122v, 114, 115, 117, 119, 120, 122v y 124v. En 1815 y durante el proceso de desmontaje y reorganización de la Capilla de Santiago también pensaron colocar el cuadro de la "Degollación de los inocentes" en el muro frontero al retablo de esta Capilla (*Secretaría* libro 178, fol. 125v).

(44) SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Coleccionismo regio e ingenio capitular. Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña", en *Archivos Hispalenses* 215 (1987) 154-166. A.C.S. *Secretaría* libro 180, fol. 110v: "El Sr. Mayordomo de fábrica propuso al cabildo que se podía poner en la sacristía mayor en su Altar Mayor el Cuadro del descendimiento y el cabildo se conformó y mandó se hiciera como también que hiciesen lo que crean conveniente en los dos colaterales".

(45) Sobre Fernando Rossales véase: SANCHEZ CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid CSIC, 1952. MUÑOZ OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla 1961. SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla 19886. JIMENEZ MARTÍN: *La montaña hueca*, <http://www.arquitectos.es/juencs/giraldá/65.rossales.htm> A.C.S. *Mayordomía* 04911 (892) fol. 113.

encargados a diversos artistas. La propia dinámica de estas circunstancias y la documentación conservada permiten reconstruir perfectamente la actuación llevada a cabo en esta sacristía desde febrero de 1815 hasta el 29 de marzo de 1823 cuando, finalmente, los mayordomos "informaron estar ya concluida las obras de la Sacristía Mayor y en disposición de poderse hacer uso de ella, y el Cabildo acordó antes de determinar sobre esto, que los Señores de Fábrica con los Señores Visitadores de la Antigua y Cálices digan e informen si era conveniente trasladar la Colecturía de los Cálices como estaba antiguamente y proponen si por este motivo podrá adoptarse algún sistema de economía en los gastos, y en que forma"⁴⁶.

A finales de 1814 y después de realizar el solado de la Giraldá, el Cabildo pensó continuar con el solado en mármol de algunas capillas del templo y de la Sacristía Mayor ya que en la primera semana de febrero de 1815 la Fábrica abonó "a Juan Moreno vecino de Teva 2.000 reales para dar principio al sacado de la piedra para el enlosado de la Sacristía Mayor" y en julio aprobaron desmontar los retablos góticos de la capilla de Santiago, operación que siempre fue requisito previo en las actuaciones llevadas a cabo en las capillas y ámbitos del lado meridional del templo ya mencionados⁴⁷. El pago al cantero de la provincia de Málaga no implicó la llegada inmediata de las piedras y su colocación sino que, como ocurrió con el solado del templo aprobado en 1779 y colocado entre 1786 y 1793, correspondió al primer pago de un contrato, no localizado, o de un acuerdo contractual que comprometía su entrega en un plazo razonable, ya que el 20 de junio de 1817 trasladaron la Colecturía de los Cálices a la capilla de Sanüago y, después de librar otras cantidades a cuenta, en agosto de 1817 arreglaron la cañería de la fuente y abonaron "1.527⁷ pies cúbicos de piedras de varios colores para el solado de la sacristía mayor", colocados en los meses siguientes⁴⁸. La nueva solería está formada por losas cuadradas blancas dispuestas en ángulo y perfiladas por otras rectangulares, rojas y azules, que marcan un diseño en zigzag de igual diseño y composición que el instalado en 1803 en la Sacristía de los Cálices y en la grada del altar de la capilla de San José. La colocación del nuevo solado, terminada en el mes de marzo de 1818, no contempló el desmontaje total o parcial de las cajoneras renacentistas de mediados del siglo XVI, que permanecieron en su emplazamiento durante toda la obra porque el 11 de noviembre de 1818 el mayordomo Manuel del Campo llevó a la reunión capitular la propuesta de actua-

(46) A.C.S., Secretaría libro 183, fol. 61v.

(47) A.C.S., Mayordomía, 04909 (890), fol. 101v.

(48) A.C.S., Mayordomía 04909 (890) fols. 101v, 109, 171v y 260. Mayordomía 04911 (890) fol. 260. También en el transcurso de la segunda semana de marzo de 1815 hicieron otro cargo que podría estar relacionado con el corte de este mármol o con otras obras del maestro mayor "Al maestro herrero 500 reales por la hechura de dos plantillas para cortar piedra" (Mayordomía 04909 (890)). Secretaría libro 180, Autos capitulares 1817, fol. 65. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Pedro: "Mediciones y presupuestos... Vol. 1, págs. 417-424.

ción "en la fachada de la dicha cajonera de caoba", el Cabildo aprobó el "modelo que exhibió" y días después, el 25 de diciembre, la Fábrica abonó "a don José Bejarano, maestro carpintero de esta Yglesia, 14.000 reales librados en 24 para principiar a pagar la caoba, trabajo y demás que vaya ocurriendo en la obra de la cajonera de la sacristía mayor"⁴⁹.

Las nuevas cajoneras neoclásicas, que suponemos diseñaría el mismo maestro mayor, quedaron terminadas en 1822 y en estos años el mencionado carpintero, otro llamado Darvín y el maestro Miguel Albiú encajaron en sus frentes los frisos de gruesos y candelieri, además aprovecharon las puertas con los relieves de los padres de la iglesia, de los evangelistas renacentistas y, posiblemente, parte del artesonado interior. El coste en madera, carpintería y ebanistería superó la cantidad de 34.700 reales, antes de instalarlas solaron sus espacios con losas cuadradas de mármol blanco y en agosto de 1820 el pintor de la catedral Francisco Escacena colaboró en el dorado de sus molduras⁵⁰. Mientras duraron estos desmontajes, también quitaron el relieve de la *muerte de Abel*, que cerraba el medio punto de la puerta de acceso a esta sacristía que cerraron con cristales y reforzaron con una reja de barrotes torneados abonada al alemán Carlos Schneider en 1820, quien además hizo para las azoteas inmediatas a la sacristía unos "quitamiedos" para salvar algunos lugares peligrosos en 1822⁵¹.

Al exterior de este mobiliario imitaba una cajonera pero en realidad, los cajones eran simulados, porque la puerta del centro permitía el acceso al interior de unas estancias alargadas, unos armarios, donde estaban dispuestas unas perchas móviles para colgar los ornamentos descritos perfectamente por don Mariano de la Cuesta y Paulín en 1850⁵².

"A los lados de Oriente y Poniente está la cajonera de caoba dividida en tres espacios por columnas compuestas con adornos y perfiles de bronce dorado y algunos frisos de la antigua cajonera que trabajó en borne Guillen y su discípulo Pedro Corcía, cada lado consta de 10 pies de alto y 42 de largo, en el centro están las puertas que dan entrada a las dos piezas que forman los figurados cajones, en las del lado izquierdo entrando a la sacristía están en bajos relieves los evangelistas, y en el lado derecho los doctores de la Iglesia; aquí se custodian pendientes de perchas móviles los riquí-

(49) A.C.S., Sacristía libro 181, fol. 113v. Mayordomía 04480 (461), fol. 64.

(50) A.C.S., Mayordomía 04425 (405) fols. 24v, 29, 41, 122, 124 y 62v. Mayordomía 04426 (407) fols. 13v, 30v, 169, 36, 39v, 42 y 49.

(51) A.C.S., Mayordomía 004426 (407) fols. 56, Mayordomía 004482 (463) fols. 28v-29v. Mayordomía 04912 (893) fols. 258 y 262.

(52) AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla 1844, págs. 154-155. ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Glorias de Sevilla*, Sevilla 1849, págs. 30. GONZÁLEZ DE LEÓN, Felipe: *Noticia artística...* T. 1, págs. 366. CUESTA y PAULÍN, Mariano: *Descripción del templo de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1850, págs. 144-145.

simos ornamentos que posee el cabildo, son admirables los bordados antiguos y modernos de oro y sedas, hay ternos de todos los colores en gran número; son también de mucho mérito las ricas capas que usan los capitulares en las procesiones de terciá".

Concluidos los armarios de ornamentos también encargaron otro armario nuevo para guardar la custodia de Juan de Arfe, al carpintero Antonio Rubio en 1822⁵³, durante los años 1816 y 1817 restauraron los cuatro faldones de su paso⁵⁴ y los cuadros⁵⁵, que instalaron en los muros de la Sacristía todos los lienzos de los santos que pintó Diego Vidal de Liendo para los dos altares laterales del relicario y, bajo ellos, algunas de las tablas del retablo central de reliquias, que M. Cuesta y Paulin atribuyó a Fruter, en la entrada pusieron un boceto del relieve en barro que hizo Juan de Astorga para el tímpano de la Puerta de la Asunción y los renovados altares de su presbiterio estaban presididos por el *Descendimiento* de Pedro de Campaña en el central y en los colaterales una *Sanía Teresa* de Zurbarán y el *martirio de San Lorenzo* atribuido a Lucas Jordán⁵⁶. La colocación de los cuadros responde claramente a una clara voluntad de monumentalizar, musealizar, las obras expuestas como muestra el grabado romántico de esta sacristía, que realizó Martí e ilustra la obra de Vicente Álvarez de Miranda, *Glorias de Sevilla* impresa en 1849⁵⁷.

El diseño de los nuevos altares es muy sencillo y obedece a las mismas características que tiene el altar del Ángel de la Guardia, lienzo de Murillo donado por el convento de Capuchinos el trece de julio de 1814 a cambio de que la carpintería de la catedral hiciera marcos para realizar otros de los donantes, abonados al carpintero y al pintor de nómina de la catedral José Bejarano y Francisco Escacena, respectivamente⁵⁸. Los libramientos de marcos tallados y molduras efectuados a ambos operarios, desde esta fecha, manifiestan que el primero talló los marcos dorados por el mismo pintor y además en febrero de 1815, cuando ya había concluido también el marco del *Descendimiento* de Pedro de Campaña, cobró la "última moldura" en "color de piedra" del altar acondicionado para este lienzo de Murillo; interior del arcosolio gótico donde en 1478 el licenciado Pedro Ruiz de Porras había dotado el altar de la *Pasión grande* que siglos más tarde acogió temporalmente una escultura de San José realizada por Pedro Roldán des-

(53) A.C.S., *Mayordomía* 04912 (893), fol. 292.

(54) A.C.S., *Mayordomía* libro 04909 (890) fols. 227, 228, 229n, 231. *Mayordomía* libro 04911 (892) fols. 100, y 100n.

(55) A.C.S., *Mayordomía* 04425 (406), fol. 19.

(56) GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística...*, T. I, pág. 366. INSTITUCIÓN COLOMBINA, Fondo Gestoso, Tomo III, Doc. n.º 1, "Noticias referentes a la catedral de Sevilla recogidas por mí durante el año de 1884, fol. 6: "Inventario de los cuadros que existían en la catedral en 1969".

(57) CALVO SERRALLER, Francisco y otros: *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Madrid 1991, pág. 179.

(58) A.C.S., Secretaría libro 177, Autos Capitulares de 1817, fol. 71v.

pués de las obras comenzadas en la capilla de igual titulación en 1803⁵⁹. El pago de este altar confirma las similitudes existentes con todos los marcos dorados del presbiterio de la Sacristía Mayor y la actuación de los mismos artífices en los altares catedralicios del *Consuelo* y del *Ángel de la Guardia*, responde al referido "sistema de economía impuesto en los gastos", aunque deja abierta la posibilidad de un hipotético diseño para todos en 1814 que pudo realizar, incluso, el mismo maestro mayor Fernando de Rosales quien en febrero de 1815 encargó el mármol para el solar la Sacristía Mayor. Todos presentan en el remate una corona de laurel con dos palmas cruzadas, cuya iconografía ya encontramos en el proyecto del retablo para la capilla de los Dolores que firmó Antonio Aguado en 1806, continuador de Pedro Arnal en el puesto de director de Arquitectura de la Academia de San Fernando, una iconografía netamente neoclásica que, por otro lado, pudieron copiar fácilmente de cualquier repertorio⁶⁰. Además, la localización de estos pagos también ha permitido conocer que estos artífices realizaron en las mismas fechas "la moldura dorada del *Sanio Quidado a la columna* de Murillo que regaló Capuchinos", y dos años después el del lienzo de las *Santas Justa y Rufina* firmado por Francisco de Goya⁶¹. Los costes de la pintura y dorado abonados por este concepto a Francisco Escacena desde marzo de 1817 hasta agosto de 1820 ascendieron a 538.100 reales⁶².

Los tres retablos-marcos del presbiterio tienen una moldura de madera marimorizada encajada entre dos marcos neoclásicos de madera dorada y en el banco puertas correderas, que ocultan los restos del relicario del siglo XVI, con sus nichos dorados de orden jónico, corintio y compuesto que todavía permiten vislumbrar la riqueza del relicario originario. La realización de estos altares ratifica la economía de costes exigida en 1815 y es contraria a los dictámenes de la Academia de San Fernando obligaba a utilizar en los retablos la piedra y el mármol restringiendo el empleo de la madera bajo ciertas condiciones⁶³. El relicario renacentista estaba desmontado en 1818 cuando necesitaron y abonaron varios fanales de cristal para guardar reliquias y en 1820 abonaron al carpintero José Bejarano "un tapete" de madera para "los altares de la Sacristía Mayor", que han ocultado los relieves de la mesa renacentista hasta su descubrimiento en el año 2002⁶⁴. Estas puertas pueden estar abiertas o cerradas, según las necesidades litúr-

(59) A.C.S., *Mayordomía* 04908 (889) fols. 116v, asiento n.º 428. *Mayordomía* 04909 (890) fol. 04909, fols. 92v, 104v, y fol. 106: "al maestro pintor 100 reales para el pintado de piedra de la última moldura de Capuchinos".

(60) Sobre este retablo véase: BAENA GALLE y HERNÁNDEZ NÚÑEZ: *La Real Academia...*.

(61) A.C.S., *Mayordomía* 04909 (890) fol. 104v. *Mayordomía*.

(62) A.C.S., *Mayordomía* libro 044480 (461), fol. 13, 30v, 37v, 40v, 43v, 47 y 49v. *Mayordomía* libro 04911 (890) 116v y 117. *Mayordomía* libro 04425 (406), fol. 18, 22, 25v, 35 y 39v.

(63) RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos, desde el año 1770 hasta el de 1828*, Valencia, 1980.

(64) A.C.S., *Mayordomía* 04912 (893), fol. 64. *Mayordomía* 04425 (407), fol. 41v.

gías y culturales del Cabildo porque en sus altares se realizaban misas con público y, además, en la sacristía se efectuaban otros actos perfectamente dibujados en un cuaderno para ceremonias fechado en 1835, que restringen el espacio ceremonial al rectángulo formado por las fachadas de los armarios cajoneros y los tres altares centrales del presbiterio y omiten las estancias cuadradas de sus laterales⁶⁵. No obstante, en esta fecha, ambos espacios estaban completamente abiertos ya que habían vuelto a colocar en ellos dos altares con dos lienzos neoclásicos aborridos al pintor José María Araujo, gran amigo de Francisco de Goya y académico emérito de San Fernando desde 1818; *Oración en el huerto* y *Noté me langiere* que, fuertemente influenciado por Mengs, firmados el mismo año⁶⁶.

Esta instalación y transformación neoclásica del primer tercio del siglo XIX monumentalizó y muscalizó, en cierta medida, los contenidos pictóricos de la Sacristía Mayor cuyos primeros viajeros románticos representó el grabador Martí en un grabado publicado en las *Glorias de Sevilla* de 1849. La disposición de estos cuadros todavía permanecía en 1869, cuando elaboraron el primer inventario de pinturas moderno de la catedral y atribuyeron las tablas del retablo de reliquias a Luis de Vargas dejando constancia de la instalación en la Sacristía mayor, y de su dispersión en diversas estancias. Este inventario registra 462 obras y fue elaborado en "virtud de la Circular del Ministerio de Fomento fecha 18 de enero de 1869 por cumplimiento del Decreto de 1.º del mismo el cual se formó con asistencia de los Sres. Ilmo. Pedro Rodríguez de la Borbolla gobernador interino, Santos María Robledo secretario del mismo, don Juan José Bueno bibliotecario de la provincial y universitaria de esta capital, don Francisco María Tubino individuo de número de la Academia de Ciencias y Bellas Letras de Sevilla y correspondiente de la de Ciencias y Bellas Artes de Córdoba, don Fernando Olmedo y López canónigo de la Santa Iglesia uno de los contadores mayores y Ilmo. Francisco Lancha Mira Notario publico del colegio del territorio de su audiencia"⁶⁷.

Los dieciséis cuadros inventariados en la Sacristía Mayor en 1869 fueron ampliados en los años siguientes, cuando colocaron el *retrato del arzobispo Ceferino González* que pintó Virgilio Mattoni en 1888, un *Cruzificado* firmado por Sebastián de Llanos y Valdés en 1666 y una *cabza de San Pedro* de escuela sevillana del siglo XVII que aparecen fotografiados en cuatro interesantes placas de 13 x 18 cm conservadas en el archivo fotográfico del Laboratorio de Arte. Estas fotografías muestran el interior de la Sacristía Mayor en los días previos a la procesión de un cor-

pus solemne, que se celebraba cada seis años y donde encontramos delante de las cajoneras del lado izquierdo los pasos de Santa Justa y Rufina, San Leandro, San Isidoro y otro con una imagen pequeña de San José; en el lado opuesto y en el mismo orden en cuatro pasos distintos están la custodia de la parroquia de la Magdalena comenzada en 1670 por Cristóbal Sánchez de la Rosa y concluida por Juan Laureano de Pina, la custodia de la parroquia de Santa Ana obra de Andrés Osorio terminada en 1726, la custodia de la Hermandad Sacramental de la parroquia del Divino Salvador realizada en 1621 por el platero Miguel Sánchez y la Inmaculada de Domingo Martínez. Dentro de estas custodias y en sus pasos también se ven colocados algunos relicarios del tesoro de la catedral para una procesión que debió realizarse a comienzos del siglo XX antes que José Gestoso junto con los artistas Joaquín y Gonzalo Bilbao, Virgilio Mattoni y don Cayetano Sánchez cambiaran de lugar de los cuadros de la Catedral. Esta reordenación de la colección pictórica, comenzada por iniciativa del canónigo don Agustín Muñoz y Pavón, fue publicada por Gestoso en una obra capital para los estudios de museología en la catedral que además pone una fecha límite para estas fotografías en 1903: *Una requisa de cuadros en la catedral de Sevilla*.

Con anterioridad a esta publicación el mismo Gestoso elaboró un opúsculo en castellano y francés titulado *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla y de las preciosidades que en ella se custodian* de 1892; contiene extractados los contenidos que publicó dos años antes en el volumen segundo de su *Sevilla monumental y artística*: la historia de la Sacristía, la realización de las obras más importantes del tesoro, estudio sus pinturas más importantes y omite todas las que procedían de los relicarios, posiblemente porque en aquellas fechas ya estuvieran preparando la nueva reordenación y además la obra iba dirigida prioritariamente a los turistas⁶⁸.

La reordenación de Gestoso y sus compañeros de la Comisión de Monumentos en 1909 prácticamente se mantuvo inalterable hasta el último cuarto del siglo XX cuando distintas guías y fotografías constatan la instalación de un papel forrado con damasco rojo, que sirvió de soporte a varias pinturas de pequeño y mediano formato colocadas sobre los armarios-cajoneras, y es posterior a la transformación del mobiliario neoclásico sufragada según por los marqueses de Yanduri en 1922.

Una placa de latón dorado documenta perfectamente cómo un siglo después de la terminación de las cajoneras, en 1922 vaciaron todo el interior de los armarios, quitaron las perchas de las capas, dalmáticas y casullas y colocaron en su lugar diversas vitrinas historicistas de hierro fundido que sirvieron de expositores para los relicarios y las piezas de orfebrería más importantes de la catedral. Esta ordenación

(65) GESTOSO Y PÉREZ, José: Sevilla monumental y artística, Sevilla 1890, vol. II, págs. 398-403. GESTOSO Y PÉREZ, José: Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades que en ella se custodian, Sevilla, Imprenta de la Revista de los Tribunales 1892.

(66) A.C.S. Secretaría Libro 189, Autos capitulares 1826, fol. 118; LUNA FERNÁNDEZ-ARAMBURU Rocío y SERRANO BARBERÁN Concepción: Planos y dibujos del archivo de la Catedral de Sevilla, Sevilla 1986, nº 176, 184 y 197.

(67) SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Los ideales...", Pág. 151. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: Pintura sevillana del siglo XIX, Sevilla 1981, págs. 19-21.

(68) LAGUNA PAUL, Teresa: "Inventarios y movimientos de bienes muebles en la Catedral de Sevilla en el siglo XIX", en prensa.

nación museográfica diferenciaba los contenidos de todos los expositores en dos grandes grupos de alhajas y tesoro, en correspondencia a los registros de los distintos inventarios realizados desde el siglo XVI, que tuvieron una nueva actualización en 1919. Además en el trascurso de estas obras se desmontaron los oratorios laterales del presbiterio, donde estuvieron colocados en sus altares los dos lienzos que pintó José María Arango en 1818, para convertirlos en dos depósitos de enseñas y armarios para ornamentos cerrados, en esta ocasión, por puertas talladas con apretada y carnosa vegetación barroca distribuida en diversos paneles que rodean los escudos del arzobispo fray Pedro de Tapia (1653-1657) y enmarcaron con nuevas pilastras clasicistas. Estos batientes barrocos son iguales a otros conservados en el archivo del Palacio Arzobispal fechados en 1666, en las dependencias de la parroquia del Sagrario, donde fue enterrado este prelado que patrocinó sus obras, y quizás procedan del primero, ya que bajo las capas de pintura todavía permanecen restos de su original policromía en colores blanco y azul con elementos dorados⁶⁹. El interior de estos cuartos-depósitos, techados con un panel de madera y forrados con paneles de pino, tenían una estantería y cinco peines de hierro con varias perchas forradas de pergamino o cabrilla para colgar las capas pluviales.

El inventario de 1919 comprende dos bloques de cuartillas escritas a máquina y grapadas, con numerosas anotaciones manuscritas posteriores y tachaduras a tinta y a lápiz que demuestran su actualización continuada hasta mediados del siglo XX⁷⁰. El primero de los cuadernos recorre 398 registros de obras de orfebrería localizadas en distintos depósitos y sacristías de la Catedral donde se guardan las obras de orfebrería: Sacristía Mayor (S.M.), Patio de la Sacristía Mayor (P.S.M.), Sacristía Alta del Altar Mayor (S.A.), Sacristía de la Antigua (S.A.), Sacristía de los Cálices (S.C.) y Mayordomía (M.). Estos registros escritos a máquina presentan anotaciones manuscritas que dejan constancia de la remodelación llevada a cabo con las instalaciones museográficas sufragadas por los marqueses de Yánduri cuando anotaron en las piezas de la sacristía mayor otras siglas que corresponden a Tesoro (T.), Relicario (R.), Vitrinas (V.) y Sala de Ornamentos (S.O.). Además, esta actualización manual posiblemente fuera elaborada por el canónigo lectoral de la catedral Dr. Don Balbino Santos y Olivera que publicó en 1930 una *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla* y diferenció dentro de los grandes expositores las "Alhajas" y el "Relicario" colocados en once vitrinas, perfectamente rotulados con cartelas de madera dorada y letras góticas⁷¹. Con anterioridad a

(69) Esta policromía fue detectada en la parte posterior de unas cascas de limpieza realizadas en la primavera de 2003 por el restaurador don Blas Vaciño.

(70) A.C.S. Mayordomía. Cuaderno 1: Inventario de la S. Iglesia Catedral de Sevilla. Alhajas. Año de 1919. Cuaderno 2: Cuaderno de la S. Iglesia Catedral de Sevilla. Ropas. Año de 1919. Debemos a don Francisco Ortiz el conocimiento de estos inventarios que estuvieron hasta hace pocas fechas en la Mayordomía de la Catedral.

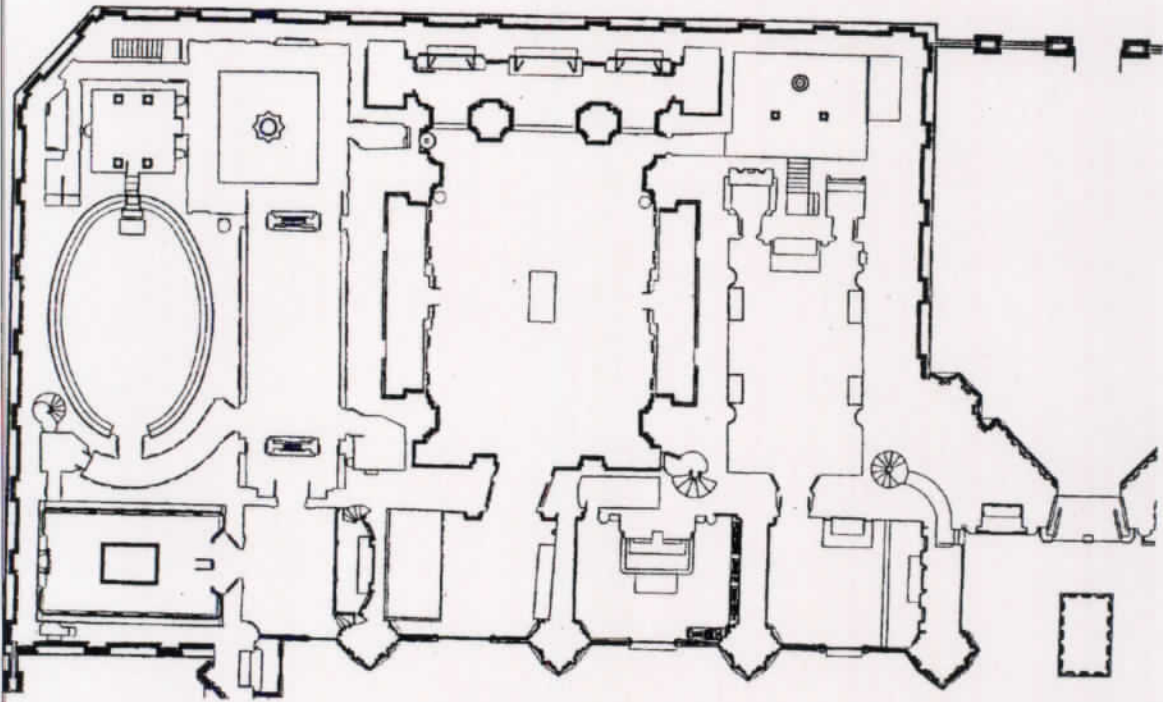
(71) SANTOS y OLIVERA, Balbino: *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1930, págs. 37-52.

este inventario, desde 1857 hasta 1881, el sacristán mayor, Emigdio Mariani copió en tres cuadernos los inventarios de reliquias, con los textos de sus auténticas⁷².

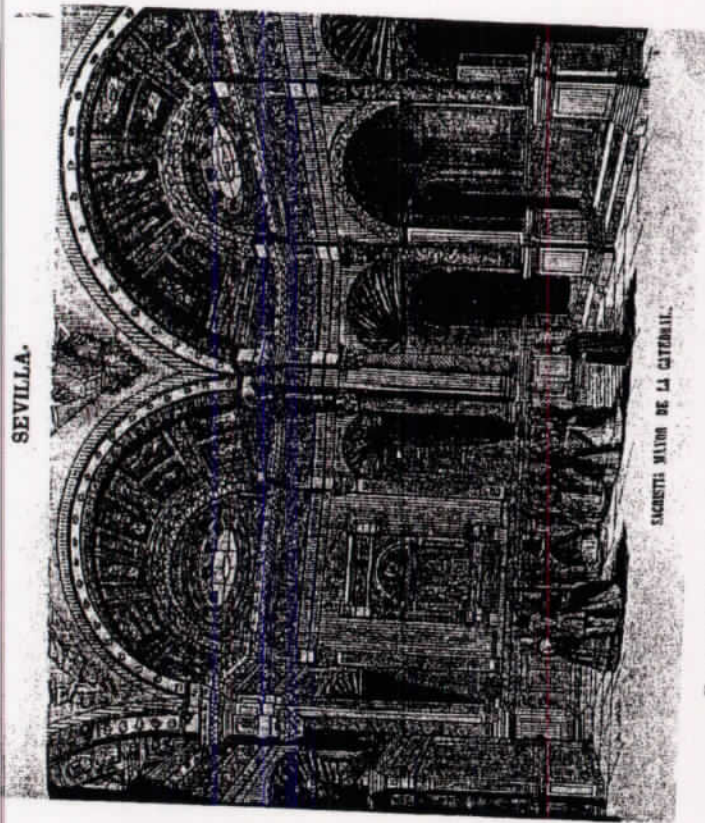
El segundo de los cuadernos del inventario diferencia seis depósitos para los cuatrocientos un ornamentos registrados en 1919: la sacristía mayor (S.M.), el Patio de la Sacristía Mayor (P.S.M.), la Sacristía Alta del Altar Mayor (S.A.), la Sacristía de la Antigua (S.A.), la Sacristía de los Cálices (S.C.) y el de la Mayordomía (M.) que fue tachado posteriormente cuando incorporaron las anotaciones manuscritas de la Sala de ornamentos (S.O.), la vitrina (vit.) y los almacenes (alm.). Los movimientos verificados en los cuatrocientos un registros, escritos a máquina en treinta y siete cuartillas, denotan los cambios de la reorganización realizada en 1922 y los contenidos expositivos que mostraron en la Sala de ornamentos y señala la misma guía. En los almacenes que estuvieron en las dependencias del Colegio de San Miguel y en la parte alta de la Contaduría y guardaban fundamentalmente las colgaduras, algunas paños de púlpito y entre otros enseres el mobiliario del coro portátil del Corpus Christi. En la sala de ornamentos adaptaron las estanterías neoclásicas de caoba realizadas en 1790 para guardar la documentación contable e instalaron una gran vitrina exenta en el centro que permaneció hasta las restauración y remodelaciones de 1992.

Estas transformaciones llevadas a cabo en la Sacristía Mayor, y dependencias renacentistas ponen de manifiesto el doble carácter funcional y expositivo en el cual se vieron abocadas a partir del siglo XIX, porque además el espacio de las catedrales permite una multifuncionalidad a lo largo del año cuando la liturgia trasforma con elementos efímeros las naves y capillas de la Catedral de Sevilla.

(72) A.C.S. Fondo Histórico general, caja 117, doc 23/1, 25/3 y 23/4.



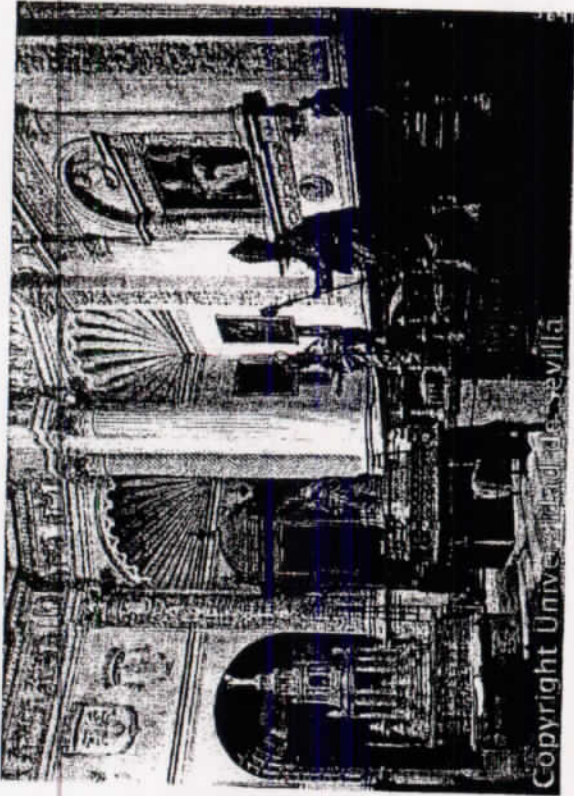
Catedral de Sevilla. Plano de las sacristías y estancias capitulares



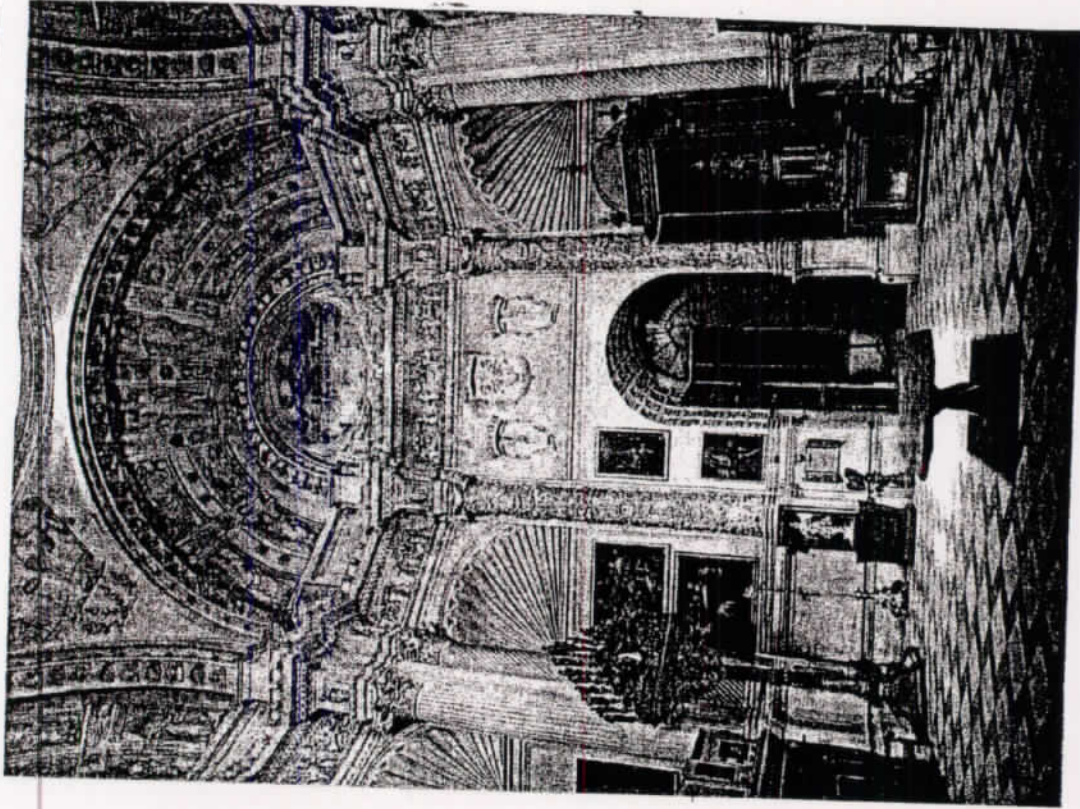
SEVILLA.

SACRISTIA MAYOR DE LA CATEDRAL.

Ilustración de A. Martí para la obra Glorias de Sevilla, 1849.

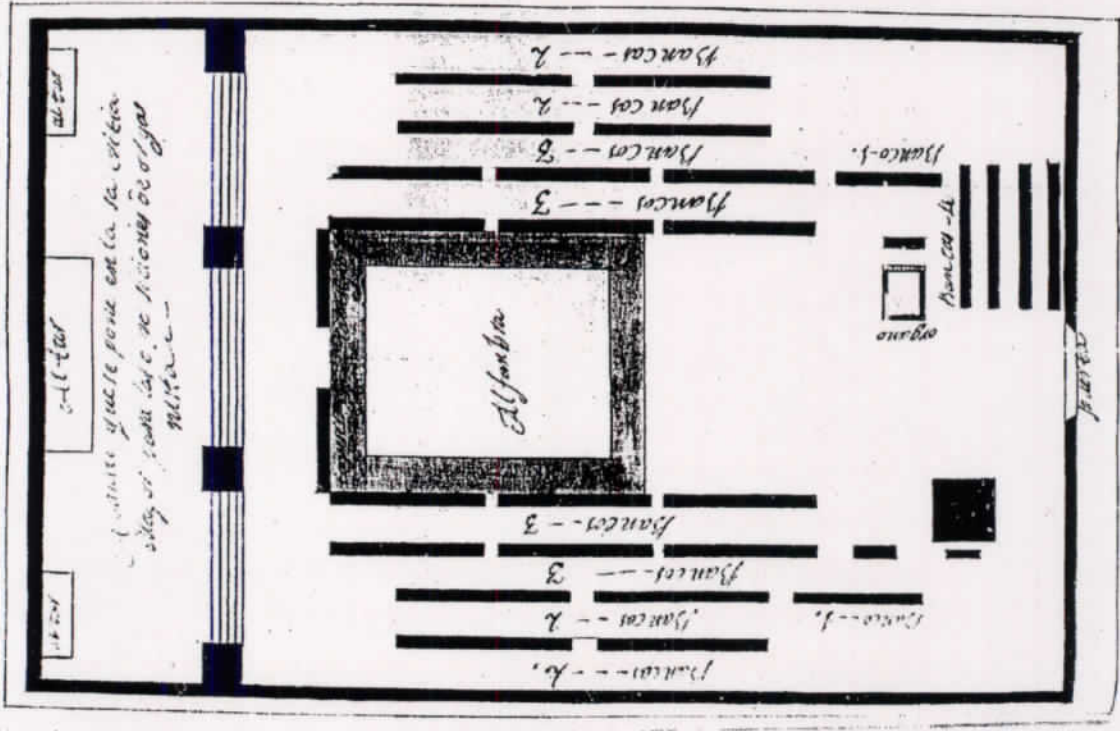


Laboratio de Arte. Fotografía de la Sacristía Mayor hacia 1903 en la preparación de un Corpus Grande.



Sacristía Mayor en 1978.

199



El alfombrado que se pone en la sacristía mayor es obra de don Juan de Alarcón

Institución Colombina. Dibujo de arremiadas, 1835: Disposición de la Sacristía Mayor en las oposiciones de organista.