

ESTRUCTURA Y ORNAMENTACIÓN. YESERÍAS SEVILLANAS DEL SIGLO XVII

Alfredo J. Morales Martínez, Universidad de Sevilla

A pesar del extraordinario protagonismo que tienen las yeserías en la arquitectura sevillana del siglo XVII no se le ha prestado a su estudio la atención que merecen. Contrasta tal situación con el interés que han despertado las labores ornamentales en yeso de los edificios hispanomusulmanes, mudéjares, renacentistas e incluso del siglo XVIII. De hecho, aún se carece de un estudio que, aun teniendo en cuenta sus posibles limitaciones, ofrezca una visión general sobre el fenómeno de las yeserías en la arquitectura sevillana del seiscientos¹. No obstante debe señalarse que por fortuna existe un reciente estudio realizado por Arenillas, que ha venido a subsanar en parte tal carencia, pues en el mismo se analizan los edificios sevillanos del segundo tercio del siglo XVII. En dicho estudio se ofrecen importantes datos inéditos y se analizan con rigor numerosos edificios, fundamentalmente conventuales, convirtiéndose en una aportación de relevancia para el conocimiento de las yeserías sevillanas del seiscientos, en su tránsito del clasicismo al barroco². Con anterioridad habían ido publicándose una serie de monografías sobre algunos de los arquitectos más destacados del siglo y sobre varios de los edificios más representativos de la ciudad. No obstante en ellas el fenómeno de las yeserías se había tratado de forma marginal o como complemento de los análisis arquitectónicos o de los programas de renovación estética emprendidos en edificios preexistentes. A todos ellos hay que agregar el estudio que publiqué hace ya cuatro años sobre la presencia de yeserías en la arquitectura sevillana de los siglos XVII y XVIII, que por el momento es el único trabajo monográfico sobre el tema³. Dicho texto, junto a nuevas reflexiones sobre el uso de las yeserías en la arquitectura sevillana del Seiscientos, son la base del presente trabajo.

En la arquitectura sevillana del siglo XVII, el tradicionalismo tipológico y la simplicidad tectónica contrastan con el cuidadoso tratamiento de las superficies, lográndose con ello romper la monotonía y sugerir formulaciones novedosas. El muro se convierte en el soporte de la ordenación arquitectónica, enriquecida habitualmente por ornamentos. Incluso en los casos de

¹ La única obra existente, por su condición de catálogo de una exposición y la necesaria concreción de las aportaciones, no puede, necesariamente, profundizar en el tema que aquí se trata. VV.AA. *Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla, 1983.

² ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 2005.

³ MORALES, Alfredo J. *La piel de la arquitectura. Yaserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla, 2010.

mayor sencillez estructural, como en las denominadas iglesias de cajón, los paramentos se convierten en campo de experimentación, aprovechando las posibilidades del muro plano y continuo, a veces solo interrumpido por los amplios nichos para alojar retablos. La articulación se produce mediante pilastras de escaso relieve, dejando amplias superficies libres, que se pueblan de placados geométricos, registros para cuadros, vanos fingidos o reales y extraordinarias ornamentaciones en yeso. Especial cuidado se pone en los templos conventuales en la organización del muro que divide el espacio público y el coro. En dicho paramento la puerta de la crátula y la de comunicación entre esos ámbitos, más las celosías o rejas y los tintinábulo, componen un conjunto que se organiza gracias a la presencia de las yeserías.

Éstas también se emplean en las bóvedas tabicadas de ladrillo, una nueva técnica constructiva que se generaliza en el área sevillana en la primera década del Seiscientos, mientras van perdiendo vigencia los abovedamientos pétreos y las armaduras de tradición mudéjar. La reducción de costos, las facilidades de manipulación del material y su cómoda adaptación a cualquier tipo de sección constructiva, harán que tal innovación se difunda con facilidad y que las distintas soluciones de bóvedas permanezcan inalterables a lo largo del tiempo, centrándose las novedades en las aportaciones ornamentales de las yeserías.

Son precisamente las labores en yeso las que compartimentan las superficies y crean un ritmo espacial fragmentado, que es consecuencia directa de la tradición decorativa renacentista. El mismo origen tiene el sentido volumétrico de algunos motivos ornamentales, cuya plasticidad viene a negar la realidad física del plano del muro. Es más, en ciertas ocasiones se pierde el equilibrio jerárquico entre ordenación arquitectónica y ornamentos en yeso, a favor de estos últimos, haciendo que aquella resulte difuminada, especialmente cuando las yeserías incorporan el color.

Del virtuosismo que se alcanza en algunos de los interiores monásticos que se renuevan al comenzar el Seiscientos es testimonio la iglesia conventual de Santa Clara, cuyas obras desarrolladas a partir de 1620 se deben a los arquitectos Miguel de Zumárraga y Juan de Oviedo y de la Bandera, diseñadores también del monumental pórtico de entrada, finalizado por Diego de Quesada en 1622⁴. De las yeserías que enriquecen la capilla mayor y ordenan los muros de la nave se ha comentado su fuerte dependencia de los modelos italianos, siendo evidente que los repertorios ornamentales debieron tomarse de estampas de ese origen. La sutil y plana articulación de los muros inferiores de la nave mediante recuadros, glifos y mútilos, tienen su contrapunto en la plasticidad de los registros que coronan los retablos, con sorprendentes bucráneos geometrizados y guirnaldas de frutas. En la zona alta destacan los potentes enmarques de las ventanas y de los falsos huecos, con frontones curvos y rectos, alternando con voluminosas

⁴ De la intervención de Oviedo da cuenta PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*. Sevilla, 1977, pág. 63.

cartelas con las llagas franciscanas y escudos con la custodia alusiva a Santa Clara. La nave de este templo se cubre con una espléndida armadura de lazo. En el muro de los pies, además de las puertecillas de los extremos de cuidada composición, destaca la organización del muro con placados y tres potentes cartelas, de formato rectangular las extremas con los anagramas de Jesús y de María y oval la central portando las llagas franciscanas. El arco triunfal descansa sobre robustos pilares con ménsulas o glifos en sustitución de los capiteles, ofreciendo en la rosca una serie de ménsulas y ocupando la clave un querubín entre guirnaldas. Por encima y hasta alcanzar la altura de la techumbre se ha dispuesto una voluminosa cartela con el ostensorio de Santa Clara, más una inscripción dedicada al Santísimo Sacramento.



Fig. 1. *Niño-atlante*. Iglesia del Convento de Santa Clara, Sevilla. Alonso Álvarez, 1622.

En la capilla mayor la ornamentación de yesos se concentra en el enmarque de las ventanas, en las molduras del arquitrabe y en las dos figuras de niños que a modo de atlantes apean el arco que separa los tramos de bóveda (Fig. 1). De todas las labores de yesería solo se tienen noticias de la hechura de estos niños-atlantes por Alonso Álvarez, que debe ser el mismo artista jerezano Alonso Álvarez Albarrán que hizo los yesos de la escalera del sevillano convento de la Merced, actual Museo de Bellas Artes, también diseñados por Juan de Oviedo⁵. Aunque no haya constancia es posible que corresponda al mismo maestro escultor el resto de las labores de yeso del templo. De todas ellas solo fueron parcialmente doradas las del muro de los pies, arco

⁵ Las noticias de la renovación de la iglesia fueron publicadas por SANCHO CORBACHO, Heliodoro. “Contribución documental al estudio del Arte Sevillano”, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo II, Sevilla, 1928, págs. 314-317.

triunfal y capilla mayor, en donde además se pintaron también en oro roleos vegetales en los plementos de las bóvedas y en los enmarques de las ventanas. Estas labores fueron llevadas a cabo por los doradores Francisco Caraballo y Amaro Vázquez.

Otra iglesia conventual renovada en las primeras décadas del siglo XVII mediante el uso de las yeserías fue la de Santa Paula. Las obras formaron parte del proyecto general de actualización de las antiguas fábricas trazado por Diego López Bueno, por lo que debe atribuirse a este artista el diseño de los yesos⁶. Frente al carácter lineal, geométrico y a veces casi metálico de los motivos utilizados en el convento de franciscanas clarisas antes tratado, en estas yeserías del convento de las jerónimas se aprecian formas más evolucionadas, entre carnosas y cartilagosas, que marcan el camino hacia las rotundas aportaciones de Alonso Cano. Los vanos de la nave aparecen organizados con fajeados y enmarcados por orejetas y guirnaldas de frutas, motivo que se repite en la zona baja de los muros entre las hornacinas que alojan retablos, haciéndolos pender de querubines sobre placas recortadas, apareciendo también en los pilares que soportan el arco triunfal. En sus enjutas se han colocado tarjas con el escudo de la orden y una cabeza de querubín sobre la clave. El muro de los coros utiliza en el piso alto una serliana, enriquecida con labores en yeso de guirnaldas y cartelas, en la que se alberga la celosía de madera. En la zona inferior destaca el enmarque de la reja con motivos cartilagosos de amplio desarrollo y acusada plasticidad (Fig. 2). Solo las yeserías del arco triunfal aparecen hoy policromadas, aunque es posible que otros motivos del resto del templo también lo hubieran estado. Estos yesos debieron hacerse entre 1615 y 1620, estando documentado que tres años más tarde se le pagó a López Bueno la celosía del coro alto, siendo también en 1623 cuando Diego López de Arenas finalizó la espléndida armadura que cubre la nave⁷.

Los elementos del diseño arquitectónico que emplea la arquitectura sevillana del siglo XVII tienen su origen en el siglo precedente. Fueron las fuentes grabadas las que contribuyeron a difundir el repertorio de grutescos renacentistas y las evolucionadas formulaciones del manierismo internacional, periodo durante el que muchos temas ornamentales se hicieron inorgánicos y más abstractos. Al primero pertenecen las guirnaldas, los acantos, las laureas, las ovas, las perlas y, especialmente, un variado conjunto de figuras humanas y de seres fantásticos que se combinaron con absoluta libertad⁸. El origen de los motivos de grutescos está en el arte

⁶ Véase PLEGUEZUELO, Alfonso. *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla, 1994, págs. 55-56.

⁷ Sobre esta excepcional obra de la carpintería de armar puede verse TOAJAS ROGER, M^a Ángeles. *Diego López de Arenas carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1989, págs. 126-132.

⁸ Aunque en desacuerdo con el nombre de grutescos, Benvenuto Cellini explica la razón de tal denominación: "Los modernos los han llamado "grutescos" porque los arqueólogos los encontraron en las cavernas subterráneas de Roma, cavernas que en la Antigüedad eran habitaciones, salones, estudios, etc. Los arqueólogos las descubrieron en estos lugares semejantes a cavernas por causa de la elevación del terreno que se ha producido desde la Antigüedad hasta ahora; en Roma, a estos lugares enterrados se les

clásico, concretamente en el romano, si bien la capacidad creativa de los artistas italianos, incrementada tras el descubrimiento de la Domus Aurea, hizo que paulatinamente fueran perdiendo su valor arqueológico, utilizándose las fuentes antiguas como mero pretexto para la creación de motivos nuevos y originales⁹.



Fig. 2. *Muro del coro*. Iglesia del Convento de Santa Paula, Sevilla. 1615-1620.

El repertorio manierista, que es la base de la decoración barroca, ha sido clasificado en grupos o variantes, destacándose que en Andalucía eran singularmente importantes los motivos de enrollamiento, en sus distintas posibilidades, si bien resultaba fácil encontrar llamativos ejemplos de arabescos, cartuchos o labores de incrustaciones¹⁰. Entre los motivos más empleados en las tarjas se encuentran los de cuero enrollado, cuyo uso fue impulsado por Rosso Fiorentino y Primaticcio en Fontainebleau y difundido gracias a los grabados de Fantuzzi y Boyvin, siendo muchos de ellos reelaborados por Peter Coeck van Aelst y Cornelis Floris¹¹. En Sevilla, el empleo de tales motivos se relaciona con otra de las artes tradicionales en la ciudad, la cerámica. En 1561

llama grutas y por eso el nombre de grutescos". CELLINI, Benvenuto. *Memorias y otros escritos*. Barcelona, 1959.

⁹ En torno al tema de los grutescos son obras de referencia DACOS, Nicole. *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des grotesques à la Renaissance*. Londres, 1969 y CHASTEL, André. *El Grutesco*. Madrid, 2000.

¹⁰ Este fenómeno fue puesto de relieve por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco", *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Actas del XXXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Tomo II, Granada, 1976, págs. 553-559.

¹¹ Para este aspecto y, en general, para todo lo concerniente al repertorio ornamental, véase MÜLLER PROFUMO, Luciana. *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*. Madrid, 1985, pág. 286.

llega a la capital hispalense el flamenco Frans Adríes, hijo de Guido Adríes el introductor en Flandes de la técnica de la cerámica policroma italiana, suscribiendo un contrato con el azulejero sevillano Roque Hernández en el que se obligaba a enseñarle dicha técnica, que en la capital hispalense ya había conocido un momento de esplendor a comienzos de siglo con Francisco Niculoso Pisano¹². A partir de esa fecha y junto con la técnica del azulejo pintado se difundieron por la ciudad las novedades ornamentales de su país, especialmente las relativas a los motivos de enrollamiento. Dicho repertorio de formas fue rápidamente asumido por los entalladores y yeseros sevillanos, produciéndose en el proceso de asimilación una dulcificación o reblandecimiento de los motivos. Estas nuevas formas cartilaginosas, eran más maleables y corpóreas, radicando precisamente en su plasticidad el extraordinario éxito que alcanzaron en poco tiempo.

Otra variante de los enrollamientos dio lugar al llamado estilo auricular, un lenguaje ornamental de raíz italo-flamenca que se empleó en detalles concretos, como son los escudos dispuestos en las pechinas o en las claves de las bóvedas, así como en ciertas labores desarrolladas en las enjutas o en los remates de los frontones. En Sevilla, corresponden a este tipo las yeserías del actual despacho parroquial de la iglesia de la Magdalena, antiguo Convento de San Pablo, y las de la iglesia de la Trinidad, que formó parte del desaparecido convento de los trinitarios. Las primeras se fechan entre 1624 y 1626 y su diseño ha sido atribuido a Francisco de Herrera el Viejo, considerándose que con ellas se inicia una segunda etapa en el campo de la proyección y ornamentación arquitectónicas del maestro sevillano¹³. La bóveda esquifada presenta un registro central circular en el que está pintado el Espíritu Santo, componiéndose el resto de la superficie con carácter simétrico. En los ángulos se han dispuesto unas grandes tarjas ovales cuyos enmarques responden al estilo auricular. Los distintos motivos aparecen perfilados en dorado. Las yeserías del antiguo convento de los trinitarios pudo haberlas trazado Andrés de Oviedo, quien con ellas modificaría los diseños originales elaborados por fray Miguel de Peñalosa, con el asesoramiento del arquitecto Miguel de Zumárraga en 1621¹⁴. Al estilo auricular corresponde la gran tarja coronada con el escudo de la orden y entre figuras de angelitos que ocupa la clave de la bóveda del crucero.

El estilo de bandas planas tiene un claro origen flamenco. Su uso en Sevilla se documenta ya a la llegada de Frans Adríens, si bien será en el Seiscientos cuando se generalice, procediéndose a sustituir su duro diseño y quebrado perfil por trazados curvilíneos, a la vez que se aumenta su volumen, dotándoseles ocasionalmente de una apariencia más vegetal. Se empleó especialmente en la ornamentación de bóvedas, como ocurre en la cabecera de la iglesia de Santa María de las

¹² Para más información sobre estos artistas véase PLEGUEZUELO, Alfonso. *Cerámicas de Triana. Colección Carranza*. Sevilla, 1996, págs. 89-90.

¹³ La atribución ha sido realizada por MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera "el Viejo"*. Sevilla, 1978, págs. 84-85.

¹⁴ Véase ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 147-151.

Nieves de Olivares, construía en 1637. Se desconoce el nombre de su tracista, si bien consta que las obras del templo fueron valoradas por Vermondo Resta, maestro mayor del Real Alcázar de Sevilla¹⁵.



Fig. 3 *Bóvedas de la nave*. Iglesia del Señor San José, Sevilla. 1629.

Algunas veces estos ornamentos, denominados en Sevilla como cartones recortados son una traslación al yeso de fórmulas ya experimentadas en la cantería. Así ocurre con la iglesia sevillana del Señor San José, que formó parte del convento de mercedarios descalzos, respecto al templo de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, en la provincia de Cádiz. Para la primera dio algunas ideas fray Juan de Santa María, si bien su concepción definitiva y ornamentación se deben al arquitecto Diego Gómez, quien firmó el contrato de la obra en enero de 1629¹⁶. La segunda fue trazada por Alonso de Vandelvira en 1616, pero durante la construcción dirigida por Juan de Oviedo y de la Bandera se efectuaron algunos cambios, especialmente en los alzados, concluyéndose la obra en 1625¹⁷. Mientras la iglesia sevillana decora sus bóvedas con yeserías de cartones recortadas, la sanluqueña ofrece el mismo repertorio ornamental, pero labrado en cantería (Fig. 3). En otras ocasiones las bandas planas también sirvieron para revestir elementos

¹⁵ La presencia del arquitecto se explica por ser la iglesia dotación de don Gaspar de Guzmán, Conde-duque de Olivares, quien era alcaide del citado Alcázar. Véase MARÍN FIDALGO, Ana. *Vermondo Resta*. Sevilla, 1988, págs. 34 y 161-162.

¹⁶ La clarificación del proceso constructivo del templo se debe a ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 158-161.

¹⁷ Sobre este edificio puede verse MORALES, Alfredo J. "Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. 1981, Vol. XLVII.

arquitectónicos o paramentos completos, como en la iglesia de Santa María de la Mota de Marchena, edificio unido al palacio que los duques de Arcos tenían en la población, pudiendo datarse estas labores de yesería en los años centrales del Seiscientos y relacionarse con algunas de las empresas desarrolladas por el IV duque de Arcos, don Rodrigo Ponce de León¹⁸. También aparecen estos motivos sobre los muros laterales del presbiterio de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, cuya construcción se data en 1670¹⁹. En razón de su avanzada cronología se advierte una clara evolución en estos temas de cartones recortados hacia una estética más propiamente barroca.

Otro repertorio empleado en la ornamentación de los edificios de este momento es el denominado de incrustaciones, que parece arrancar del aparejo rústico al que Serlio incorporó puntas de diamante. En un proceso similar, aunque más amplio y complejo, el flamenco Hans Vredeman de Vries transformó la obra rústica y en general el uso del almohadillado asociado a los órdenes arquitectónicos mediante una geometrización de temas, sumando a las puntas de diamante y de clavos, formas hexagonales, romboidales y redondeadas, que adoptan la apariencia de joyas y piedras engastadas. El éxito de estos motivos en el ámbito sevillano debe relacionarse con la difusión de los tratados del citado autor flamenco, si bien es posible que el mobiliario de ese mismo origen que caracterizaba muchos interiores de la Sevilla de su tiempo pudiera también haber influir sobre los entalladores y creadores de yeserías para que se generalizara su uso. Tampoco puede olvidarse la posible influencia de la platería sevillana de la época, especialmente de las creaciones de los plateros Francisco Merino y Francisco de Alfaro, quienes adornan sus piezas con diferentes motivos geométricos que ocasionalmente se convierten en piedras engastadas o en botones de esmalte. La relación entre estos motivos y los que se emplean en la arquitectura es evidente en la decoración de yeserías de la bóveda del presbiterio de la iglesia de San José del Carmen, obra de hacia 1603 relacionada con Vermondo Resta.

Debido a su plasticidad estos motivos fueron idóneos para aparecer aislados, con objeto de crear hitos ornamentales sobre los muros, si bien en otras ocasiones se unieron a los restantes repertorios originando composiciones más complejas. Así ocurre en la iglesia de la Merced de Écija, en donde puntas de diamantes asimétricas complementan los escudos nobiliarios que sostienen las águilas situadas en las pechinas del crucero, mientras composiciones a modo de broches de joyería, con piezas ovales y semiesféricas armoniosamente dispuestas, aparecen en los muros laterales del mismo crucero. Estas yeserías se relacionan con las obras de reedificación del

¹⁸ Sobre dicho personaje y sus intervenciones en el ámbito del palacio que la familia tenía en Marchena puede verse RAVÉ PRIETO, Juan Luis. *El Alcázar y la muralla de Marchena*. Marchena, 1993, págs. 160-164.

¹⁹ Véase VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980, pág. 18.

templo que una inscripción fecha en 1624²⁰. Anteriores y por consiguiente más estrechamente relacionadas con los modelos manieristas son las labores de incrustaciones empleadas en las bóvedas de arista de las galerías del claustro principal del antiguo convento de Nuestra Señora del Carmen de Sevilla, obra en la que intervino el maestro albañil Cristóbal Ramírez en 1614²¹ (Fig. 4).



Fig. 4. *Bóvedas del claustro principal*. Antiguo Convento del Carmen, Sevilla. 1614.

Los motivos de incrustaciones en la ornamentación de cubiertas en forma de media naranja fue habitual en las llamadas “bóvedas de pendientes”, una solución que parece corresponder a la monumentalización de la decoración de los trasdoses de bóvedas de sagrarios, manifestadores y relicarios en madera y en plata. Se trata de composiciones centradas en una macolla o florón de la que surgen, a modo de costillas, largos nervios de formas distintas, que rematan en el borde de la semiesfera en puntas de diamantes, ovoides y otros elementos parecidos a los cabujones de la joyería. El ejemplo más antiguo conocido de esta fórmula es el que aparece sobre el antepresbiterio de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, que se fecha en 1615 y cuyo diseño corresponde a Diego López Bueno²². Dicho esquema lo repitió el propio arquitecto, a

²⁰ La leyenda es recogida por HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Tomo III. Sevilla, 1951, págs. 173-174.

²¹ Sobre la obra de este monasterio véase ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 161-171.

²² Fue dado a conocer por GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. "Trazas de Diego López Bueno para San Lorenzo de Sevilla". *Archivo Español de Arte*. Tomo XXVI, 1953. Los diseños fueron alterados por Andrés

menor escala, en las bóvedas de las capillas bautismales de las iglesias de Santa Ana y de Santiago de la capital hispalense²³. Una variante de estas “bóvedas de pendientes” son las que combinan los motivos geométricos con los de carácter figurativo. Ocasionalmente mascarones y querubines sustituyen a las cabezas de clavos y a los ovoides, siendo también frecuente que alternen con ellos. Tal solución se adoptó en el crucero del ya citado templo de los trinitarios de Sevilla, una obra de hacia 1630 que, como se vio, está relacionada con Andrés de Oviedo, y en la cabecera de la iglesia del antiguo convento de Santa Catalina de Osuna, una obra sin documentar pero que pudiera ser de una fecha algo posterior. En ambos casos la policromía y el dorado son complementos adecuados a las labores en yeso.

La comentada forma de organizar los muros mediante la multiplicidad de formas arquitectónicas, encuadramientos y ornamentos figurativos es superada a mediados del Seiscientos, al buscarse nuevas soluciones destinadas tanto a crear valores no tectónicos, como a disolver los elementos que pudieran realzar la estructura y a resaltar la mecánica de los edificios. Mientras estos responden a tipos tradicionales, el tratamiento de las superficies sufre una transformación sustancial, que los dota de un complejo revestimiento. Gracias a esa multiplicidad ornamental los interiores, aunque se ajusten a un esquema espacial simple, se ensanchan incesantemente en todas las direcciones, negándose la limitación física que determinan los muros. Se produce así un sentimiento de sorpresa y de maravilla que caracterizan buena parte del sentir barroco, el cual se manifiesta en la proliferación de las formas, que se entrecruzan e intercalan en un manifiesto afán de riqueza y en un deseo por crear la ilusión de diferentes planos. Se crean así ámbitos maravillosos y múltiples, con independencia de sus verdaderas dimensiones físicas. En estos espacios cueviformes, como han sido denominados, el uso del dorado y del color contribuye a alterar la relación entre apariencia y realidad, al resultar trastocados las proporciones de los motivos y los planos en los que se sitúan.

De hecho, a mediados del Seiscientos desaparecen de los repertorios ornamentales de tradición manierista algunos de sus componentes, mientras otros sufren un proceso de transformación que les hace ir perdiendo su rigor geométrico original a favor de una mayor flexibilidad, jugosidad y carnosidad. Especialmente llamativa es la evolución en el caso de los roleos vegetales, especialmente de la hojarasca que, como una variante ornamental del estilo auricular, derivó gracias a la genialidad de Alonso Cano hacia la tradicionalmente llamada "hoja canesca". No obstante, tal afirmación ha sido matizada en el sentido de que dicha hoja no es sólo

de Oviedo al hacerse cargo de las obras. De hecho en la traza original estaba previsto alternar arbotantes y pendientes, mientras en la obra definitiva aparecen dos pendientes al centro de cada uno de los lados, formando un esquema cruciforme. Otro cambio corresponde a los modillones situados en la cornisa bajo los pendientes, que originalmente iban a ser unas tarjetas rectangulares. Véase MORALES, Alfredo J. *Iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla, 1981, págs. 18-19.

²³ Al respecto puede verse PLEGUEZUELO, Alfonso. *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla, 1994, págs. 51-52 y 143-144.

una aportación ornamental del maestro, sino expresión de un complejo discurso teórico de naturaleza anticlásica²⁴. Con independencia de ello, corresponden a Cano varios dibujos de cartelas integrados en el álbum de Antonio García Reinoso conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid que tradicionalmente se han relacionado con la construcción de retablos, pero que también pudieron servir de modelo para las yeserías²⁵. De hecho, los diseños son perfectamente aplicables tanto a obras en madera, como a labores en yeso y si bien parece claro que Cano los ideó para sus retablos, es evidente que en manos de otros artistas y habida cuenta la fama del maestro pudieron haber tenido un cometido distinto al original.

De los cambios que se producen en la ornamentación y de la generalización de los modelos canescos es prueba el álbum de dibujos sevillanos dado a conocer por Sancho Corbacho²⁶. Aunque en su mayoría corresponden a proyectos de fachadas, portadas y retablos, también incorpora el sistema de los órdenes según Vignola, además de elementos arquitectónicos aislados, fuentes, chimeneas y cenotafios y un variado repertorio de motivos ornamentales, en el que abundan las guirnaldas y las tarjas, en las que el recuerdo de la “hoja canesca” es muy evidente. Muy atractivas son las últimas por la posibilidad de servir tanto para la decoración de retablos, como para labores de yeserías. Todo ello sin olvidar que algunos de esos mismos dibujos correspondientes a retablos son copias de otros del propio Cano²⁷.

Este álbum de dibujos aparece fechado entre 1662 y 1663, siendo por consiguiente de gran utilidad para conocer las características de la arquitectura sevillana del momento y las transformaciones que se efectuaban en sus repertorios ornamentales. Un asunto de singular importancia ha sido el referido a la autoría de este álbum, solo firmado en algunos dibujos con las iniciales D.Z. Tras rechazarse la primera atribución a un posible integrante de la familia del arquitecto Miguel de Zumárraga, se vinculó a Diego de Zúñiga, quien proyectó un túmulo para las honras sevillanas de Felipe IV, habiéndose finalmente identificado a este personaje con el historiador y coleccionista Diego Ortiz de Zúñiga, quien fue caballero de Santiago y miembro del cabildo municipal²⁸.

Los renovados motivos vegetales pasaron con suma facilidad de la madera a las yeserías por ser obra todas ellas de maestros escultores y entalladores. Al respecto debe recordarse que tras las novedades aportadas por Cano, el retablo sevillano conoció un nuevo proceso de

²⁴ Véase RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. "Álbum de Antonio García Reinoso (Siglos XVI-XVIII)", *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI-XVII*. Madrid, 1991, pág. 320.

²⁵ *Ibidem*, págs. 325-327.

²⁶ SANCHO CORBACHO, Antonio. *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*. Sevilla, 1947. Reed. Sevilla, 1983.

²⁷ Aunque Sancho Corbacho ya lo advirtió, la indicación ha pasado prácticamente desapercibida hasta ser reiterada por RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. “Alonso Cano y la arquitectura. Lenguajes y quimeras”, *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, págs. 267-268.

²⁸ Véase ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 51-56.

renovación, tanto estructural como decorativo, gracias a un grupo de maestros, que encabezó Francisco Dionisio de Ribas y culminó Bernardo Simón de Pineda, quienes lo llevaron hacia postulados plenamente barrocos²⁹. La labor de estos artistas, a los que deben sumarse la trascendental figura de José de Arce y la del no menos importante Pedro Roldán, en el campo de la escultura, y las destacadísimas de Murillo y Valdés Leal, en el campo de la pintura, hicieron posible que las nuevas corrientes estilísticas triunfaran en la ciudad y que su influjo se hiciera notar en los talleres que empezaban a proliferar por diversas poblaciones sevillanas. Fueron precisamente los nuevos planteamientos ornamentales y la mayor plasticidad de los motivos empleados, que prácticamente ocupaban todas las superficies de los retablos, los que se llevaron a los yesos. En ese proceso de transferencia también algunos de los nuevos motivos o ciertas soluciones compositivas, caso de los niños que se entrelazan y casi funden con los movidos roleos, se hicieron presentes en las yeserías.

Aunque sin recoger todo ese proceso de transformación ornamental, ni todas las aludidas novedades, las yeserías de la iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación resultan muy ilustrativas de la evolución que se estaba operando a mediados del Seiscientos en las labores en yeso que se realizaban en la capital hispalense. Aunque ha desaparecido la cubierta original de la nave de este templo de los Padres Terceros, las restantes bóvedas conservan un interesante programa de yeserías en las que conviven referencias a los temas de bandas planas o cartones recortados, con otros del estilo auricular, junto con motivos más relacionables con la “hoja canesca”. Así, en el tramo abovedado del coro se desarrolla una labor de prominentes cartones recortados, en el que las bandas multiplican las curvaturas, originando una compleja y tupida trama. En los brazos del crucero destacan las cartelas figurativas representando alegorías marianas tomadas de las Letanías Lauretanas, que aparecen rodeadas por motivos auriculares y cabezas de querubines, con macollas y hojarasca de gran realce. Mayor volumen y movimiento ofrecen los motivos tallados en la bóveda de cañón que cubre el presbiterio, en la que continúan las representaciones figurativas alusivas a la Virgen María. Por su parte la bóveda del crucero aparece dividida por pilastras, presentando yeserías de temas variados, con predominio de los auriculares, figurativos y arquitectónicos. Especial énfasis se puso en la ornamentación de la bóveda del sotocoro, la primera de toda la iglesia que era visible por el espectador. El centro de la composición es una gran tarja con el anagrama de María, siendo su enmarque, así como el de las cartelas con angelitos músicos que la flanquean, motivos auriculares que se entrecruzan con otros de cartones recortados y que se completan con guirnaldas, mazos de frutas y figuras portando ramilletes. Se ignora quien fueron el tracista y los autores de estas yeserías. No obstante, está

²⁹ Sobre la arquitectura de los retablos barrocos sevillanos es obligada la consulta del libro de HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, 2000.

documentada la intervención en la obra entre los años 1627 y 1642 del maestro albañil Diego Gómez, por lo que las labores de yeso debieron realizarse unos años más tarde³⁰.

Grandes tallos, roleos vegetales y hojarasca de gran plasticidad, que en los documentos coetáneos son denominados “cortezas”, son los protagonistas de las yaserías sevillanas realizadas en el último tercio del siglo XVII. Suelen formar movidas composiciones, con los motivos enroscados o entrecruzados en diferentes planos, incorporando en determinadas ocasiones motivos figurativos, caso de máscaras, querubines y figuras de ángeles. Así ocurre en la semiesfera que cubre el oratorio del Palacio Arzobispal, en cuyo centro aparece una gran macolla calada. Similares motivos figuran en una pequeña bóveda de una escalera secundaria, que como el anterior recinto se edificó entre los años 1663 y 1669, durante el gobierno del arzobispo don Antonio Paino. Por razones de semejanza con las extraordinarias yaserías de la iglesia de Santa María la Blanca, que después se tratarán, éstas del palacio arzobispal han sido atribuidas a Pedro de Borja³¹. Posterior es la decoración de la media naranja de la capilla sacramental de la iglesia de San Esteban, en la que junto a los grandes roleos destacan las parejas de angelotes-canéforos que rematan los óculos de iluminación del recinto, así como la paloma del Espíritu Santo que, rodeada por querubines, aparece en la clave. Se trata de una obra realizada entre 1676 y 1677, a la que una viva policromía otorga un evidente aire popular³².

Las macollas o florones que centran los arcos fajones y tramos de bóvedas, a la manera de la citada en el oratorio del palacio arzobispal, son también habituales en las yaserías de estos años. Son elementos de valor arquitectónico relacionables con las rodela y claves de madera dorada y policromada de los abovedamientos medievales y con las piñas de mocárabes de las techumbres de tradición mudéjar. Unas adoptan forma de racimos florales o de hojarasca, mientras otras se configuran geoméricamente a la manera de jarrones o eolípilas, de superficies caladas, no faltando las que se convierten en cartelas con anagramas de valor religioso, acompañándose de figuras de angelitos. De este tipo son las que presentan algunos tramos de la bóveda de la capilla del mismo palacio arzobispal, que también se han relacionado con las creaciones de los hermanos Borja. A diferentes tipos corresponden las que aparecen en la iglesia del convento de Santa María de Jesús de Sevilla, realizadas en los últimos años del Seiscientos y que posteriormente se comentarán³³.

En todo este proceso de cambio conceptual y formal que se advierte en el uso de las yaserías sevillanas a partir de los años centrales del Seiscientos tiene un papel protagonista un

³⁰ Para mayor información sobre este edificio puede verse ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 155-158.

³¹ Cfr. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio Arzobispal*. Sevilla, 1993, págs. 10 y 12.

³² La información corresponde a ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., pág. 72.

³³ Véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*. Sevilla, 1980, pág. 168. Sobre este edificio se volverá con posterioridad.

edificio, paradójicamente construida en cantería, la iglesia del Sagrario. Su construcción se inició en 1617 con trazas de Cristóbal de Rojas, Alonso de Vandelvira y Miguel de Zumárraga, habiéndose encargado de las obras a partir de 1630 Pedro Sánchez Falconete, cuando faltaban por hacerse las bóvedas, portadas y sacristía³⁴. En 1655 se comenzó la ornamentación de las bóvedas de piedra por Pedro y Miguel de Borja, autores también de los antepechos, mientras José de Arce labró las monumentales esculturas de los Evangelistas y Padres de la Iglesia. En la decoración de las bóvedas se emplearon motivos de cueros recortados y del estilo auricular, además de festones, macollas vegetales, veneras, cabezas de querubines y máscaras. Aunque muchos de estos temas son de origen manierista, la corporeidad y flexibilidad de los que han sido dotados suponen un considerable avance. Más novedosas son las labores talladas en los antepechos, con querubines, cartelas, roleos de aspecto cartilaginoso y ángeles-atlantes, así como en el enmarque del relieve de la Fe que preside el muro de los pies de la iglesia, que responde a un sentido barroco pleno. El carácter sinuoso de los motivos y su propio volumen origina unos acusados efectos de claroscuro, en contraposición al linealismo y planismo de los elementos arquitectónicos. Los mismos valores plásticos y juegos de luces y sombra debían presentar las yaserías que Pedro de Borja realizó en 1657 en la sacristía y que lamentablemente han desaparecido³⁵.



Fig. 5. *Interior*. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla. 1665.

³⁴ Sobre este templo véase la monografía de FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977.

³⁵ *Ibidem*, pág. 57.

El triunfo definitivo de la estética barroca lo ofrecen las yeserías de la iglesia de Santa María la Blanca (Fig. 5). De hecho, la renovación emprendida en el templo a partir de 1662 dio lugar a uno de los interiores más bellos y fascinantes de la arquitectura barroca andaluza. Las mencionadas obras, continuación de las reformas iniciadas veinte años antes, se debieron a la iniciativa de un grupo de feligreses que pretendía dotar al templo de bóvedas de yeso³⁶. El proyecto correspondió al arquitecto Juan González, quien firmó el oportuno contrato con el canónigo don Justino de Neve, comprometiéndose en dicho documento a cubrir la nave central con un medio cañón con lunetos y el falso crucero con una media naranja sobre pechinas, si bien “el adorno de yesería y enlucido se deja(ba) para otra ocasión”³⁷. Muy posiblemente esas labores de yeso se realizarían tras haberse sustituido los antiguos soportes del templo por diez nuevas columnas de jaspe de Antequera, que fueron encargadas al maestro cantero Gabriel de Mena en julio de 1663. De hecho, el templo se inauguró el 5 de agosto de 1665, con su programa decorativo completo³⁸. Parte sustancial del mismo fueron las pinturas debidas a Murillo y las yeserías que adornan las bóvedas, cuya realización se atribuye tradicionalmente a los hermanos Borja³⁹. Aunque nada haya que objetar a que éstos fueran los ejecutores materiales de las yeserías, la cuestión de verdadera trascendencia es la relativa a la autoría de los diseños⁴⁰. Comparando estas yeserías con la ornamentación de las bóvedas del Sagrario, se aprecia una diferencia sustancial entre ambas, no sólo en el repertorio ornamental, sino también en la concepción de los propios ornamentos y en su volumen. Es evidente que piedra y yeso son materiales con cualidades y posibilidades expresivas distintas, pero aun teniéndolo presente, ambas obras resultan demasiado dispares si se considera que la fecha de los relieves pétreos es 1657 y que las yeserías se datan en la década de los sesenta. Además, se ha señalado que en 1660 se encargaron a Pedro Roldán labores en yeso con destino a la iglesia de Santa María la Blanca, conociéndose que en 1661 dicho escultor completó con relieves y otros motivos en yeso la decoración de la Capilla del Rosario de la iglesia conventual de Regina Angelorum y que en 1655 había labrado las yeserías de la sacristía

³⁶ Sobre este templo y las construcciones mencionadas puede verse FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “La Iglesia de Santa María la Blanca”, *Laboratorio de Arte*, nº 1, 1988, págs. 117-131. Asimismo CRUZ ISIDORO, Fernando. *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Sevilla, 1991, págs. 42-46.

³⁷ Esta noticia y las siguientes fueron dadas a conocer por ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 176-177 y 207.

³⁸ Existe un opúsculo sobre las fiestas celebradas con tal motivo debido a Fernando de la Torre Farfán, que aporta información sobre las obras de la iglesia. Su título resumido es el siguiente: *Fiestas que celebró la Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca*. Sevilla, 1666. Algunas noticias de este texto fueron comentadas por ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Tres volúmenes, Vol. I, Madrid, 1981, págs. 321-347.

³⁹ Nada se dice sobre los autores de las yeserías, aunque se alaba su perfección y riqueza en el libro de TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la Iglesia...*, op. cit.

⁴⁰ Gestoso ya recoge la atribución a Pedro y Miguel de Borja, aunque basándose en las fechas de renovación de la iglesia, aportadas en la obra de Torre Farfán mencionada en la nota nº 38, duda de esta posible autoría. Cfr. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Tomo III, Sevilla, 1892, págs. 313-314.

de la Cartuja de las Cuevas⁴¹ (Fig. 6). Tales datos, la contemplación de las esculturas talladas por el maestro y la comparación entre las yeserías de la nave central de Santa María la Blanca, lo conservado de la iglesia dominica en la capilla de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y los yesos de la Cartuja, parcialmente conservados, hacen sospechar la posible intervención de Roldán en el diseño de las yeserías de la antigua sinagoga sevillana⁴². Tal apreciación no contradice la tradicional atribución de la ejecución material de dichas yeserías a los hermanos Borja⁴³.



Fig. 6. *Bóveda de la Sacristía*. Antigua Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla. Pedro Roldán, 1655.

Los blancos yesos de la nave central, que se destacan sobre el fondo dorado, son principalmente motivos vegetales, con guirnaldas, mazos de frutas y flores de gran carnosidad, además de algunos mascarones, querubines y macollas caladas. El mismo repertorio se empleó

⁴¹ Sobre Pedro Roldán y los dos primeros trabajos mencionados puede verse BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699)*. Sevilla, 1973, pág. 65.

⁴² Sobre las yeserías de la Cartuja, véase MORALES, Alfredo J. y SERRERA, Juan Miguel. "El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla", *Historia de la Cartuja de Sevilla*. Madrid, 1989, pág. 189. Con relación a las yeserías hoy existentes en la Real Maestranza, HALCÓN, Fátima. *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Escultura y Pintura*. Sevilla, 1983, págs. 42-49. La atribución a Roldán de los diseños de las yeserías de Santa María la Blanca, la adelantamos en MORALES, Alfredo J.; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan Miguel y VALDIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, pág. 86, (Reed. Sevilla, 2004), Tomo I, pág. 114.

⁴³ En su estudio sobre la antigua sinagoga sevillana no pudo Falcón documentar la realización de las yeserías, si bien las atribuyó a Pedro de Borja. Cfr. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "La Iglesia de...", op. cit., pág. 124. En un trabajo posterior el mismo autor considera que en la ornamentación de yeserías y pinturas del templo debió intervenir Murillo. Cfr. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Valdés Leal y la arquitectura sevillana", *Laboratorio de Arte*, nº 4, 1991, pág. 153.

en el falso crucero, si bien incorporando figuras de cuatro niños en las pechinas, más una representación de la Giralda entre angelitos. Este deslumbrante conjunto de yeserías ha sido considerado el cenit y punto de arranque de la yesería hispana barroca, habiéndose destacado como un extraordinario ejemplo de la tendencia del barroco español a crear espacios cueviformes mediante el uso del ornamento⁴⁴. Estos yesos crean en la nave central y especialmente en la semiesfera del antepresbiterio una sensación de riqueza, de movimiento, de ruptura y dilatación de la caja muraria, de delirio ornamental, nunca vista en Sevilla. En contraposición a tal novedad conceptual y ornamental, a la espectacularidad y al sentido de cueva maravillosa de este ámbito, la decoración de cartones recortados de las bóvedas de arista de las naves laterales y que se identifican mejor con el término de “cortezas” con el que se refiere a los yesos el texto sobre la fiesta por la inauguración de la iglesia han despertado menos interés⁴⁵. Sin duda su planísimo y carácter retardatario sobre la novedad y turgencia de las empleadas en la nave central pueden explicar tal desatención. Muy breves han sido las referencias a las pinturas murales que ocupan el intradós de los arcos y se despliegan por las paredes. Al respecto se ha sugerido el uso de plantillas para su realización y la posible intervención de Murillo en su realización⁴⁶. También se ha resaltado su perfecta conjunción con las yeserías, hasta el punto de dificultar la identificación de unas y otras⁴⁷. Las pinturas del intradós de los arcos fingen ser volutas y tallos carnosos, mazos de frutas y cabezas de querubines. Por su parte, las que cubren las paredes perimetrales simulan potentes volutas y guirnaldas, además de robustos tallos que se multiplican y enroscan y sobre los cuales se distribuyen figuras infantiles, quedando entre ellos unas tarjas que ocupan representaciones alegóricas e inscripciones alusivas a la Virgen, tomadas del Antiguo y del Nuevo Testamento (Fig. 7). A ello hay que añadir imágenes de la Giralda y jarras de azucenas, es decir, el escudo del cabildo de la catedral de Sevilla, que de forma alternativa ocupan los falsos lunetos.

Esta combinación de pinturas y yeserías se podría interpretar como un testimonio de la fusión de las artes preconizada por el barroco. Sin embargo, si se atiende al documento de 1662 en el que se indicaba que las labores de yeso se dejaban para otro momento y se recuerda que el proceso de renovación concluyó tres años más tarde, cabe sospechar que fueron razones tanto de tiempo como económicas las que determinaron el empleo de las dos técnicas artísticas. Incidiendo sobre ese barroco juego de apariencias o engaño entre materiales y técnicas que se ha señalado, debe destacarse que estas fingidas yeserías cuentan con otro mérito más en el que no se había reparado, el hecho de ser el precedente más directo del progresivo abandono de las labores en

⁴⁴ Véase BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978, pág. 68.

⁴⁵ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiesta que celebro...*, op. cit. Corresponde al texto del folio 2 vto. que ya fue analizado por Angulo. Véase nota nº 38.

⁴⁶ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Valdés Leal...”, op. cit., pág. 153.

⁴⁷ ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 178-179.

yeso en los interiores religiosos sevillanos de las últimas décadas del Seiscientos, en beneficio de los grandes ciclos pictóricos.



Fig. 7. *Pinturas murales*. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla. 1665.

Antes de llegar a la exuberancia y dinamismo de los yesos que pusieron fin a la renovación de esa antigua sinagoga, hay que prestar atención al proceso constructivo de otro edificio sevillano paradigmático del barroco, la iglesia del Hospital de la Santa Caridad⁴⁸. Las cinco etapas en que se desarrollaron sus obras permiten advertir no sólo la evolución del concepto de ornamentación, sino las transformaciones que en pocos años se operaron sobre el propio repertorio decorativo. La iglesia fue iniciada en 1645 con trazas del arquitecto Pedro Sánchez Falconete, interviniendo en el proceso de las obras, los maestros Juan González y Pedro López del Valle. El edificio se comenzó por los pies, avanzando la construcción hacia el presbiterio en consonancia con los recursos económicos de la hermandad. Cuando en 1670 se cubrió la capilla mayor, la nave ya contaba con su decoración de yeserías y con los lienzos pintados por Murillo. Estas labores de yeso debió diseñarlas Sánchez Falconete y corresponden principalmente a temas de cartones recortados a los que se superponen, a la manera de las labores de incrustaciones, algunas rosetas y macollas⁴⁹. Aun considerando el carácter ondulante de aquellas, su planismo evidencia el origen

⁴⁸ Al respecto puede verse VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *El Hospital de la Caridad...*, op. cit, págs. 16-23.

⁴⁹ El 8 de marzo de 1645 el maestro se comprometía a "*enriquecer de yeseria todas las bobedas y arcos haciendo en cada cosa la labor o labores que fueren convenientes y se me pidieren por el dicho mayordomo*

manierista de tal ornamentación. Con mayor corporeidad, más movimiento y completada con cabezas de querubines y cartelas, la misma decoración cubre los laterales del presbiterio. En su bóveda, por el contrario, los motivos se hacen naturalistas, tomando volumen, carnosidad y aspecto vegetal (Fig. 8). Cartelas, mascarones y angelitos surgiendo de veneras enriquecen el conjunto, apareciendo además unos registros en forma de corazón con inscripciones latinas, situándose en la clave una macolla con un corazón llameante. En el entablamento de la capilla mayor figuran grandes cartelas con textos latinos y movidos enmarques de hojarasca, mascarones, querubines, además de parejas de ángeles niños y fruteros, que aparecen colocados sobre la cornisa.



Fig. 8. *Bóveda del Presbiterio*. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla. 1670.

Más complejas son las cartelas del antepresbiterio, cuya superficie aparece tratada como paños recogidos en las esquinas superiores por niños intercalados entre los roleos vegetales. Este enmarque presenta en la base una venera y un niño atlante, coronándose por un mascarón. Se completa la decoración con angelitos, figuras de animales y un artístico jarrón, todo ello apoyado sobre la cornisa. Estos elementos destacan por su dinamismo y volumen, recordando las creaciones de Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, artistas que colaboraron en la ornamentación de la iglesia y con quienes pudiera relacionarse su diseño. Aunque no consta el momento de realización de estas yaserías, es evidente que son anteriores a

y cofradía yenlucir todos los fondos dellas". A. H. P. S. Legajo 11029. Fols. 193-198 vto. El texto del contrato ha sido transcrito por ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 340-349.

la colocación del retablo mayor en 1673, pues las situadas en los laterales del presbiterio tuvieron que ser parcialmente serradas y mutiladas, para permitir la instalación del entablamento del retablo⁵⁰.

Cuando cinco años más tarde se decidió proseguir la decoración de la bóveda del antepresbiterio, se prescindió de las yeserías y se encomendó a Juan de Valdés Leal su pintura. Tal decisión debió partir de don Miguel Mañara, verdadero artífice y mentor de la decoración de la iglesia. Se ignoran las razones que tuvo para ello, aunque pudieron ser tanto motivos económicos, como el deseo de ver concluidos los trabajos con rapidez, algo que, sin embargo, no le fue posible pues falleció en mayo de 1679. No obstante, cabe también la posibilidad de que tuviera noticias de las novedades de la pintura de cuadratura de los maestros italianos que habían llegado a Madrid para decorar el Palacio Real. Las noticias de estas obras y artistas pudieron llegarle a Mañara por el mismo Valdés, pues de ser cierta la información que aporta Palomino, el pintor visitó varios templos y palacios de la Corte, además del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, durante el viaje que efectuó a Madrid en 1664⁵¹. Al respecto, es interesante comprobar que los edificios sevillanos cuya decoración se está completando en las últimas décadas del Seiscientos recurren de manera habitual a la pintura mural para enriquecer los interiores y para componer sus programas iconográficos. Es más, esas pinturas simulan con gran verismo labores en yeso que cubren por completo los muros, forman amplios paneles o enmarcan escenas figurativas⁵². Por otra parte, resulta muy curioso que buena parte de ellas se deban a Juan de Valdés Leal. Es más, hay constancia de trabajos suyos de pintura mural anteriores incluso a su intervención en la iglesia de la Caridad. Es el caso de las pinturas que contrató en 1667 para el Convento de San Antonio de Padua, ocultas hoy por varias capas de cal, o de las que concertó tres años más tarde cuando policromaba el retablo mayor del desaparecido Convento de San Agustín para revestir las paredes “de cortes, cogollos de oro Y niños coloridos”⁵³.

La bóveda de la iglesia de la Caridad, que no es completamente semiesférica, presenta su intradós dividido en ocho segmentos mediante pilastras decoradas por fingidas yeserías. Aquellos también presentan simuladas labores de yeso con retorcidos roleos en los que se abren registros enmarcados y rematados por figuras de ángeles niños en los que, sobre un cielo nuboso, se recortan figuras de ángeles mancebos con los atributos de la Pasión. Las falsas yeserías cubren

⁵⁰ MORALES, Alfredo J. “El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla”, VV. AA. *Retablo mayor de la Santa Caridad*. Sevilla. Madrid, 2007, pág. 40. Tal circunstancia ha sido advertida durante los trabajos de restauración del citado retablo, concluidos durante la primavera del año 2007.

⁵¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1715, Ed. 1947, pág. 1055.

⁵² Este fenómeno lo estudié en MORALES, Alfredo J. “Yeserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos”, *Congreso Internacional. Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo, Actas*. Bilbao, 2009, págs. 147-158. Los comentarios entonces realizados sirven de base a las siguientes páginas.

⁵³ Las referencias proceden de ARENILLAS, Juan Antonio. op. cit., pág. 74.

también el intradós de los arcos torales, las pechinas y el entablamento de la bóveda, en donde figura una cartela con un texto latino y la fecha 1681, que debe ser la de conclusión de las pinturas, aunque Valdés percibió algún pago por ellas al año siguiente⁵⁴. Las pechinas, con ángeles niños y movidos roleos enmarcando registros en forma de corazón alusivos a la caridad, están ocupadas por representaciones de los evangelistas⁵⁵. Completan el programa decorativo figuras de los santos limosneros pintados en los muros que flanquean las ventanas. Se trata de San Martín, Santo Tomás de Villanueva, San Julián y San Juan limosnero, representados junto a columnas y cortinajes, completándose la decoración con fingidas yeserías de elementos arquitectónicos y roleos. Este conjunto pictórico debido a Valdés Leal se ha considerado como una de las decoraciones murales más hermosas de cuantas se realizaron en Sevilla durante el siglo XVII⁵⁶. Es evidente que para su ejecución, de manera especial en las pinturas que simulan yesos, se emplearon plantillas y que en ellas hubo amplia participación de los integrantes del taller de Valdés, debiendo ser uno de ellos su propio hijo Lucas.

El segundo de los ciclos pictóricos murales desarrollados por Valdés en el que las yeserías fingidas tienen especial protagonismo se encuentra en la iglesia del convento de San Clemente. El maestro venía trabajando para la comunidad cisterciense desde 1680 en la policromía y dorado del retablo mayor, cuando aún no había finalizado las pinturas de la bóveda de la iglesia del Hospital de la Caridad. En el citado monasterio ingresó de novicia su hija María Josefa, quien profesó el 18 de mayo de 1682⁵⁷. Días antes el maestro había ampliado su contrato con la comunidad, a fin de realizar diversos trabajos en la capilla mayor y su retablo, así como en la nave de la iglesia que debía incluir la decoración de los muros del templo⁵⁸. Se considera que parte de estos trabajos los realizó como dote por la profesión de su hija⁵⁹.

Una de las primeras tareas emprendidas por Valdés Leal sería la decoración del muro del coro, en donde pintó la escena de *San Fernando entrando en Sevilla*. Aunque se trata de una pintura mural, aparece enmarcada por una gruesa moldura dorada y con rocallas que debió añadirse coincidiendo con la realización de las pinturas atribuidas al maestro Francisco Miguel Ximénez, que rodean a las realizadas por Valdés y que adornan los muros de la nave⁶⁰. El

⁵⁴ La identificación y traducción del texto corresponde de VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M. *El Hospital de la Caridad...*, op. cit., pág. 22. Las noticias sobre los pagos a Valdés fueron dadas a conocer por KINKEAD, Duncan T. *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*. Nueva York, 1978, pág. 558.

⁵⁵ Sobre estas y los santos que aparecen enmarcando las ventanas puede verse VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1988, pág. 196.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 195.

⁵⁷ Los documentos de toma de hábitos y profesión están transcritos en FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. "San Clemente, una fundación del Cister en Sevilla. Vida espiritual y conventual", VV. AA.: *Real Monasterio de San Clemente. Historia, Tradición y Liturgia*. Córdoba, 1999, págs. 145-150.

⁵⁸ El contrato es transcrito por PAREJA LÓPEZ, Enrique. "Obras maestras del arte", VV. AA.: *Real Monasterio...*, op. cit, págs. 362-365.

⁵⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1916, pág. 143.

⁶⁰ La atribución corresponde a VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, pág. 581.

mencionado marco, en un juego de apariencias típico del barroco, ha hecho creer que la escena de San Fernando era una pintura sobre lienzo, de la misma manera que los paneles con roleos que la enmarcan fingien ser yeserías de cartones recortados, cuando realmente son pinturas murales. Estos motivos presentan al centro unos grandes registros con las armas de Castilla y León, en alusión al citado rey castellano, a quien la tradición hace fundador del monasterio.

Diferentes son los motivos ornamentales que simulando labores de yeserías cubren las paredes, pechinas y bóveda del presbiterio. Corresponden a carnosos y retorcidos tallos vegetales que guardan una evidente similitud con los utilizados en la ornamentación del antepresbiterio de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad. El parecido es muy evidente en los enmarques de las representaciones de los evangelistas situados en las pechinas y de las escenas de la vida de San Clemente y de los santos vinculados a la orden cisterciense que ocupan los muros laterales del presbiterio (Fig. 9). Es en ellos donde se desarrolla en mayor medida la decoración de yeserías falsas, que si bien debió ser trazada por Valdés Leal, fue concluida por su hijo Lucas, a quien se considera autor de las escenas antes aludidas. De hecho, aunque Valdés iniciase las pinturas del presbiterio, de la bóveda, de las pechinas y de los muros laterales, su finalización entre 1689 y 1690 correspondió a su hijo Lucas⁶¹.



Fig. 9. *Bóveda del Presbiterio*. Iglesia del Convento de San Clemente, Sevilla. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés, 1682-1690.

Mayor protagonismo tuvo éste en la ejecución de las pinturas murales del Hospital de Venerables Sacerdotes. Dicha institución, dedicada a acoger a sacerdotes de edad avanzada e

⁶¹ Véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla, 2003, págs. 74-75.

incapaces para ejercer su ministerio, se había iniciado en 1675 con el patrocinio del canónigo don Justino de Neve⁶². Tradicionalmente se han atribuido sus trazas a Juan Domínguez, aunque en fecha reciente se ha sugerido la autoría de Esteban García, estimándose que el primero fue solo el maestro responsable de la dirección de las obras⁶³. Cuando concluyeron a fines del verano de 1686, se procedió a la decoración de la iglesia, encargándose a Valdés Leal sus pinturas murales, si bien la mala salud del maestro hizo que su hijo Lucas participase intensamente en los trabajos, llegando a concluirlos en solitario. Se cree que Valdés Leal se ocupó de los murales del presbiterio, bóveda del antepresbiterio y sacristía, mientras su hijo Lucas, además de ayudarle en estas pinturas, realizó las correspondientes a los muros del antepresbiterio y de la nave a partir de los modelos paternos.

Este extraordinario conjunto pictórico responde a un concepto decorativo distinto al de las obras anteriores. Las superficies ya no aparecen ocupadas por yaserías simuladas, sino que se dejan en blanco para resaltar los motivos y escenas figurativas, así como las guirnaldas y festones vegetales que las enmarcan. Constituye una novedad la simulación de relieves en bronce, el carácter teatral de los enmarques de los altares y de los fingidos tapices pictóricos que se despliegan por los muros de la nave, así como el efectismo de las falsas perspectivas arquitectónicas de la bóveda de la nave y del techo de la sacristía, en las que existe un evidente recuerdo de las creaciones de Andrea Pozzo. En este templo los yesos fingidos solo se emplean en la ornamentación de algunos arcos y elementos arquitectónicos, en el enmarque de ciertas escenas, en los fondos de las hornacinas que en los laterales del presbiterio contienen urnas de reliquias y en los techos de las arquitecturas en perspectiva de la bóveda del tramo segundo de la nave y del techo de la sacristía. Respecto de estos últimos cabe destacar su carácter retardatario, pues los cartones recortados y los roleos que representan recuerdan la ornamentación de mediados del Seiscientos.

Aunque no corresponda a la familia Valdés sí es un buen testimonio de la generalización de las yaserías fingidas en la decoración mural pictórica de finales del siglo XVII la iglesia del convento de Santa María de Jesús. En 1696 se dio por concluida la renovación estética de este templo conventual de franciscanas clarisas⁶⁴. La operación más llamativa consistió en ocultar la armadura mudéjar que cubría la nave con una bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos, añadiéndose labor de yaserías en los enmarques de las ventanas, en las ménsulas que apean los

⁶² Sobre este edificio puede verse VALDIVIESO, Enrique y FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. “El patrimonio artístico”, VV. AA.: *Los Venerables*. Sevilla, 1991, págs. 25-111.

⁶³ Tal propuesta ha sido realizada por FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad”, *Laboratorio de Arte*, 1998, nº 11, pág. 185.

⁶⁴ La fecha figura en una cartela pintada en el arco triunfal. Para mayor información sobre este convento de monjas franciscanas puede verse VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José. *La Sevilla oculta...*, op. cit., págs. 167-180. Además, existe un estudio monográfico debido a CENTENO, Gloria. *Monasterio de Santa María de Jesús*. Sevilla, 1996.

fajones y en las claves de cada uno de los tramos de la nave. La actualización estética supuso la construcción de nuevos retablos, entre los que destaca el mayor, contratado en 1690 con Cristóbal de Guadix y cuyas esculturas son obra de Pedro Roldán⁶⁵. Coincidió con la policromía y dorado de este retablo el encargo al pintor José López Chico de las pinturas murales del presbiterio⁶⁶. En ellas se reprodujeron con gran precisión las formas plásticas de las yeserías, ordenando grandes paños de retorcidos motivos a partir del eje que marcan las ventanas. Por otra parte, acentuando los juegos de ficción, se dispusieron unas pilastras que compiten con los colosales soportes salomónicos del retablo. Los retorcidos tallos vegetales, que se cruzan y superponen desplegándose sobre las paredes, se acompañan de festones vegetales, querubines y figuras de ángeles niños con guirnaldas de frutas. Entre ellos se sitúan cartelas con alegorías marianas y de la vida monástica. A los lados de las ventanas se han pintado unos registros mixtilíneos resueltos a modo de fingidos edículos arquitectónicos en los que se han representado con carácter ilusionista los arcángeles Gabriel, Miguel, Rafael y Uriel, portado sus correspondientes atributos y sosteniendo escudos con inscripciones latinas alusivas a la Virgen María. El fondo rojizo de los paneles y el perfilado en oro de los roleos acentúa la sensación de relieve, dotándolos de una ficticia corporeidad. Más menuda es la decoración pintada en las jambas e intradós de las ventanas, si bien logra perfectamente el propósito de aparentar carnosos yesos. Estos yesos fingidos guardan relación con los auténticos que aparecen en la bóveda de la nave.



Fig. 10. *Bóveda de la nave*. Iglesia del Convento de Santa María de Jesús, Sevilla. 1696.

⁶⁵ Sobre ese conjunto de retablos puede verse HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco...*, op. cit., págs. 42-43 y 281-283.

⁶⁶ La noticia fue dada a conocer por QUILES GARCÍA, Fernando. “José López Chico y las pinturas murales de Santa María de Jesús (Sevilla)”, *Archivo Hispalense*, nº 240, 1996, págs. 105-109.

Frente a la presencia masiva y ofuscante de yaserías en la iglesia de Santa María la Blanca y de las más comedidas pero igualmente protagonistas del espacio de la iglesia del Hospital de la Caridad, en este templo las labores de yeso se han reducido hasta convertirse en elementos aislados y armónicamente distribuidos para enriquecer plásticamente la bóveda. De todas ellas son las grandes macollas caladas que ocupan las claves de los tramos las más llamativas y rotundas. Se trata de amplias cartelas, similares a piezas de joyería, en las que unos tallos vegetales y cintas serpenteantes se entrecruzan a distintos niveles, presentando al centro volutas caladas o labores de incrustaciones, aunque también se ha utilizado en un caso el anagrama de María entre una pareja de angelitos (Fig. 10). A pesar de la vistosidad y potencia de estas macollas, son los ondulantes roleos que enmarcan las ventanas los que ofrecen una mayor similitud con los yesos pintados en los muros del presbiterio. Junto a esos motivos vegetales hay que destacar la presencia de máscaras y festones de frutas en las ménsulas de los arcos fajones.

Las razones que llevaron a la comunidad de clarisas a optar por una decoración de yesos tan sucinta para enriquecer la bóveda de la nave debieron ser de índole económica. Idénticos motivos obligarían a encomendar a López Chico la ornamentación de los muros del presbiterio con yesos simulados. La labor pictórica, que con la iluminación adecuada podría confundirse con auténticas yaserías, resultó más barata y mucho más rápida de ejecución, especialmente si se tiene en cuenta que la misma plantilla utilizada para decorar uno de los muros sirvió para pintar el frontero.

La actividad de Lucas Valdés como muralista continuó a comienzos del siglo XVIII, con importantes trabajos para dominicos y jesuitas. En la iglesia del convento de San Pablo, actual parroquia de Santa María Magdalena, renovada por Leonardo de Figueroa tras el hundimiento de 1691, dejó Lucas Valdés algunos de los principales testimonios de su arte a partir de 1709⁶⁷. Su labor se concretó en la decoración de la capilla mayor, crucero, pilares, sotocoro y bóveda de la sacristía⁶⁸. De tan amplio programa decorativo destacan junto a las grandes composiciones figurativas las yaserías fingidas que sirven para enmarcarlas, las fingidas hornacinas con santos dominicos de los pilares del crucero, las arquitecturas que sirven de fondo a algunas escenas y los medallones distribuidos por diferentes elementos arquitectónicos del templo. Dichos motivos, que reproducen con gran eficacia los valores plásticos de las labores en yeso, guardan una estrecha relación con los empleados por el pintor en obras precedentes ya comentadas. Es más, el tipo de

⁶⁷ Sobre este autor y su intervención en el convento de los dominicos véase SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, págs. 54-63. Asimismo, RIVAS CARMONA, Jesús. *Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*. Sevilla, 1994, págs. 64-74. También MORALES, Alfredo J. "Leonardo de Figueroa y el barroco policromo en Sevilla", en VV. AA.: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, 1999, págs. 196-200.

⁶⁸ Sobre estas pinturas puede verse VALDIVIESO, Enrique. *Pintura...*, op. Cit., págs. 479-483. Asimismo FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Lucas Valdés...*, op. cit., págs. 76-81.

los roleos, el modo de retorcerlos y entrecruzarlos resultan demasiado tradicionales, distanciándose de los nuevos repertorios formales con hojas de acanto, que ya habían empezado a introducirse en las labores de la talla en madera de la época.

Esta decoración pictórica que finge yesos convive con las yeserías auténticas diseñadas por Leonardo de Figueroa como parte del programa de renovación del templo. Se emplearon para aprear las ménsulas de los arcos fajones de las naves laterales, para enmarcar las grandes composiciones pictóricas de los muros laterales y los ventanales del primer tramo de la capilla mayor y de los testereros del crucero, apareciendo también en el friso y en las enjutas de los arcos. Se trata en su mayoría de roleos y motivos vegetales, aunque también hay algunas frutas y pájaros en los yesos de las enjutas. Tanto éstos como los del friso son de mayor tamaño que los restantes, contribuyendo a dotar de monumentalidad y elegancia a la arquitectura. Para mayor riqueza del interior éstos últimos aparecen dorados, enlazando con sus brillos y luminosidad con los elementos de madera dorada y policromada distribuidos por todo el interior y que llegan a su máxima expresión en la monumental bóveda del crucero. La renovación del templo se desarrolló entre 1691 y 1709, según indica Matías de Figueroa, hijo del arquitecto⁶⁹.

Otro excepcional monumento del barroco sevillano, la iglesia de San Luis, correspondiente al Noviciado de la Compañía de Jesús, está relacionada con Leonardo de Figueroa⁷⁰. También lo está al pintor Lucas Valdés pues en este edificio realizó su último conjunto mural conocido. La autoría de las trazas de este singular templo es un asunto que ha suscitado múltiples opiniones, oscilando entre las que asignan tal responsabilidad a Figueroa y las que señalan la existencia de un proyecto venido de Roma, que se encargaría de plasmar y adecuar al lenguaje local el citado arquitecto. Sí está claro que el edificio se inició en 1699 y que su inauguración tuvo lugar en 1731 por el arzobispo don Luis de Salcedo y mientras Felipe V y la corte residían en Sevilla⁷¹. En el excepcional interior de este templo se produce una inusitada acumulación de elementos y motivos de extraordinario colorido, que contribuyen a enfatizar la articulación espacial, los juegos de volúmenes, la sensación de movimiento y los efectos luminosos. El sentido ascensional de la propia arquitectura, que parece girar impulsada por las columnas salomónicas que simulan servir de soportes, se acentúa por el ilusionismo de las pinturas murales, tanto del ingreso como de la cúpula, deudoras ambas de Andrea Pozzo. El

⁶⁹ Véase SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca...*, op. cit., págs. 56-57.

⁷⁰ La primera obra monográfica sobre el templo fue la de CAMACHO BAÑOS, Ángel. *El templo de San Luis de Sevilla*. Sevilla, 1935. Posteriormente se editó la de BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *La iglesia sevillana de San Luis de los franceses*. Sevilla, 1977. El más completo y actualizado estudio es el realizado por RAVE PRIETO, Juan Luis. *San Luis de los Franceses*. Sevilla, 2010.

⁷¹ Sobre esta etapa de la historia sevillana y sus repercusiones artísticas puede verse MORALES, Alfredo J. "Sevilla es Corte. Notas sobre el Lustró Real", Catálogo de la Exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid, 2000, págs. 172-181.

interior de este templo es una suma de pinturas, yaserías, maderas doradas y policromadas, herrajes, mármoles y espejos que lo convierten en un ámbito ofuscante y maravilloso⁷².



Fig. 11. *Interior*. Iglesia de San Luis, Sevilla. 1730.

La síntesis de las artes característica del barroco resulta paradigmática en este espacio, aunque tal vez sea la pintura realizada por Lucas Valdés en la cúpula lo más llamativo y espectacular de la decoración. Junto a las teatrales perspectivas que la monumentalizan y dilatan, es necesario resaltar la presencia de yaserías fingidas en los muros de las capillas laterales, en el fuste de pilastras y en las enjutas de algunos arcos, cuya autoría se han atribuido al pintor Domingo Martínez, a quien se sabe corresponden las pinturas de la exedra de entrada al templo⁷³. De ser cierta esta hipótesis, estos yesos fingidos se habrían pintado antes de inaugurarse el templo en 1731, por más que el maestro realizara con posterioridad las aludidas pinturas de la entrada. De cualquier modo, es un buen testimonio de la costumbre generalizada en la decoración de los interiores sevillanos de las últimas décadas del siglo XVII y primeras del XVIII, de emplear pintura mural reproduciendo con gran eficacia y verismo las formas plásticas de las yaserías. A veces sustituyéndolas por completo, mientras en otras ocasiones conviven con las auténticas, tal y como ocurre en esta iglesia de San Luis, en donde los yesos tienen una discreta presencia. Se

⁷² El texto, con ligeras variantes, corresponde a mi trabajo MORALES, Alfredo J. “Leonardo de Figueroa...”, op. cit., pág. 207.

⁷³ Este autor ha sido estudiado por SORO CAÑAS, Salud. *Domingo Martínez*. Sevilla, 1982. Sobre sus pinturas murales véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. “La pintura mural de Domingo Martínez”, Catálogo de la Exposición *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*. Sevilla, 2004, págs. 57-73.

localizan en el friso, en las enjutas de los arcos que cobijan los retablos menores y en los pilares del tambor de la cúpula, con forma de guirnaldas de flores y frutas, y en las basas de las hornacinas que alojan las esculturas también localizadas en el tambor (Fig. 11). A pesar de su limitada presencia es una importante contribución al enriquecimiento plástico del recinto, además de contribuir a resaltar las líneas de la composición arquitectónica.

Con ellas casi se produce la desaparición de las yeserías en la arquitectura barroca de la capital hispalense, pues fueron prácticamente sustituidas por las pinturas. Sin embargo, al comenzar el Setecientos, en las poblaciones de la campiña sevillana, especialmente en las situadas en las proximidades de las tierras de Córdoba y Málaga, triunfará la ornamentación en yeso, dando lugar a interiores sorprendentes, de gran riqueza plástica y abigarramiento.