

## Al servicio del culto, la devoción y el ornato: retablos y mobiliario litúrgico en la Iglesia de Santa Ana

Francisco Javier Herrera García  
Universidad de Sevilla

### 1.- NOTICIAS SOBRE RETABLOS DESAPARECIDOS

Una iglesia parroquial de la categoría de Santa Ana, en atención a su generoso vecindario y a los ingresos que disfrutó en concepto de diezmos, fundaciones pías, capellanías, etc. debió contar en los tiempos bajomedievales con un repertorio de imágenes notable. Sin embargo, nada conocemos al respecto. Únicamente, cuando su propio archivo y otros comienzan a aportar noticias, esto es, desde la primera mitad del XVI, disponemos de datos que nos informan de la progresiva provisión de estructuras retablísticas en altares y capillas.

Cabe citar en primer lugar la referencia a un típico marco para imágenes bastante habitual en los tiempos bajomedievales y aún durante el siglo XVI, la viga de imaginera, que sabemos existió hasta bien entrado este siglo y que sustentaría un calvario<sup>1</sup> bajo el arco toral. Durante el XVI consta fueron provistos distintos retablos, de los que hoy únicamente subsisten el mayor y el de San Francisco, del resto únicamente se conservan muchas de sus pinturas sueltas o reintegradas en marcos modernos. Algunos de los primeros pudieron ser de formas góticas, como el concertado en 1535 por María Bejarano, vecina de Triana, con el entallador Francisco de Ortega por 12.000 maravedís, probablemente destinado a la parroquia o el concertado con el pintor Juan de Zamora en 1536 para disponer la tabla de la Virgen de los Remedios entre Santa Bárbara y Santa Catalina y cuyos donantes, Ginés Carrión y su esposa estarían situados en el banco<sup>2</sup>. Se ubicaba en la entrada del presbiterio, en el lado del evangelio, fue rehecho en 1686 por Alonso Franco, dorado en 1688 y suprimido en 1840<sup>3</sup>. En 1546, el licenciado y presbítero Francisco de Morgáez, impulsor del culto eucarístico en la parroquia, concertó un retablo con el entallador Bartolomé de Ortega. Sería de medianas dimensiones y adaptado a la estética renacentista, compuesto por guardapolvo de tela y como elementos iconográficos destacados constaba de las insignias de la pasión y una cruz en el cuerpo principal<sup>4</sup>.

Ya en la segunda mitad de aquella centuria menudean las noticias de nuevos retablos en los que intervinieron algunos de los mejores pintores de la Sevilla del momento, siguiendo quizá la estela del retablo mayor. Es el caso del contratado el 17 de julio de 1553 entre el entallador Francisco de Vega, en el capítulo de ensamblaje y talla y el pintor Hernando de Esturmio, en el apartado de pintura, con el frutero vecino de Triana Blas de Ojeda. El primero convino el ensamblaje de una estructura con talla de romanos, es decir grutescos, mientras Sturmio tuvo a su cuidado la pintura central de Santa Catalina y el resto de tablas con figuras del santoral, mayoritariamente hoy conservadas en modernos marcos<sup>5</sup>. Veinte años después, en 1573, el fiel ejecutor de la ciudad de Huete, Melchor de Orozco, encargaba a Juan de Oviedo “el viejo”, activo por estos años en los reparos y montajes del monumento eucarístico de la iglesia, y al pintor Antonio de Alfíán, el ensamblaje y pintura de un retablo que había de seguir el

1 En las cuentas de fábrica de 1567 se hace el siguiente descargo: Yten pago a Antonio de Pedro Saz. por la hechura del lienzo e por limpiar el altar mayor e viga e crucifijo onze ducados en rreales como parece por su conocimiento. Archivo de la Real Parroquia de Santa Ana (ARPSA), fábricas, 1 (1566-1568), s/f.

2 HERNÁNDEZ DÍAZ, Jose; BAGO Y QUINTANILLA, Miguel y SANCHO CORBACHO, Heliodoro: Documentos varios. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, vol. II, Sevilla, 1928, pp., 123-125

3 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: Aparato para escribir la historia de Triana, y de su iglesia parroquial, Sevilla, 1818, p. 12. MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: “Artistas vecinos de Triana en el siglo XVIII”, Revista Triana, 1981, pp. 17-23, de la cita p. 21. MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: La iglesia de Santa Ana de Sevilla, Sevilla, 1991, p. 39. El 9 de febrero de 1688, el dorador Jacinto de la Torre declara haber otorgado el dorado y estofado del retablo de de Ntra. Sra. de los Remedios por 1.900 reales de vellón. Posteriormente el 30 de mayo declara haber recibido esa cantidad en distintas partidas, de mano del mayordomo, dándose por contento. ARPSA, caja 92/3.

4 Fue concertado el 19 de marzo de 1546. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, vol. VI, Sevilla, 1933, p. 63. RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “Del origen y algunas noticias sobre la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla)”, en RODA PEÑA, José (dir.): XII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia, Sevilla, 2011, pp. 15-46, de la cita pp. 23-24.

5 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., pp. 28-29. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: Hernando de Esturmio, Sevilla, 1983, pp. 94-96.

modelo del realizado por Esturmio, este dedicado a la Inmaculada Concepción, cuyas tablas se conservan enmarcadas en una estructura similar al de Santa Catalina<sup>6</sup>. Hacia 1581 sabemos que la fábrica trianera regaló al recién construido hospital de los heridos de la peste, un retablo pintado de lienzo con su bastidor en dos quadros el uno con la imagen de Jesuxpo. con la cruz + a questas y el otro cruzificandolo<sup>7</sup> Otra noticia nos habla del altar dedicado a Santa María del Castillo, patrocinado por el ollero vecino de Triana Juan de San Pedro, poco antes de 1599, cuando pide que se le conceda un nuevo sepulcro<sup>8</sup>.

Fueron muchos los retablos que existieron según deja intuir Matute al hablar de patrocinadores y altares<sup>9</sup>. A finales del XVII o principios de la siguiente centuria debió ser confeccionado el que vieron Hernández Díaz y Sancho Corbacho, en la reserva eucarística de la capilla Sacramental, compuesto por columnas salomónicas y esmerada talla<sup>10</sup>. También desapareció el de las Ánimas, a mediados del XVIII sustituido por el actual. Algunos restos siguen presentes en el templo, como el arcosolio que hoy enmarca al Crucificado, en lo alto de la capilla de la cabecera de la epístola, sin duda antes ocupado por el cuadro de la Virgen de la Antigua, tal como se desprende de la leyenda que exhibe: CONCEBIDA SIN PECADO ORIGL., bajo el emblema mariano. Es una obra de principios del XVIII, según revelan sus roleos y rizada hoja de cardo. En las fotografías de los momentos anteriores a la restauración del templo, efectuada entre 1970 y 1975, pueden apreciarse sencillas estructuras neoclásicas compuestas en el siglo XIX, hoy desaparecidas, como debió ser el retablo de la Divina Pastora, costeadado hacia 1865 por la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, esposa de Don Antonio de Orleans, Duque de Montpensier<sup>11</sup>.

## 2.- EL RENACIMIENTO Y EL TRÁNSITO AL BARROCO

### 2.1. El Retablo mayor

Es de justicia comenzar afirmando que el retablo mayor de Santa Ana supone una obra cumbre de la retablística española del Renacimiento. Tanto por su estructuración, elementos arquitectónicos y ornamentales, esculturas y, sobre todo pinturas, está entre las grandes creaciones en esta parcela artística del siglo XVI. Afortunadamente ha llegado a nuestros días con mínimos cambios y las últimas restauraciones le han devuelto todo su esplendor. Se ha puesto de manifiesto en sobradas ocasiones, las originalidades, aportaciones y significación de la obra en el contexto andaluz del segundo tercio del XVI. Es un retablo que fue planificado y guiado por las sendas del Renacimiento cuando el estilo prendía con fuerza en el arte andaluz en general y sevillano en particular. Si nos atenemos al ámbito del retablo de estos momentos, hasta la década de los cuarenta se venían aún confeccionando retablos de traza gótica, como algunos desarrollados a lo largo de la década de los treinta y finalizados casi a mediados de siglo, así fueron los de San Juan de Marchena, Santiago de Écija y San Pedro de Arcos<sup>12</sup>. La secuela del gran retablo mayor catedralicio, finalizado a falta de los guardapolvos en 1526, seguía en vigor y hemos de considerar el solapamiento de las fórmulas a extinguir del gótico y el novedoso renacimiento. El de Santa Ana, en consecuencia, es una obra clave que aparece en un momento vital, cuando definitivamente parecen desterradas de la arquitectura de retablos las soluciones góticas, algunas de cuyas experiencias se dejarán aún notar. Su efecto sería trascendental y desde entonces la estética importada de Italia, que se conocía en Sevilla desde la primera década de siglo, recibió particular atención por parte de los tallistas y ensambladores de

6 GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio: "Antonio de Alfián y Juan de Oviedo el viejo. El retablo de la Inmaculada de la parroquia de Santa Ana de Sevilla (1673-1674)", *Atrio*, nº 19, 2013, pp. 49-68.

7 ARPSA, fábricas, 4 (1581), s/f. *Memoria de las cosas que san dado de la iglesia de señora santa ana en Triana para el nuevo ospytal de los heridos de peste que al presente se a mandado hazer en Triana en las casas que dizen del mariscal que es lo siguiente.*

8 ARPSA, caja 257/13, 1599-XII-4. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit. pp. 32-33.

9 *Ibidem*, pp. 32-34.

10 Indican que es de hacia 1680 y poseía una imagen moderna de la Piedad, un crucificado, San Sebastián y San Roque. HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Estudio de los edificios de religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936, p. 48.

11 RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: "Anales de la Hermandad de la Divina Pastora de Triana", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 591, 2008, pp. 515-518.

12 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla", en HALCÓN, F; HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación Provincial-Fundación Real Maestranza de Caballería, 2009, pp. 15-68, de la cita pp. 53-64.



D.V.R.

Fig. 1: Retablo Mayor.

retablos, muchos de los cuales como la prolífica familia de los Ortega, Gómez de Horozco, Nicolás Jurate o Pedro de Heredia, se habían formado y ejercido en el longevo cauce del gótico y ahora experimentan una decisiva reconversión<sup>13</sup>.

Uno de los obstáculos para profundizar en su largo proceso constructivo, constatable entre 1542 y 1566, es la ausencia de documentación clara. Los escasos documentos que han salido a la luz únicamente permiten intuir algunas autorías, tanto para el ensamblaje y talla, como para los artífices que intervienen en su dorado. Desde que Pacheco lo indicara, una de las cuestiones indiscutibles es la autoría de Pedro de Campaña en las pinturas del mismo, de manera que constituyen un conjunto cumbre en la producción del bruselense. Pero no está ni mucho menos claro quien proyecta su novedosa arquitectura y ornato o quien talla las esculturas y relieves que lo integran, especialmente en el banco y remate. Desde los años treinta del siglo XX manejamos los datos aportados por Hernández Díaz, según los cuales, en primer lugar, el 28 de julio de 1542 el escultor Nicolás de Jurate, residente en la collación de Santa María, se obliga con Nufro de Ortega, que previamente había asumido su confección, a realizar la mitad del retablo en lo que a ensamblaje y arquitectura respecta. Lo curioso del concierto no es que Nufro, obligado a condiciones ya estipuladas con la fábrica parroquial, subcontrate la mitad de la obra, sino que la misión de Jurate es dirigir e inspeccionar en el propio taller del contratante la marcha de los trabajos acometidos por los oficiales de este último. Está exento de poner mano de obra por su cuenta, así como de comprar madera. Por todo ello percibirá 12 ducados<sup>14</sup>. Esta solución no parece indicar más que las abundantes ocupaciones profesionales que concernían a Ortega, uno de los ensambladores y tallistas de éxito en esos momentos. En esos instantes tenía a su cargo el retablo mayor de la Cartuja de las Cuevas. Seguramente intervienen distintas manos guiadas por las condiciones que pactó este último, siendo la labor de Jurate meramente directiva, adaptándose a las trazas e ideas de Nufro de Ortega. El resto de la documentación se refiere al dorado y pintura del retablo, en primer lugar el 4 de diciembre de 1557 Andrés Ramírez, Andrés Morín, Antón Pérez, Antón Sánchez, “maese Pedro” (Pedro de Campaña) y Pedro Ximénez, todos dedicados al arte de la pintura, se obligan con el provisor arzobispal y el mayordomo de la fábrica, a *pintar y dorar el retablo*. Las operaciones darían comienzo el próximo día de San Juan, esto es, el 24 de Junio de 1558, y deberían finalizar dos años después. El documento es lacónico en información pero deja entrever como estamos en la etapa final de los trabajos<sup>15</sup>. Se ha cumplimentado lo esencial de su ensambladura y talla, así como de parte de la pintura y sólo resta el dorado y estofado de esculturas, si bien no podemos desechar la idea de que todavía estuviera ocupado Campaña en las labores pictóricas que le competen, y estos pintores del gremio sevillano pudieran asumir algunas funciones de colaboración en las tablas. Pero no acabó ahí la tarea de dorado y estofado, pues años más tarde, el 30 de diciembre de 1564, algunos de los integrantes de la anterior mancomunidad (Antón Pérez, Andrés Morín, Andrés Ramírez y Pedro Jiménez) además de Luis Hernández, se comprometían definitivamente a dejar el retablo por completo dorado, para el último día de Junio del siguiente año, siguiendo las condiciones que, declaran, fueron elaboradas por dos activos pintores del momento, Antonio de Alfían y Juan de Zamora<sup>16</sup>. La labor de Campaña desarrollando todo el programa iconográfico, parece que estuvo comprendida entre 1550 y 1556, a juzgar por los rasgos estilísticos que muestra el conjunto<sup>17</sup>. Este importante repertorio pictórico se verá en otro apartado.

La incógnita de su traza sigue vigente. Palomero estima la paternidad de Martín de Gainza, maestro mayor de la Catedral, pues no dejan de existir coincidencias entre el ornato del retablo, especialmente en sus columnas retalladas, y el empleado por el maestro en la capilla de los Reyes y sacristía mayor catedralicia<sup>18</sup>. Ciertamente el innovador templo catedralicio resguardaba ya algunas piezas fundamentales en los inicios del Renacimiento sevillano, de factura italiana, con columnas mármóreas ricamente retalladas, que bien pudieron servir de inspiración al proyectista de Santa Ana. Entre estas obras podemos destacar el sepulcro parietal del Cardenal Hurtado de Mendoza (c. 1509) y el retablo de la capilla de Scalas (c. 1539).

13 Entre los principales análisis efectuados de este retablo destacamos, MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., pp. 17-18. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*, vol. I, Sevilla, 1892, p. 182. HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: op. cit., pp. 37-44. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 122-125. MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., pp. 34-37. VALDIVIESO, Enrique: *Pedro de Campaña*, Sevilla, 2008, pp. 113-131. RECIO MIR, Álvaro: “La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional”, en HALCÓN, F; HERRERA, F. y RECIO, A.: op. cit., p. 96. La reciente restauración, que tuvo lugar entre 2007 y 2010, generó nueva información, especialmente relativa a aspectos técnicos y al descubrimiento de firmas y monogramas de algunos de los pintores. AA. VV.: *Memoria final de intervención. Retablo mayor de la Iglesia de Santa Ana*. Sevilla, Sevilla, 2011. PÉREZ CANO, Valle, et. alt.: “Generar proyectos, sumar ideas: el retablo de Santa Ana en Triana (Sevilla)”, *Revista PH*, nº 78, 2011, pp. 78-97. AA.VV.: *Pedro de Campaña en el retablo de Triana, la restauración del IAPH*, Sevilla, 2010.

14 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Arte y artistas...*, op. cit., pp. 46-47.

15 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Arte hispalense de los siglos XV y XVI. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. IX, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1937, pp. 31-32.

16 *Ibidem*, pp. 32-33.

17 VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 114.

18 PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: op. cit., p. 123.

El de Santa Ana adopta una compartimentación todavía heredera de los grandes retablos góticos, si bien su mazonería se adapta a criterios renacentistas, en bancos, soportes y entablamentos. Consta de cuatro cuerpos y remate, cinco calles y dos entrecalles laterales para escultura. Es la obra más representativa de un modelo de retablo muy extendido en estos momentos, de carácter pictórico, relegando la escultura a las imágenes principales, al banco y entrecalles. Su planta ochavada es fruto de la adaptación a la cabecera del templo. La abundancia de pintores, algunos de gran



Fig. 2: Retablo Mayor (Detalle).

calidad y la escasez de escultores capaces de desarrollar altorrelieves de cierta envergadura, lleva a una clara preponderancia de la pintura en los registros iconográficos de los retablos. No vamos a entrar en descripciones y análisis de su iconografía, reservado a otro capítulo, sin embargo si es el momento de reparar en los elementos estructurales y su peculiar ornato, de todo lo cual se ocupa el taller de Nufro de Ortega, cuyos integrantes por desgracia no conocemos. La mayoría de los relieves, ubicados preferentemente en banco, sotabanco y ático, así como las esculturas de bulto de las entrecalles, deben corresponder a los escultores del taller de Ortega, quizás a su propia mano. Parece descartado, por falta de documentación clara, la asignación a Pedro Delgado que propuso Gestoso, como también recientemente se han asignado a las gubias de Roque Balduque los trabajos que advierten mejor acabado: La Santa Faz de la puerta del sagrario-reservorio y el Dios Padre del remate. Un dato del archivo parroquial sacado a la luz en los trabajos de investigación que corrieron parejos a la última intervención, según el cual en 1566 Nufro de Ortega percibió la cifra de 3.443 maravedís por dos tableros tallados que faltaban para el retablo y el pintor Andrés Morín 3.326 maravedís por la pintura de ambos, ha dado lugar a relacionar estos tableros con los dos que contienen las parejas de evangelistas en el banco, sobre todo en atención a que el que representa a San Lucas y San Marcos, contiene en su reverso la firma de Andrés Morín<sup>19</sup>. Sin embargo, estimamos que sin negar la autoría de Ortega y Morín sobre estos y otros complementos escultóricos del retablo, los aludidos tableros podrían tratarse de los que contienen ángeles con atributos pasionarios, ubicados también en los encasamientos del banco. Son relieves que denotan las fórmulas de la plástica renacentista, que procuran la corrección formal, pero no llegan a la altura alcanzada por otros como Roque Balduque, a quien sí puede atribuírsele los complementos citados anteriormente.

En la estructura del retablo llama la atención la puerta ubicada en el banco y primer cuerpo de la calle de la izquierda, en ocasiones citada como vano de acceso a la sacristía, cuando en realidad se trata de un viejo recurso muy empleado en los retablos y capillas pre tridentinas, como es el de ubicar un pequeño espacio concebido para la reserva eucarística, a modo de sagrario. Las puertas de sagrario se conservan en muchas iglesias andaluzas y extremeñas, integradas en retablo o al lado de los mismos: San Juan de Marchena, Las Nieves de Alanís, Calzadilla de los Barros (Badajoz), Medina de las Torres (Badajoz), etc.

Tal como indicamos, su estructura debió ser frecuente en estos instantes de mediados del XVI, empleándose en retablos pensados para introducir pinturas. Falta el mayor de la Cartuja de las Cuevas, concertado en 1542, en el que también intervino Ortega. Sin embargo retablos como el mayor de Medina Sidonia (Cádiz), de Santa María de Carmona, o Santa María de Cáceres, con los que se ha relacionado el de Triana, nos parecen dotados de un mayor avance tanto en la estructura arquitectónica como en su plena concepción escultórica. Lo que sí parece cierto es que los mejores paralelos que encontramos para el retablo

19 AA.VV.: Memoria..., op. cit., p. 7.

trianero, hemos de buscarlos a bastante distancia, en territorio mexicano, donde prevaleció esta modalidad retablística hasta finales del XVI, caracterizada por una articulación de cuerpos semejante, predominio de la pintura, superposición de balaustres sobre columnas, menor protagonismo de la escultura, destinada a bancos y entrecalles, frisos con serafines. No es casualidad que algunos de los ejemplos todavía subsistentes en la región de Puebla de los Ángeles (México) guarden un gran parecido con el de Santa Ana. Podemos citar los de Cuauhtinchan (c. 1571), Huaquechula (c. 1575-1580) e incluso el más avanzado de San Miguel de Huejotzingo (1584-1586). Esta herencia no viene si no a demostrar el influjo que obras como la de Ortega y Campaña ejercieron sobre escultores, retablistas y pintores, que en la segunda mitad de siglo abandonaron Andalucía rumbo a la Nueva España, es el caso del pintor y escultor Andrés de Concha, de Pedro de Requena o Pedro de Brizuela <sup>20</sup>.

Respecto al ornato arquitectónico, ya se ha hablado del influjo del tratado de Sagredo (*Medidas del Romano*), sobre el modelo de balaustres, pedestales y ornato mediante serafines de los frisos, algo por otra parte muy habitual en la arquitectura y retablística de esos momentos<sup>21</sup>. Digno de mención es el revestimiento tallado de las columnas del primer y segundo cuerpo, provistas de motivos grotescos que se distribuyen de acuerdo a un eje rector a modo de *acandelieri*. Cada columna presenta diferente diseño. Aunque es posible la inspiración en los grotescos que a partir de 1526 introdujo Diego de Riaño y su equipo de canteros en el ornato del Ayuntamiento, o en la sacristía mayor de la Catedral, es igualmente factible el influjo de estampas y grabados, como los que abundantemente eran distribuidos en Italia desde finales del XV, y que pudieron llegar a Sevilla a través de cauces comerciales pero, también, aportados por los artistas que habían recibido formación italiana como el propio Pedro de Campaña o Luis de Vargas, sin duda familiarizados con el repertorio ornamental de grotescos generado en el fecundo taller de Rafael. De cualquier modo, los tallistas dirigidos por Ortega y Jurate debieron manejar estampas de paneles ornamentales compuestos por candelabros recorridos de las fantasías habituales. Entre los principales autores de estos grabados, activos a finales del XV y primeras décadas del XVI, podemos citar a Nicoletto de Modena, Giovanni Antonio de Brescia, Fra Antonio de Monza y Zoan Andrea. Precisamente en sus ilustraciones, inspiradas en la Domus Aurea y otros restos arquitectónicos de la antigüedad<sup>22</sup>, aparecen muchos de los motivos que vemos en las columnas del primer y segundo cuerpo del retablo de Santa Ana, como las figuras de quimeras, canéforas, flameros, águilas o buitres picoteando frutos, bichas, mascarones fitomorfos. En las columnas del extremo derecho del primer cuerpo, cuyos fustes contienen una talla vegetal no tan ceñida a la verticalidad de los típicos candelabros, destacan figuras humanas desnudas abrazándose en actitud amorosa, quizás inspiradas en Zoan Andrea.

Entre las reformas que desfiguraron en parte la apariencia original del retablo, hay que citar la acometida en el siglo XVIII para agrandar la hornacina y camarín de la Santa Ana "triple", en concreto hacia 1754, responsabilidad del maestro carpintero Sebastián Luque<sup>23</sup>. Es posible que dispusiera, unos tableros externos a modo de guardapolvo, recorriendo ambos lados, pues sabemos que en 1571 le fueron abonados a Antonio de Pedrosa, entallador, 360 maravedíes por *adornar el guardapolvo del altar mayor*<sup>24</sup>. La condición de entallador de este artífice da a entender que eran labores de talla.

## 2.2. El retablo de San Francisco

Si exceptuamos el retablo mayor, el único que conserva la parroquia del siglo XVI, es el que preside la capilla de San Francisco, encajado en una hornacina capialzada, e integrado por un total de siete pinturas sobre tabla, entre las que destaca la central con la representación de la estigmatización de San Francisco, entre las de San Pedro y San Pablo. La capilla se sabe que fue adquirida en 1570 por el matrimonio compuesto por el capitán Francisco Vallejo e Isabel de la Cueva, que contrajeron matrimonio un año antes en la parroquia trianaera<sup>25</sup>. La reja que la cierra informa de la fundación y patronazgo del citado matrimonio, al declarar en su friso: *Esta capilla, retablo y enterramiento es de los señores Francisco Vallejo y Doña Isabel de la Cueva su mujer, y de sus herederos y sucesores. Acabose año de 1570*. A pesar de citar ese año como fecha de terminación de las obras, estimamos que el retablo

20 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Trasvases e influjos entre la retablística española y americana: La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo XVI)", en GLÓRIA, Ana Celeste: *O retabulo no espaço Ibero-Americano*. Forma, função e iconografia, vol. I, Lisboa, 2016, pp. 27-40.

21 AA.VV.: *Memoria...*, op. cit., pp. 20-21.

22 DACOS, Nicole: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969, pp. 95-97.

23 AA. VV.: *Memoria...* op. cit., p. 9.

24 ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: *Noticias artísticas sevillanas del archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*, Sevilla, 2005, pp. 126-127.

25 <http://www.santanatriana.org/curiosidades.htm> (consultada el 15 de abril de 2016).



D.V.R.

Fig 3: Retablo de San Francisco.

debió encargarse en la década de los sesenta, según parece indicar su estructura y vestigios ornamentales conservados del XVI, como son las finas columnas que articulan el cuerpo, todavía ajenas a las proporciones clásicas que se imponen en el retablo romanista, y sobre todo los balaustres que articulan las calles laterales, adelantadas del conjunto, guarneciendo la hornacina. Es posible que el artífice encargado de su ensamblaje y talla tuviera como modelo inspirador el retablo mayor de la parroquia, recién finalizado. Entre los elementos decorativos que subsisten, vinculados al repertorio propio de los retablos platerescos, podemos citar los espejos, mascarones, cueros recortados, guirnaldas y paños que sin excesivo resalte recorren el friso. El cuerpo central dibuja el difundido esquema estructurador serliano-palladiano, figurando pequeños tondos sobre las calles laterales. El esquema de este retablo, apto para las pequeñas capillas abundantemente ubicadas por particulares en templos parroquiales, incluso en los rincones y arcosolios todavía libres de la catedral, tuvo gran difusión en la Sevilla de mediados del XVI. Llamaron la atención los balaustres, próximos a los que vemos en el retablo de la Piedad de Santa María la Blanca (1564), Alegoría de la Inmaculada Concepción de la catedral (1536-1561), ambos con pinturas de Luis de Vargas, o incluso recuerdan los del retablo de la catedralicia capilla del Mariscal (1555), estos de mayor escala, que sabemos se deben al ensamblador Pedro de Becerril, para enmarcar pinturas de Pedro de Campaña<sup>26</sup>.

Las aludidas pinturas del pequeño retablo trianero se complementan con la decapitación de Santiago, en el intradós de la izquierda, San Jerónimo Penitente, a la derecha, en el banco, en tabla de marco rectangular, la Adoración de los Pastores y en el ático La Ascensión. Hay que destacar que, producto de las reformas dieciochescas a las que ahora nos referiremos, fueron suprimidas ocultándolas tras juguetes de talla, otras tablas pictóricas, más pequeñas, ubicadas en las entrecalles laterales, banco y tondos. Algunas, como las situadas a los lados, se han recuperado en la reciente restauración a la que fue sometido el conjunto. Hoy sigue en vigor la atribución que efectuó Juan Miguel Serrera de estas pinturas a Pedro de Villegas Marmolejo, desechando anteriores asignaciones a Antonio de Alfán o Pedro de Campaña<sup>27</sup>. Es interesante la comparación de esta interesante estructura, todavía anclada en los principios de la retablística plateresca, con un conjunto pictórico, vinculado igualmente con Pedro de Villegas Marmolejo, el del antiguo retablo mayor de la parroquia de San Vicente en Lucena del Puerto (Huelva), para observar la evolución del marco arquitectónico en este último a fórmulas de carácter romanista, con articulación reticular clara de los cuerpos y calles y soportes que cuidan la proporción debida a cada uno de ellos. Este último, ha sido atribuido a Juan Bautista Vázquez “el viejo”<sup>28</sup>.

26 Sobre las obras citadas, además del retablo trianero, véase RECIO MIR, Álvaro: op. cit., pp. 71-126, de la cita pp. 86-91.

27 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit. p. 27. SERRERA, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1976, pp. 83-84.

28 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*, Vol. I. Huelva, 1999, p. 301. RECIO MIR, Álvaro: op. cit., p. 109. GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio: “Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596): nuevas obras y documentos”, *Laboratorio de Arte*, nº 20, 2007, pp. 55-80, de la cita pp. 63-67.

Si algo resulta llamativo en el retablo es el contraste de las formas que ahora hemos analizado, y los añadidos de que fue provisto a mediados del XVIII, después del Terremoto de Lisboa de 1755, acontecimiento que dañó a la capilla y al propio retablo. Conocemos documentación al respecto, de manera que podemos precisar sobre la restauración de que fue objeto y los añadidos que referimos. En el reconocimiento efectuado el 22 de noviembre de aquel año por los arquitectos Pedro de Silva, Tomás Zambrano y el carpintero Sebastián Luque, se indica que *la capilla llamada de San Francisco, que está es indispensable hacerla toda de nuevo, por estar muy quebrantada y amenazando próxima ruina*<sup>29</sup>. Con mayor precisión tres años después, en 1758, cuando todavía no se ha intervenido en el retablo, señaló Sebastián Luque que *le faltan diferentes piezas como son tableros, y molduras, también le falta la orla que circunda y remata el dicho retablo, que éstos se han caído a pedazos, como asimismo los sotabancos...*<sup>30</sup>.

Los trabajos de rehabilitación de la arquitectura de la capilla ocuparían los primeros años después del seísmo y al retablo le llegaría la hora en 1764, cuando constan las cartas de pago del maestro tallista Martín de Toledo, quien igualmente talló los vistosos remates externos, de yesería, de esta capilla y la simétrica de Ánimas. Según indica cobró la cantidad de 500 reales de vellón de Tomás de Morales, mayordomo de la parroquia, *...por el reparo que tengo executado en el retablo de la capilla y en el altar de Sr. Sn. Franco...fundación del capitán Francisco Vallejo... Y asimismo recibí de dho. Sr. Dn. Thomas veynte y seis rs. de von. Valor de unos sotabancos que se le añadieron a dho. Retablo...*<sup>31</sup>. El mismo día el dorador Manuel Alcaide, otorgaba carta de pago de 1.600 reales al mayordomo de Santa Ana, por el dorado del retablo y capilla de San Francisco<sup>32</sup>.

La intervención del tallista Martín de Toledo<sup>33</sup> se centró, unido a la consolidación de la estructura, en dotarla de una serie de juguetes de vistosa y bien elaborada rocalla en las entrecalles, remate y orla superior que nos parecen bien integradas en el conjunto renacentista, aunque hay que lamentar que entonces se suprimieran la mayoría de pequeñas pinturas que disponía el conjunto.

### 2.3. La sillería coral y el facistol

Junto al monumento eucarístico, sería la gran empresa de la primera mitad del siglo XVII, auspiciada por el beneficiado parroquial Dr. Alonso Larios Monge. La entidad de la parroquia, su capacidad financiera a comienzos del XVII y la creciente sofisticación de la liturgia y el culto, harían preciso un mueble de estas características, donde disponer los clérigos entonando rezos y cánticos que dieran mayor esplendor a las celebraciones. Fueron numerosas las parroquias sevillanas que se proveen de coros en las primeras décadas del siglo XVII, en los que intervienen como verdaderos expertos Miguel y su hijo Alonso Cano.

Como ya hemos adelantado en otra ocasión, en el de Triana intervino el maestro ensamblador Miguel Cano, que siguió trazas del maestro mayor de obras arzobispales Diego López Bueno, activo en este cargo entre 1611 y 1628, desempeñando diferentes encargos de proyección y supervisión para la parroquia trianera, como fueron la capilla bautistmal (1614-1617)<sup>34</sup> y el cuerpo de campanas de la torre (c. 1623)<sup>35</sup>. En la visita cursada a la parroquia en 1619 se dispuso la necesidad de renovar los viejos escaños del coro, ya inservibles para tomar asiento los clérigos: *que por quanto los escaños del coro desta yglesia están muy viejos y muy maltratados, y el clero no puede estar en ellos en los divinos officios con la atención y decencia que conviene, por estar como están tan a la vista de la gente. Su merced mandava y mandó que se hagan unos escaños nuevos de madera de borne o nogal, con respaldares altos y con asientos en forma de sillas y con su reja delante y un facistol, para los libros de canto por la precissa necesidad que dello ay, haciendo ante todas cosas el maestro mayor de fabricas el modelo de todo, y comunicándolo con su merced para tomar el acuerdo y resolución mas conveniente*<sup>36</sup>.

Habría que esperar hasta el 23 de enero de 1620 para que fuera formalmente contratada la obra. Las trazas y condiciones fueron debidas a Diego López Bueno, quien percibe por estas tareas creativas 10 ducados. La elección de Miguel Cano como ejecutor, estuvo avalada por su experiencia en obras de estas características y, sin duda, la confianza que ya tenían en él depositada

29 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: "La reforma barroca de la iglesia de Santa Ana", en *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, t. I, Sevilla, Universidad, 1982, pp. 381-390, de la cita p. 387.

30 MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit. p. 46.

31 ARPSA, cuentas, caja 92/3. 1764-X-1. Documento citado también por ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 138.

32 ARPSA, cuentas, caja 92/3. 1764-X-1. ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit. p. 50.

33 Sobre Martín de Toledo véase PRIETO GORDILLO, Juan: "Martín de Toledo, un tallista ecijano en el barroco andaluz", en *Écija en el siglo XVIII*, Écija, 1995, pp. 349-356. RECIO MIR, Álvaro: "El brillante final del barroco: el retablo rococó", en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, A.: op. cit., pp. 343-388, de la cita pp. 363-364.

34 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, 1994, p. 52.

35 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Diego López Bueno: el proyecto de campanario de Santa Ana de Sevilla" *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp. 461-473.

36 ARPSA, fábricas, 8 (1614-1621), fol. 265r. 1619-III-22.



las autoridades episcopales. El precio de cada silla fue estipulado en 17 ducados, si llevaba remate, y si no 16 ducados. Cano recibe por adelantado 100 ducados y las maderas seleccionadas fueron pino de segura para la estructura interna, tableros y sillas de pino de Flandes o borne, remates torneados de la misma madera y ébano para misericordias, remates, guarniciones, cornisas, y “anteclores”<sup>37</sup>.

Los trabajos discurrieron con celeridad, otorgando Miguel Cano carta de pago el 10 de noviembre de ese mismo año. Al respecto declara el mayordomo ese mismo día que *da pagados a Miguel Cano Maestro ensamblador, seis mil y trescientos y quarenta y cinco ducados, por tantos que montó el choro que hizo para esta iglesia, en que ay treinta y cinco sillas con los dos rincones y dos puertas a precio de diez y siete ducados, que fue en lo que lo consertó dicho Señor Visitador y, aunque al dicho respecto montan seis mil y quinientos y quarenta y cinco Ducados, se le baxaron al dicho Miguel Cano dosientos Reales, por tantos que valió la madera que se le dio para el dicho efecto, que se allegó y juntó de limosna, dio carta de pago de toda la dicha cantidad ante Gabriel de Salmeron escrivano público de Sevilla, en diez de noviembre de seisientos y veinte*<sup>38</sup>. Quedaba así dispuesta la ansiada sillería coral, al contento de mayordomo y beneficiados parroquiales y en los años siguientes se subsanan algunas carencias menores como remates torneados, y otros elementos que sufrieron algún deterioro. Si acaso mencionar la confección de dos bancos de espaldar destinados al coro, realizados en 1625, que importaron 200 reales<sup>39</sup>.

En 1755, después del terremoto de Lisboa del día de Todos los Santos, el coro resultó afectado, precisando abundantes reparos. Especialmente resultaron dañados sus remates por la caída de piedras y ladrillos desde las bóvedas, pero nada que no pudiera solucionarse después de una concienzuda restauración, cuando se construyeron nuevas tribunas para los órganos y la sillería resultó embellecida con algunos elementos ornamentales como las placas recortadas que vemos entre los respaldares de los sitiales, cornisas, etc. Ya Teodoro Falcón señaló que el actual es el mismo acometido por Miguel Cano en 1620, con algunas adiciones que no afectan su aspecto original<sup>40</sup>. Es posible igualmente, que después del terremoto fuera ampliado hacia los pies de la nave, dibujando en el trascoro el perfil ochavado que dispone en la actualidad, y añadiendo algunos sitiales más a los treinta



Fig. 4: Detalle de la sillería local.



Fig. 5: Detalle de la sillería local.

37 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “Las relaciones profesionales entre Diego López Bueno y Miguel Cano: un componente esencial en la formación de Alonso Cano”, en *Symposium internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 601-613. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (ed.): *Corpus Alonso Cano. Documentos y textos*, Madrid, 2002, pp. 47-50. Citados los documentos aludidos por primera vez por MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. IV, Sevilla, 1932, p. 33. Un buen análisis del conjunto coral y su facistol, en el que también se aportan datos históricos procedentes del Archivo Arzobispal de Sevilla es el debido a MARTÍN PRADAS, Antonio: *Sillerías de coro de Sevilla: análisis y evolución*, Sevilla, 2004, pp. 102-109.

38 ARPSA, fábricas, 8 (1614-1621), fol. 473v. 1620-XI-10. Véase la carta de pago en ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (ed.): op. cit., p. 51. Ofrece la noticia también MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., pp. 57-58.

39 ARPSA, fábricas, 9 (1622-1625), fol. 809v. 1625-VI-9.

40 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “La reforma barroca de la iglesia de Santa Ana”, en *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, t. I, Sevilla, 1982, pp. 381-390, de la cita pp. 383 y 389.



Fig. 6: Detalle del trascoro.



Fig. 7: Facistol.

y cinco inicialmente dispuestos<sup>41</sup>. Se caracteriza el conjunto de treinta y nueve sitiales, por su parquedad ornamental, con respaldos lisos, desprovistos de ornato o iconografía, al igual que el resto de la estructura. Únicamente pueden señalarse las pilastras cajeadas que delimitan los espaldares, los sencillos motivos geométricos embutidos en los mismos, los paneles dispuestos entre los sitiales con formas geométricas muy simples, remates calados y perillas torneadas. El coro de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Alcalá del Río puede considerarse consecuencia del trianero, así como los ya desaparecidos de San Pedro y Santa Catalina, en los que intervinieron Miguel y su hijo Alonso<sup>42</sup>.

El trascoro, concebido a modo de grandioso altar con elementos propios de una estructura retabística, es una de las creaciones más importantes obradas después del terremoto de 1755. Sabemos de la intervención del maestro tallista Martín de Toledo, quien elaboró el proyecto y de la inserción entonces en el centro, flanqueado por estípites, del cuadro de la Virgen de la Rosa de Alejo Fernández, donación del ministro de la Santa Inquisición Martín Rodríguez<sup>43</sup>. Se compone el conjunto de vistosas aplicaciones de rocalla, molduras quebradas en torno a las puertas laterales, las cornisas describen variados vuelos y a los lados destacan una especie de estípites culminados con serafines que sostienen los capiteles. En las hornacinas laterales fueron dispuestas las esculturas de San Juan Nepomuceno y San Felipe Neri. En lo alto los medios cuerpos de San Pedro y San Pablo. De su dorado y estofado se ocupó en los años posteriores, sin que podamos establecer fechas concretas, José Caro Ponce, según testimonios datados en 1789<sup>44</sup>.

Elemento asociado a la sillería coral es el facistol que sirve de expositor de los libros corales, para su correcta visualización por los clérigos ubicados en el coro. Ya señalamos la gran calidad del diseño y manufactura de esta pieza que relacionamos con los autores del coro, Diego López Bueno y Miguel Cano<sup>45</sup>. Hasta ahora se venía asignando a Francisco de Granada<sup>46</sup>, carpintero autor en 1618 de un facistol para las misas de Nuestra Señora, que servía igualmente en el coro, valorado en 14 ducados<sup>47</sup>. Es evidente que se trataría de un facistol de reducidas dimensiones, según indica el importe citado, poco vistoso para el nuevo coro iniciado poco después<sup>48</sup>. Efectivamente, uno de los mandatos de la visita de 1623 dispone, *que se haga luego un facistor para el coro*

41 Tanto en el contrato como en las declaraciones del mayordomo se cuantifican 35 asientos. Ya señalamos como fueron añadidas algunos hasta completar 39, producto de la prolongación del trascoro hacia los pies de la nave, añadiéndosele cuatro más en ese sector. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Las relaciones profesionales...", op. cit., p. 603.

42 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Miguel Cano y su protagonismo en la retabística sevillana de la primera mitad del XVII", *Archivo Hispalense*, nº 256-257, pp. 171-196.

43 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: op. cit., pp. 381-390.

44 ROS GONZÁLEZ, Francisco de Sabas: *Noticias de escultura (1781-1800)*. Fuentes para la historia del arte andaluz XIX, Sevilla, 1999, p. 909. Testimonio del mayordomo de la fábrica parroquial de Puebla de Guzmán (Huelva), con ocasión de la provisión de retablo y monumento para la parroquia.

45 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Las relaciones profesionales...", op. cit., p. 604. En las condiciones se expresa que se trazan las sillas y facistol por Diego López Bueno, sin embargo esta última pieza no quedó comprendida en el contrato de la sillería. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (ed.): op. cit., p. 47.

46 MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., p. 58. MARTÍN PRADAS, Antonio: op. cit., p. 109.

47 ARPSA, fábricas, 8 (1614-1621), fol. 472v. 1618-XII-1.

48 En las cuentas de fábrica es frecuente la mención a facistoles dispuestos en los altares, piezas que podríamos identificar con atriles, algunos abrideros para guardar evangelarios o misales. No tenían la entidad en dimensiones y acabado del facistol del coro, de mayores dimensiones y compuesto por la característica pirámide truncada con templete por remate. El propio Miguel Cano repara en 1624 los facistoles del altar mayor y dos atriles del evangelio y epístola, por 272 maravedís. ARPSA, fábricas, 9 (1622-1625), fol. 512v.

mui bueno conforme al coro, a disposición y por mano y precio del que dijere el Señor doctor Alonso Larios Monje, y para ello de luego de dineros el licenciado Juan Mateos Guerra, maiordomo presente<sup>49</sup>.

En 1624 se registran pagos por la obra del facistol, abonándosele a Miguel Cano tres pesos y cuarenta reales (11.560 maravedís)<sup>50</sup>. Las obras transcurren con lentitud pues el siguiente año siguen los desembolsos por el mismo concepto<sup>51</sup>, los últimos contabilizados, lo cual parece indicar que entonces finalizaría su ensamblaje y talla.

Sus características formales remiten a fórmulas de signo manierista habituales en la arquitectura, retablística y mobiliario del momento. Sobre un pie cuadrilobulado se elevan cuatro volutones revestidos de talla vegetal, entre los que se erige una especie de balaustre, que sirve de soporte principal, ornamentado con gallones. Culmina en una suerte de macolla, también revestida de formas agallonadas y pequeñas volutas, sobre la que se alza la pirámide con cantoneras y repisa metálicas; cada una de las caras presenta un bullón de cobre, provisto de contorno calado, similar a los empleados en la encuadernación de cantorales. Respecto al tabernáculo superior, estimamos que fue repuesto después del fatídico terremoto de 1755<sup>52</sup>, cuando consta que el facistol resultó severamente dañado, dotándosele entonces del actual, una sencilla estructura muy distinta del que podemos ver en el facistol de la parroquia de Alcalá del Río, obra de Miguel Cano.

## 2.4. Noticias sobre el monumento eucarístico (desaparecido)

Los monumentos eucarísticos fueron complemento indispensable en todos los templos, especialmente a partir del Concilio de Trento, cuando se intensifican y diversifican las estrategias devocionales y culturales en torno a la Eucaristía. Existieron modelos de mayor o menor magnificencia, según los recursos económicos de cada parroquia. Su utilización preferente durante la semana santa, para simbolizar la institución de la Eucaristía unido al prendimiento y pasión de Cristo, haría de ellos piezas de carácter supletorio, que se montan y desmontan una vez al año para la celebración de la semana mayor. Es por ello que las necesidades de reforma, reparación o simplemente renovación, estuvieron a la orden del día. Fueron susceptibles de un continuo deterioro que explica la frecuente necesidad de atenciones por parte de los artífices.

Los provisos arzobispaes estuvieron atentos a su uso por parte de las parroquias, adecuada conservación y correcto empleo durante la semana santa. Ni que decir tiene, el monumento eucarístico de cualquier templo sevillano siempre siguió el modelo del dispuesto en la catedral, manufacturado en los años finales del XVI y constantemente renovado a lo largo de los tres siglos siguientes. Aquí se inspira la tipología de una estructura a modo de baldaquino con dos o tres cuerpos decrecientes, remate cupulado, articulados mediante columnas de órdenes superpuestos, cierto grado de ornato pictórico o tallado en los entablamentos, formas ornamentales progresivamente barroquizadas y, con mucha frecuencia, la escultura hizo acto de presencia realzando cada una de las plantas, anteponiéndose o adosadas a los soportes columnarios.

Una estructura de tales características siempre estuvo al cuidado, en cuanto a su traza, de los maestros mayores del arzobispado o catedralicios, mientras su confección recayó en arquitectos de retablos, tallistas y escultores. Prueba de los necesarios conocimientos de técnicas de ensamblaje y arquitectura, es que siempre fueran requeridos profesionales expertos en estas materias, preferentemente sus mismos constructores, para las operaciones de montaje y desmontaje, según veremos en la parroquia que nos ocupa. El de Santa Ana fue una “máquina”, que hoy desconocemos, pero de especial relevancia tanto por sus dimensiones como por su cuidado acabado, pautas arquitectónicas, detalles ornamentales, etc, con frecuencia engrandecida entre los siglos XVI y XVII a juzgar por las abundantes noticias reflejadas en los libros de fábrica, visitas y cuentas.

49 ARPSA, fábricas, 9 (1622-1625), fol. 250v.

50 ARPSA, fábricas, 9 (1622-1625), fol. 512v. Yten pagados a dho. Miguel Cano mro. Carpintero tres pos. y quarenta Rs. q. valen onze myll y quios. ses<sup>a</sup> mrvs. a qta. de de lo que a de aver por el facistor q. esta haciendo p<sup>a</sup> el coro desta Yglesia consta de dos cartas de pago en un quaderno a pte. la una de nueve de agoto. de seisçitos. vte. y quatro y la otra de onze de setie. de dho. año.

51 ARPSA, fábricas, 9 (1622-1625), fol. 809v.-810r. 1625-VI-9. Por quenta de un facistor q. se esta haciendo para el coro desta Ygl<sup>a</sup>. da pagados duçientos y treinta y dos Rs. los ciento y treinta y dos dellos al Ldo. Diego del Corral p<sup>a</sup>. librança de Miguel Cano m<sup>o</sup> carpintero q. es la persona que haçe el dho. facistor y es de doçe de abril de seisçientos y vte. cinco la dha. libranza y los cient Rs. Restantes da pagados al dho. Miguel Cano y de toda la dha. cantidad // ay dos cartas de pago la una quinze de abril de seisçientos y vte. y cinco la otra de nueve de Junio de dho. año.

52 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: op. cit., p. 383.

Pocos años después de finalizado el Sacro Eucuménico Concilio tridentino, el año de 1567, la fábrica parroquial cumpliendo el mandato del provisor, proyectó un nuevo monumento que importó 65.892 maravedís (1.938 reales) y su pintura ascendió a la crecida suma de 90 ducados y 2 reales (992 reales). De la traza y ensamblaje del mismo se encargó el reputado arquitecto de retablos y escultor abulense Jerónimo Hernández y de la pintura Luis de Valdivieso<sup>53</sup>. En los años siguientes es frecuente ver al arquitecto y escultor Juan de Oviedo, “el viejo”, como encargado del montaje y desmontaje del mismo coincidiendo con las fechas propias de la semana santa. Así ocurre en los años de 1571<sup>54</sup>, 1572<sup>55</sup>, 1573<sup>56</sup>, 1574<sup>57</sup>, 1579<sup>58</sup>, 1581<sup>59</sup>, y así debió suceder en los años intermedios no consignados y en los siguientes, cuando también se informa ocasionalmente de las necesarias labores de restauración, especialmente en lo que a pintura de columnas y elementos estructurales respecta, de los que tenemos constancia en sucesivas ocasiones, a cargo de pintores como Juan Díaz (1572, 1573)<sup>60</sup> y Juan de Saucedo (1579)<sup>61</sup>.

En 1602 estaría anticuado o inservible el citado monumento, de manera que sería reemplazado por otro ese mismo año ensamblado por el propio Juan de Oviedo “el viejo”, según vimos, ocupado en repetidas ocasiones en el montaje y desmontaje del anterior<sup>62</sup>. Seguía trazas del maestro mayor arzobispal, el milanés Vermondo Resta y constaba de dos cuerpos, cada uno culminado en medias naranjas y linterna por remate<sup>63</sup>. Mucha confianza debieron depositar los clérigos y mayordomo de la fábrica parroquial en Juan de Oviedo, pues no olvidemos que a su cargo estuvo el ensamblaje del retablo de la Inmaculada, con pinturas de Antonio de Alfán, acometido entre 1573 y 1574<sup>64</sup>.

A medida que la parroquia ve incrementadas sus arcas merced a las aportaciones del laborioso vecindario ocupado en rentables actividades como la alfarería y los oficios “de la mar”, fundación de obras pías y capellanías, la demanda de calidad en las obras suntuarias se hace notar. El beneficiado y cura parroquial Don Alonso Larios Monge impulsó la renovación del mobiliario y ajuar litúrgico. Un nuevo monumento estuvo entre las reformas planeadas, siempre atentas a los mandatos y autorización del provisor diocesano. En los mandatos de la visita cursada a la fábrica en 1619, que llevan fecha del 22 de marzo, se expresa al respecto: *que por que asimismo esta ygl<sup>a</sup> tiene muy grande necesidad de monumento, por estar el que oy tiene muy viejo y gastado y la fabrica della tiene bastante rrenta para poderlo hacer, mando se haga un monumento nuevo, en el qual se apliquen y acomoden las colunas y demas pieças que pudieren servir del que la iglesia tiene, porque con mas conmodidad y menos costa se pueda haçer, haciendo asi mismo el dicho Maestro mayor el modelo y traça del primero, para que con la resolución que se tomare y licencia del Sr. Provisor se pueda hacer*<sup>65</sup>.

Algo más de un año tardaron en comenzar los trabajos. Según hemos analizado en otra ocasión<sup>66</sup>, fue concertado con el ensamblador Miguel Cano, padre del genio en ciernes que entonces era Alonso, desde 1615 radicado en Sevilla en la collación trianera. Miguel siguió trazas del maestro mayor arzobispal Diego López Bueno otorgándose el correspondiente contrato el 28 de octubre de 1621, según el cual el primero se obligaba a entregarlo para “carnestolendas” (en el mes de febrero) del siguiente

53 ARPSA, fábricas, 1 (1566-1568), s/f. Cuentas de 1567.

*Yten pago a Grmo. hernandez escultor sesenta e cinco mil e ochoztos. e noventa e dos nrus. por la madera y hechura del monumento conforme al mº del señor proviçor como consta por el dho. mº en carta de pago de el susodho. el qual se vido.*

*Yten pago a Luis de baldivieso pintor // noventa ducados en reales e mas dos rreales para la pintª de el dho. monumento conforme al mandamiento del señor provisor como consta por el dho. mandamº e su conocimiento mantan treinta e tres myll e setezios. e veynte e ocho maravedís*

54 ARPSA, fábricas, 2 (1572-1574), s/f. 1571-IV-12. En doçe días del dho. pague a Juan de Hoviedo entallador por asentar el monumento y desarmallo siete ducados. Dio carta de pago

55 ARPSA, fábricas, 2 (1572-1574), s/f. 1572-IV-4. *Yten este día pague a Juan de Oviedo entallador setenta e nueve reales por armas y desarmar el monumento dio carta de pago dellos.* Citado en ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 126.

56 ARPSA, fábricas, 2 (1572-1574), s/f. 1573-III-20. *Yten pague a Juan de Oviedo entallador por alçar y deshacer el monumento setenta y nueve rreales y dio carta de pago.* Citado en ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 126.

57 ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 126.

58 ARPSA, fábricas, 3 (1579-1580), s/f. 1579-IV-9. *Yten se le descargan al dho mayordomo dos mil y quatroçientos y catorze maravedís los quales son por otros tantos que pago a Juan de Obiedo entallador por trazon de armar el monumento y tornallo a desfazer y ponerlo en su custodia y por todo ello llevo los dhos. dosmill y quatroçientos y catorze maravedís de que dio conocimiento e mostrolo el dho. mayordomo...*

59 ARPSA, fábricas, 4 (1581), s/f. Cuentas de 1581. *Yten se le descargan dos myll e seysçientos e diez e ocho maravedís los quales pago a Juan de Oviedo entallador e sus oficiales de asentar y desasentar el dho. monumento de los que dio carta de pago.*

60 ARPSA, fábricas, 2 (1572-1574), s/f. 1572-III-31. *El pintor Juan Díaz recibió 5 reales por adovar y renovar el monumento. Al año siguiente, el 11 de marzo de 1573 le son abonados 18 reales por blanquear las columnas y escalera del monumento.*

61 ARPSA, fábricas, 3 (1579-1580), s/f. 1579-IV-9. *Se descargan 348 maravedís a Juan de Saucedo, por blanquear y reparar de pintura el monumento.*

62 El 15 de Julio de 1602 Juan de Oviedo, escultor vecino de la Magdalena, como principal, Diego de Vera, su suegro y Diego de Salcedo, pintor como sus fiadores, se obligan con Francisco Delgado, mayordomo de la fábrica de Santa Ana a realizar un monumento, según trazas y condiciones redactadas por el maestro mayor de obras arzobiscales Vermondo Resta, por valor de 400 ducados. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pp. 82-83.

63 *Ibidem*, p. 83. Las condiciones no ofrecen mucha información sobre los pormenores del monumento. ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 126.

64 GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio: “Antonio de Alfán...”, op. cit., pp. 49-68.

65 ARPSA, fábricas, 8 (1614-1621), fol. 265r. 1619-III-22. Mandatos de la visita.

66 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “Las relaciones profesionales...”, op. cit., pp. 604-605.

año de 1622, importando un total de 440 ducados, cantidad que comprende la madera y manufactura, además de lo cual debería entregársele el monumento viejo, es decir, el realizado por Juan de Oviedo<sup>67</sup>. Las minuciosas condiciones que acompañaban a la traza, redactadas por Diego López Bueno, nos permiten tener una idea bastante aproximada de su estructura. El primer cuerpo se alzaba sobre una especie de pedestal, con escalinata frontal, lo componían un total de dieciséis columnas, doce jónicas, agrupadas en las esquinas en grupos de tres, y cuatro corintias, de menor escala, conformando quizás un baldaquino central donde se dispondría la urna eucarística. El segundo cuerpo constaba de ocho columnas corintias, pareadas en los ángulos, que sustentaban una pequeña cúpula. Tanto en el primero como segundo cuerpo no faltaban las pirámides en las esquinas, y los balaustres entre los grupos de soportes. Son muchos los antecedentes que planearon sobre el malogrado monumento de Santa Ana, desde su antecesor, elaborado por Juan de Oviedo y trazado por Vermondo Resta en 1602, pasando por los túmulos funerarios erigidos en Sevilla, como el levantado en la catedral para celebrar las exequias de Felipe II, los modelos de custodias propuestos por Juan de Arfe y, como no, el célebre monumento de la iglesia mayor hispalense<sup>68</sup>.

En 1622 parece concluido, cuando se abonaron diferentes partidas por los trabajos, cuyo importe total ascendió a 348.806 maravedís (10.259 reales), de los que correspondieron a Miguel Cano, por su mano de obra 164.560 maravedís (4.840 reales), agraciado posteriormente con 700 reales según mandato del visitador, en virtud de las demasías que había introducido en la obra. El pintor Alonso de Morales tuvo a su cargo el dorado y blanqueado del monumento ocupación cuyo importe fue de 400 ducados (4.400 reales)<sup>69</sup>. Finalmente le fueron abonados a Andrés Ruiz, maestro de figuras de pasta, un total de 7.480 maravedís (220 reales) por la imagen del Salvador que suponemos coronaba la estructura<sup>70</sup>.

En los años que siguen, Miguel Cano se ocupa del montaje y desmontaje del monumento, junto a un sinnúmero de labores carpinteriles, de orden menor, en el templo, sacristía y casas propiedad de la fábrica. Constan una serie de complementos como nuevos hacheros de hierro que se incorporan al mismo, una banca baja para poner hachas, así como una nueva peana para ubicar el ostensorio con el Santísimo en el citado monumento. Todo fue dispuesto para la Semana Santa de 1623<sup>71</sup>. Seguidamente, hasta avanzados los años treinta, convertido en carpintero y tallista de confianza del beneficiado Larios Monge, monopolizó todos los reparos y nuevas obras lignarias de la parroquia, encargándose puntualmente de la instalación del monumento así como de los reparos menores que precisó cada año<sup>72</sup>.

Noticias de comienzos del XVIII (1705-1708) indican que el aparato escultórico del monumento estaba compuesto por profetas y el aludido Salvador, todas figuras de pasta, que fueron por completo renovadas en 1705 por el maestro escultor Antonio Cardoso de Quirós, ascendiendo su importe a 900 reales. En 1708 el mismo escultor proveía para el remate un crucificado y los dos ladrones, hechuras de pasta, cuya policromía corrió a cargo de Manuel de Parrilla<sup>73</sup>. En 1722 el maestro Gregorio Franco, volvió a ocuparse de la composición de los dos ladrones, a uno de los cuales le faltaba un brazo y el otro fue realizado de nuevo<sup>74</sup>. Por último, constan reformas en la segunda mitad del XIX, entre los años 1863 y 1866, a cargo del carpintero José Fernández, el escultor Gabriel de Astorga y el pintor Juan Escacena<sup>75</sup>.

## 2.5. Los retablos laterales del presbiterio (Quinta Angustia y Virgen del Rosario)

Se trata de dos sencillas estructuras, pero no exentas de interés, tanto por la iconografía pictórica que contienen, como por los elementos arquitectónicos y ornamentales que observamos. Fueron, a decir de Matute, las mejores obras en materia

67 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (ed.): op. cit., pp. 59-61. El documento fue citado, sin detallarlo, por LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 29-30.

68 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Las relaciones profesionales...", op. cit., pp. 604-605.

69 ARPSA, fábricas, 8 (1614-1621), fol. 595r. Pagos contabilizados el 13 de julio de 1622.

70 ARPSA, fábricas, 8 (1614-1621), fol. 595v. ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 136.

71 ARPSA, fábricas, 9 (1622-1625), fol. 251r.

72 ARPSA, fábricas, 9 (1622-1625), fol. 499r. 1624-IV-12. Se abonaron a Miguel Cano 6.800 maravedís por armar y desarmar el monumento y 272 maravedís por reparos en el mismo. En la Semana Santa de 1632 vuelven a abonársele 6.800 maravedís por el montaje y desmontaje y 1.360 maravedís por los correspondientes reparos [ARPSA, fábricas, 10 (1631-1632), fol. 54v.]. Posteriormente fue nuevamente blanqueado y dorado (1638) y continuaron los pagos a Miguel Cano por su labor de montaje y reparos [ARPSA, fábricas, 11 (1633-1638), fols. 278r.].

73 ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., pp. 93-94.

74 MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., p. 60.

75 AMORES MARTÍNEZ, Francisco: "El escultor Gabriel Astorga y la restauración de la iglesia parroquial de Santa Ana de Triana (1861-1866)", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 679, Sevilla, septiembre de 2015, pp. 608-611.



Fig. 9: Retablo colateral del altar mayor, Virgen de las Angustias.



Fig. 10: Retablo colateral del altar mayor, Virgen del Rosario.

retablística que conservó el templo, después del mayor, obras graciosas... y de arreglada arquitectura que acredita el gusto de quienes intervinieron en su construcción<sup>76</sup>. En estas hornacinas, abiertas en los extremos del muro del presbiterio, debieron existir dos retablos anteriores, quizás de traza gótica o plateresca, sustituidos a comienzos del XVII. Las únicas fuentes documentales que nos informan sobre esta pareja de retablos, se refieren al contrato y carta de pago por la confección del situado en el lado del evangelio, dedicado a la Virgen de las Angustias. Fue concertado el 11 de octubre de 1625 por Diego de Zuleta Urdiales, patrón de la capilla, con el ensamblador vecino de Triana Miguel Cano. Una de las condiciones expresa la necesidad de seguir la traza del situado en frente, correspondiente a la capilla de Gaspar Ramallo. Su importe ascendió a 1.350 reales. Se canceló, dándose por contentas ambas partes el 7 de abril de 1629<sup>77</sup>. Consiste en una caja central, orejeada en los ángulos superiores, flanqueada por columnas corintias retranqueadas, que siguen preceptos miguelangelescos, tomados de Vignola. El ático consta de dos fragmentos de frontón contracurvos avolutados a ambos lados, festones de frutas y flores, todo enmarcando una caja de escasas dimensiones, apilastrada y coronada por frontón triangular partido. El friso muestra un diseño a base de junquillos y acanaladuras de probable inspiración palladiana. Pese a su sencillez, al igual que el situado en el lado de la epístola, en el que se inspira, están dotados de buenas proporciones y son fieles exponentes de la retablística de transición al barroco inspirada en tratados de arquitectura<sup>78</sup>.

El ubicado en el muro de la epístola, en la capilla de Gaspar Ramallo, debió ser realizado en los años inmediatamente anteriores, estimamos que entre 1620 y 1624 y parece que le fue exigido a ambos patronos la similitud de sendas estructuras con objeto de homogenizar el ornato del presbiterio. Salvo pequeñas diferencias, se adaptaron al mismo plan, cuyo proyecto pudo partir del citado Diego López Bueno, con el que mantenía estrechos contactos el beneficiado parroquial y visitador general Dr. Alonso Larios Monge<sup>79</sup>. Respecto a su iconografía, el de la Quinta Angustia está coronado por una representación de San Miguel, y en el intradós de la hornacina se disponen las efigies de San Pedro, San Francisco de Asís, San Juan Bautista, Santo Domingo

76 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., pp. 18-19.

77 MURO OREJÓN, Antonio: op. cit., pp. 28-30. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés...* op. cit., pp. 29-30.

78 MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., pp. 38-39. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Las relaciones profesionales...", op. cit., pp. 605-607.

79 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Las relaciones profesionales...", op. cit., pp. 605-607. Id. "Miguel Cano...", op. cit., p. 172.

de Guzmán, San Diego de Alcalá y San Francisco de Paula. Fueron atribuidas al pintor Juan del Castillo por Serrera y Valdivieso<sup>80</sup>. Una inscripción, ubicada en el banco, hace constar su finalización en 1630, año en el que debió quedar completo su dorado y pinturas: *Este altar i entierro con tres capellanías que en el se // cantan es de Pedro González del Real difunto q. Dios aia i de // Diego de Çuleta [Urdiales] su desendiente que lo renovó año de 1630.*

Gaspar Ramallo familiar del Santo Oficio disfrutaba del pequeño altar situado en frente, en la epístola, desde 1605 cuando se le adjudicó esta capilla donde estableció capellanía y misas, al igual que sus herederos<sup>81</sup>. Integran el programa iconográfico, la Virgen del Rosario, en la caja central, el altorrelieve de Dios Padre, que en otra ocasión dimos por obra de Francisco de Ocampo<sup>82</sup>, aunque no estaría de más considerar su vinculación a la labor escultórica de Diego López Bueno, posible tracista del retablo y con cuyas creaciones escultóricas puede vincularse esta obra. El resto de la iconografía pictórica, encajada en el intradós del arco, consiste en La Adoración de los Magos, San Antonio de Padua, San Fernando, San Gonzalo de Amarante, San Diego de Alcalá y Santa Inés, relacionadas igualmente con Juan del Castillo<sup>83</sup>.

### 3.- EL PLENO BARROCO: EL RETABLO SALOMÓNICO

#### 3.1. Retablo de la capilla del Rosario. Anteriormente sacramental

Matute nos informó que en esta capilla, colateral del evangelio, radicó el enterramiento de los marqueses de Malagón, desde finales del XV, quienes habían instituido capellanía en el templo parroquial hacia 1498<sup>84</sup>. No añadió mucho más pues, sin duda, el retablo al que no concede mérito alguno, le disuadió de profundizar en este espacio y en su trayectoria histórica. La citó como capilla de la Madre de Dios, advocación que entonces presidía la estructura, hasta el año 1816 cuando se sustituyó por la del Rosario<sup>85</sup>. Sin embargo, aporta un dato de gran interés, como es la visita que cursaron al retablo el 14 de junio de 1693, cuando debió estar finalizado, los afamados maestros arquitectos de retablos Bernardo Simón de Pineda, Cristóbal de Guadix, Juan de Valencia y el escultor Pedro Roldán, quienes no se mostraron muy de acuerdo con el resultado que tenían ante ellos, aconsejando su remodelación<sup>86</sup>. Volveremos con esta interesante inspección, culminación del proceso constructivo que acontece en los años inmediatamente anteriores, según veremos.

Desconocemos con exactitud cuando se instaló la hermandad sacramental en esta capilla, donde permaneció



Fig. 9: Retablo colateral del Rosario o Madre de Dios.

80 VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 328-330.

81 MATUTE y GAVIRIA, Justino: op. cit., p. 18.

82 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Las relaciones profesionales...", op. cit., p. 606.

83 VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: op. cit., pp. 327-328.

84 MATUTE y GAVIRIA, Justino: op. cit., pp. 22-23.

85 González de León sintetiza lo previamente anunciado por Matute. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística ....* Sevilla, 1839, p. 572. Posteriormente MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., pp. 40-41. RODA PEÑA, José: *Hermandades sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Sevilla, 1996, pp. 116-118.

86 MATUTE y GAVIRIA, Justino: op. cit., p. 23

hasta marzo de 1712. Prueba de su acomodo en la misma en las décadas finales del XVII es que decidiera el encargo del retablo que todavía subsiste. No obstante, las limitaciones espaciales de la cabecera del templo y las del propio retablo, harían que en 1712, después de las convenientes negociaciones con la hermandad de la Pura y Limpia Concepción, se acomodaran en la más holgada capilla de esta última congregación<sup>87</sup>. Por ello, su anterior emplazamiento fue traspasado a la hermandad de la Madre de Dios, en 1714<sup>88</sup>, que la disfrutó hasta su extensión en el siglo XIX.

Según permite saber la documentación de la sacramental, el retablo fue concertado en 1686 con el ensamblador y tallista vecino de Triana, Miguel Franco, quien dos años antes, en 1684, había realizado para la parroquia un retablo-marco para el cuadro de la Virgen de los Remedios que había de ubicarse en la embocadura del presbiterio, en el lado del evangelio<sup>89</sup>. Se iniciaron los trabajos del primitivo sacramental el 9 de agosto de 1686, transcurriendo la primera etapa de los mismos entre ese día y el 7 de junio de 1687, período durante el cual percibió Franco un total de 2.708 reales por su trabajo<sup>90</sup>. Abundan las partidas libradas por tablas de pino de Flandes, destacando entre ellas *siete palos de pieza para las columnas del dho. Retablo a treinta y seis reale. y medio cada uno...*<sup>91</sup>. Lo laborado en estos dos años ascendió en total a 3.696 reales y medio, y *se advierte que el dho. retablo está por acabar de hacer y en quenta siguiente se abonará lo que mas se gastare*<sup>92</sup>. En los años siguientes, fundamentalmente entre 1688 y 1689, avanzan los trabajos quedando finalmente completa la estructura, con algunas esculturas concertadas con Pedro Roldán y Antonio José Navarro. Entonces fueron realizadas las cuatro columnas salomónicas revestidas de pámpanos que articulan el conjunto, así como el sagrario y una serie de banquillos para las exposiciones del Santísimo. A Miguel Franco le fueron abonados un total de 41 semanas de trabajo que significaron 2.351 reales. Vuelven a abundar los pagos por palos, vigas, tablas, cuarterones, etc<sup>93</sup>. En el capítulo escultórico constan los desembolsos por una serie de esculturas, de pequeño formato, inexistentes en la actualidad, a saber, a Pedro Roldán le serían retribuidos 250 reales por “cuatro Niños Jesús” y un Ecce Homo, para poner en dicho retablo<sup>94</sup>. Al escultor Antonio José Navarro le fueron encomendados cuatro evangelistas para el sagrario por 440 reales y las tres virtudes y dos angelitos para el remate del retablo, que ascendieron a 330 reales<sup>95</sup>. Reformas posteriores pudieron dar al traste con este conjunto escultórico, algunas realizadas a mediados del siglo XX, si bien podemos igualmente pensar que los “Niños Jesús” y Ecce Homo debidos a Roldán, fueran llevadas por los hermanos de la sacramental a su nuevo emplazamiento, en 1712, donde tampoco las vemos hoy en día. De momento parece que fue dorado únicamente el sagrario<sup>96</sup>, quedando el resto de la estructura en blanco. No faltaron fiestas a finales de 1689 o principios de 1690 para celebrar el traslado del Santísimo<sup>97</sup>. Se descarta así la hipótesis de que el retablo salomónico dedicado hoy a la Virgen del Rosario es el contratado por Miguel Franco en 1709, según un conocido documento, que no puede ser puesto en relación ni con este ejemplar, ni con el actual sacramental, donde está entronizada la escultura de la Pura y Limpia Concepción<sup>98</sup>.

87 RODA PEÑA, José: *Hermandades sacramentales...*, op. cit., pp. 116-118.

88 MATUTE y GAVIRIA, Justino: op. cit., p. 76.

89 MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: op. cit., pp. 17-23.

90 ARPSA. Caja 238/1. Libro de Cuentas de la Hermandad Sacramental 1680-1699, fols. 106-107. *Parece que la dha. Cofradía nombro diputados para que ajustasen la hechura del dho. Retablo el qual ajuste se hizo con Miguel Franco Maestro escultor Vezº de Triana y se concertó la hechura de dho. Retablo en (106) // partidas desde 9 de agto. De 1686 hasta 7 de junio de 1687 Dos mil setecientos y ocho rs. según consto de recibos del susodho. Que se abonon al Maymo. 20708. (107). Citó a Miguel Franco pero no examinó la documentación el investigador Farfán Ramos. ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 101.*

91 ARPSA. Caja 238/1. Libro de Cuentas de la Hermandad Sacramental 1680-1699, fols. 104-105. El importe de las tablas osciló entre 5 y 7 reales, mientras cada uno de los palos para las columnas ascendió a 36 reales y medio.

92 ARPSA. Caja 238/1. Libro de Cuentas de la Hermandad Sacramental 1680-1699, fol. 107.

93 ARPSA. Caja 238/1. Libro de Cuentas de la Hermandad Sacramental 1680-1699, fols. 182-185. *Por tornear las quatro colunas del Retablo pague ciento y noventa y ocho Rs. (fol. 184). Por tornear los remates de las colunas del Sagrario pago quatro rs. (fol. 184). De unos pedaços de quartones que compró y quatro tablas para quatro banquillos para el altar quando se descubre el SSmo. Treinta y ocho Rs. (fol. 184).*

94 ARPSA. Caja 238/1. Libro de Cuentas de la Hermandad Sacramental 1680-1699, fol. 107. Este dato fue citado por primera vez por LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pp. 68-69 y 119. ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 133.

95 ARPSA. Caja 238/1. Libro de Cuentas de la Hermandad Sacramental 1680-1699, fol. 185. Citado por LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y esculturas...* op. cit., p. 119. ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique: op. cit., p. 123.

96 ARPSA. Caja 238/1. Libro de Cuentas de la Hermandad Sacramental 1680-1699, fol. 186. Al maestro dorador por dorar el sagrario se le pagaron trescientos treinta reales en que se concertó.

97 ARPSA. Caja 238/1. Libro de Cuentas de la Hermandad Sacramental 1680-1699, fol. 188. La fiesta por la traslación del Santísimo importó 155 reales, desglosados en el predicador, organista, música, bizcochos, vino y cohetes.

98 SANZ SERRANO, María Jesús y DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: “Documentos de artistas sevillanos del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, nº 171-173 (2), 1973, p. 360.



No sabemos si el retablo fue dorado con anterioridad a 1731, lo cierto es que ese año se estrenó nueva policromía, cuando ya la hermandad radicada en la capilla se denomina congregación del Rosario. Para la inauguración del dorado fue invitada la hermandad sacramental, organizándose una procesión a tal efecto<sup>99</sup>.

La ya nombrada visita que cursaron a esta obra en 1693 Bernardo Simón de Pineda, Cristóbal de Guadix, Juan de Valencia y Pedro Roldán<sup>100</sup>, no hace sino poner de relieve las dudas que existirían sobre el resultado final, si que podamos precisar más al respecto. En algún, o algunos elementos, el retablo sacramental no debió satisfacer las aspiraciones de los hermanos, como parece demostrar el juicio desestimador de los artífices citados, que no ven fáciles soluciones para enmendar los errores en los que incurrió Franco, declarando que no admitía composturas. Seguramente no estarían de acuerdo con las proporciones un tanto irregulares, producto de las limitaciones espaciales de la capilla, excesiva estrechez de las entrecalles, dificultades para el acomodo de aparatos eucarísticos (sagrario y expositor), imperfecciones en el remate, poco perceptible desde abajo. No hay que descartar la posible animadversión de los informantes hacia el ensamblador y tallista trianero, un incómodo competidor para la élite de la arquitectura de retablos sevillana del momento.

Miguel Franco permaneció activo hasta 1716-1720. Tuvo descendientes que continuaron en el oficio durante el siglo XVIII, como fue el caso de Jerónimo Franco, maestro mayor de las obras de carpintería de la catedral e incluso se ha documentado un Miguel Franco, que en 1758 pretende el ingreso en la sacramental de Santa Ana y Gregorio Franco, escultor y dorador<sup>101</sup>. El que ahora nos incumbe debió nacer hacia 1655 pues en 1706 declaraba tener unos cincuenta años de edad, falleciendo en fecha indeterminada entre 1716 y 1720. Vivió en la calle de Santa Catalina, actual Pelay Correa. El resto de sus producciones, si exceptuamos las dos de la parroquia trianera, no han llegado a nuestros días, después de que el mayor de San Antón de Trigueros (Huelva) fuera destruido en 1936 y tampoco hayan subsistido el de los Remedios de Santa Ana (1684), ubicado en el pilar colateral del evangelio<sup>102</sup>.

El retablo que nos ocupa se caracteriza por su planta y cuerpo ochavado, adaptado al esquema de la capilla. Cuatro salomónicas gigantes articulan el único cuerpo. Constan de seis espiras y están revestidas de abultados sarmientos, hojas y racimos de vid. Una hornacina, con la Virgen del Rosario, ocupa la calle central, cuyo tramo superior fue reformado en tiempos recientes, a juzgar por la calidad de la talla, como el remate superior. Tal como sospechamos y confirman viejas fotografías<sup>103</sup>, con posteridad a 1945 la calle central sufrió profundas reformas, al sustituirse el sagrario, flanqueado por minúsculas salomónicas, agrandarse la hornacina y suprimirse el expositor que figuraba sobre ella, ahora recubierto por un panel tallado. También sufrió el remate, mucho más ampuloso y sobrecargado en origen, con tres figuras sentadas que intuimos serían las tres virtudes teologales, con la Fe en el centro, cartelas laterales y ángeles sentados, complementos escultóricos que serían los encargados a Navarro en 1689. Los citados “niños” de los que se hizo cargo Pedro Roldán por las mismas fechas, pudieran tratarse también de ángeles, como los que vemos en el registro fotográfico aludido sirviendo de atlantes en el banco. El Ecce Homo quizás fuera un busto ubicado en el manifestador, para retirar cuando tuviera lugar la exposición del Santísimo. Las calles o entrecalles laterales destacan por su estrechez y abigarramiento ornamental, un ornato menudo presidido por el horror vacui. En el conjunto predominan las hojas carnosas, festones frutales, perfiles de cuentas, característicos de la retablística del momento, muy emparentado todo con la obra de retablistas como Pineda, Valencia, Guadix, Baltasar de Barahona, etc.

99 ARPSA. Caja 8. Hermandad Sacramental. Libro de Actas, fols. 179v.-180r. 1731-IX-8. En el cabildo de este día se oye a la diputación de la congregación del Rosario, ...se. asistencia de esta lte. hermd. a prosezon. que yntentava hacer mañana nueve del corrie. p<sup>a</sup> colocar a la Ymagen de nra. Sra. en su rretablo q. avia dorado, y que esperaba en la dha. parroq<sup>a</sup>. se sirviese esta ermandad nombrar diputazon. para q. la reziviesen: Y aviendolo echo, y su orazon. dha. dipon. del Rosario, que la compusieron el Sr. Dn. Gaspr. de torres, cura de dha. parroq<sup>a</sup> y el Sr. Dn. Franco. Ruiz Prieto, y rredujeron, a solicitar con expreses. y sirkunstas. del mor. apreso, y atton. la asistencia de nra. ermandad a dha. Prosezon. y entendida, y de aver dho. maymo. manifestado, al tpo. que los empe- // -ños de dha. hermd. y q. estava proxmo. a contraer, lo mucho que se quebrantava, en q. esta obligazon. embarazase la otra, ....

100 La visita tuvo lugar el 14 de junio de 1693. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., p. 23.

101 ARPSA, Hermandad Sacramental, caja 9. Actas capitulares, fol. 353. 1758-VI-3. Despues se leio una petición de Dn. Miguel Franco solicitando ser herm<sup>o</sup> de esta hermd. la que se remitió a los Sres. Dn. Machin Ortiz, presb y a Dn. Joseph Almansa.

102 MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: op. cit., pp. 17-23. Cuéllar Contreras documentó el retablo del Rosario de Puerto del Moral (Huelva), CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula: “Retablo para Nuestra Señora del Rosario en Puerto del Moral (Huelva)”, *Tabor y Calvario*, 13, noviembre de 1990, p. 52. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites, Sevilla, Diputación Provincial, 2001, pp. 304-305. HALCÓN, Fátima [FHJ]: “Capilla de Nuestra Señora del Rosario” (ficha catalográfica), en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, A.: El retablo barroco sevillano, Sevilla, 2000, pp. 329-330. HALCÓN, Fátima: “El triunfo de la columna salomónica”, en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, A.: op. cit., pp. 205-288, de la cita pp. 260-261.

103 Fotografía tomada el 27 de abril de 1945 por González-Nandín, de la capilla de Madre de Dios de Santa Ana. Fototeca “Laboratorio de Arte” de la Universidad de Sevilla. Número de registro 3-13777.

### 3.2. Retablo de la capilla de San Joaquín

Este sencillo retablo-tabernáculo, articulado mediante columnas salomónicas, no deja de tener interés, si reparamos en su esmerada factura, que ha propiciado su atribución a Bernardo Simón de Pineda<sup>104</sup>. En esta capilla radicó la hermandad de Sacerdotes que bajo la advocación de San Joaquín fue instituida en la parroquia de Santa Ana en 1628 por el beneficiado Dr. D. Alonso Larios Monge, quien se distinguió como benefactor y celoso promotor del ornato y mobiliario litúrgico del templo.

Gracias a Amparo Rodríguez Babío sabemos que en 1664 fue encargada la escultura del padre de la Virgen que lo preside al casi desconocido escultor Blas Muñoz de Moncada, quizás seguidor de Felipe de Ribas y en 1691 se dispuso el retablo, sin que desgraciadamente conste en la documentación de la hermandad el nombre de su autor<sup>105</sup>. Conocemos, sin embargo, el dorador que el mismo año lo revistió de panes de oro, Domingo Mejía, que percibió por la operación de dorado del retablo y peana del santo y otros componentes del altar, 2.844 reales. Sería restaurado en 1717 por Sebastián Rodríguez<sup>106</sup>.

Se trata de un pequeño retablo con hornacina central flanqueada por sendas salomónicas, cuyos fustes están recorridos por motivos florales. La talla de las vistosas orlas laterales se distingue por su carnosidad, combinando tiras carnosas con racimos de frutos. El resto del ornato es menudo, observa buena calidad y se adapta a los principios instaurados por Bernardo Simón de Pineda, cuyos retablos menores, como los de la parroquia de Santa Cruz, guardan relación con este de Santa Ana, sin duda llevado a cabo por alguno de sus seguidores. Merece destacarse el remate, donde una frondosa cartela representa el emblema de la hermandad sacerdotal.

Algunas noticias de finales del XVIII hablan de las reformas acometidas entonces en la capilla, su estofado y dotación de complementos como puertas, candeleros, atriles y un nuevo repisón, que tendrían mínima incidencia en el retablo, sin embargo destacamos de estas reformas la intervención en las mismas del retablista Manuel Barrera y Carmona, quizás emparentado con el que luego aludiremos, Andrés de Carmona<sup>107</sup>.



Figs. 11 y 12: Retablos de las Capilla San Joaquín y de la Virgen de la Victoria.

104 HALCÓN, F. [FH]: "Retablo de San Joaquín" (ficha catalográfica), en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo barroco*, op. cit. p. 331.

105 RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: "La Hermandad de Sacerdotes de San Joaquín de la parroquia de Santa Ana de Sevilla (ss. XVII-XVIII)", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. VI, 2013, pp. 365-380.

106 *Ibidem*, pp. 372-373.

107 Por estas obras se le abonaron 3.500 reales a Manuel Barrera y Carmona, el 10 de diciembre de 1796. ARPSA, caja 92/3. Sobre Manuel Barrera y Carmona véase RODA PEÑA, José: "Manuel Barrera y Carmona, retablista en la Sevilla de Carlos III", *Archivo Hispalense*, nº 217, 1988, pp. 197-222. RECIO MIR, Álvaro: "El final del barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo", *Archivo Hispalense*, nº 253, 2000, pp. 129-150.



D.V.R.

Fig. 13: Retablo de la Capilla Sacramental o de la Pura y Limpia Concepción.

### 3.3. Retablo de la capilla de Santa Bárbara (hoy de la Virgen de la Victoria)

Consta que recibió su título al establecerse en ella una hermandad de artilleros, también denominados “lombarderos” en el XVI, que ya cita Matute hacia 1507<sup>108</sup>. Hoy se entroniza en él la Virgen de la Victoria, titular del desaparecido convento homónimo trianero. Es un retablo de escasas proporciones, cuyo único cuerpo se articula mediante salomónicas pareadas revestidas de rosáceas. La cornisa se incurva sobre el único nicho para dar paso a otro de menores dimensiones que sirve de remate, en el que figura una pequeña escultura de San Juan Nepomuceno. Respecto a la talla, si bien predominan las tarjas y hojas carnosas, roleos, típicos de finales del XVII, presenta un tratamiento minucioso en ciertos sectores, que podría determinar la confección del retablo en la primera década del XVIII, quizás debido al citado Miguel Franco, aunque no debemos desestimar la atribución efectuada por Hernández Díaz a Cristóbal de Guadix<sup>109</sup> o incluso la que le vincula al círculo de Pineda<sup>110</sup>. En el fondo de la hornacina principal todavía se ve un escudo con los cuarteles de León y Castilla, probable emblema de la hermandad de artilleros.

### 3.4. Retablo de la capilla sacramental o de la Pura y Limpia Concepción

Un destacado prototipo de retablo de transición entre el salomonismo vigente hasta la primera década del XVIII y la novedosa modalidad de estípites, es el que preside la capilla Sacramental, donde se rinde culto a la Inmaculada, anteriormente imagen titular de la hermandad de la Pura y Limpia Concepción.

Gracias a Rodríguez Babío sabemos que en la parroquia trianera se rendía culto desde el siglo XV a la Inmaculada Concepción, representada en un retablo entre distintos santos, sin duda de caracteres góticos. Sin embargo, en una época de creciente intensificación del culto inmaculista, como fue el siglo XVII, en Santa Ana no parece prosperar ninguna corporación especializada en el mismo hasta que Doña Josefa de Barros fundó y dotó la hermandad de la Pura y Limpia Inmaculada en 1680, cuyas reglas fueron aprobadas el 4 de octubre de ese año<sup>111</sup>. Si en un principio la fundación ocupó un altar entre la capilla de la Madre de Dios y la bautismal, en 1684 le fue adjudicado el altar de San Juan, coincidente con la embocadura de la actual capilla<sup>112</sup>.

108 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., p. 30. MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., p. 47.

109 HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: op. cit., p. 55.

110 HALCÓN, F. [FH]: “Retablo de la Virgen de la Victoria” (ficha catalográfica), en HALCÓN, F; HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo barroco*, op. cit. p. 331.

111 RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “Doña Josefa de Barros, fundadora de la Hermandad de la Pura y Limpia Concepción de Santa Ana (Triana)”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. VIII, 2015, pp. 321-338. Era hija Doña Josefa, de Gabriel de Barros, piloto mayor de la flota de Indias, casó con Domingo Rodríguez, también piloto de la carrera, ambos naturales de la canaria isla de La Palma.

112 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., p. 74. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: op. cit., p. 573.

Posteriormente, según la dotación provista en el testamento de la citada Doña Josefa, otorgado el mismo año de 1684, sería construido un nuevo recinto que ocuparía espacio público, tal como hoy podemos comprobar, legando además 14.000 ducados a la cofradía, para sus celebraciones y fiestas. Quedó así segregado un amplio espacio, cómodo para las celebraciones de la corporación, dedicado a una advocación importante, que andando el tiempo sería compartido con la hermandad sacramental, compaginando así dos cultos de honda significación contrarreformista, el de la Inmaculada y el Santísimo.

Cuéllar Contreras nos brinda los datos contractuales del retablo que pocos años después sería dispuesto para entronizar la Inmaculada Concepción y acoger la reserva eucarística. El 5 de Junio de 1710 fue establecido el concierto notarial según el cual, otra vez, Miguel Franco junto a su probable pariente Gregorio Franco dorador y fiador del contrato, se comprometía con Don Manuel Sánchez Durán, alcalde de la hermandad de la Pura y Limpia, con objeto de manufacturar el retablo de la capilla, su imagen y sagrario, de manera que el banco, sagrario y camarín debían quedar dispuestos el mes de octubre siguiente. Estaba comprendida en el encargo la escultura de la Inmaculada que sigue presidiéndolo *de estatura natural, perfecta en todo, estofada y encarnada*<sup>113</sup>, obra que no parece fuera de su mano si no producto de una subcontratación, con algún esmerado escultor<sup>114</sup>. Se estableció el importe de todo ello en 8.000 reales, de los que percibe 1.500 por adelantado. Un año después del contrato inicial, el 15 de septiembre y 28 de diciembre de 1711 quedó cumplimentado el compromiso al darse por contento Miguel Franco de haber percibido los 8.000 reales pactados y hallarse dispuesto a entera satisfacción de la hermandad el retablo y sus complementos<sup>115</sup>.

Parece probable que la hermandad sacramental ya hubiera planeado y ajustado su traslado a la capilla de la Pura y Limpia e incluso el retablo estuviera ya previsto para las futuras necesidades de reserva y exposición del Santísimo. Así parece deducirse de la importancia que se le da al dispositivo eucarístico en el contrato. Lo cierto es que unos tres meses después de finalizarse, en marzo de 1712, se verifica el traslado de la sacramental a este nuevo espacio, donde incluso cuenta con una pequeña reserva eucarística en un departamento anexo. Estructuralmente sigue un modelo muy usual en la retabística sevillana, esto es, banco con mesa de altar y sagrario en el centro, cuerpo tripartito articulado mediante cuatro salomónicas de esmerada factura, recubiertas de racimos y hojas de vid<sup>116</sup>. En el centro destaca la escultura ya citada de la Inmaculada Concepción, guarnecida en un baldaquino sustentado por cuatro estípites de caracteres plenamente dieciochescos, a diferencia de otros dos que flanquean la calle central, todavía de apariencia manierista, por su excesiva rectitud y revestimiento de “*ferronerías*”. En las calles laterales, en sendas hornacinas, figuran las tallas de San José y San Antonio de Padua, mientras el remate es destino de relieves que expresan la dedicación mariana del retablo, al disponerse las historias de Coronación de la Virgen, en el centro, Natividad y Presentación en el templo, a ambos lados, estas últimas introducen logradas perspectivas que, junto a los rasgos formales que advierten, han llevado a atribuir los tres relieves a la gubia de Pedro Duque Cornejo<sup>117</sup>. Tal como ya adelantamos, esta obra es buen exponente del rápido influjo que ejerce el arte balbasiano, que prende de manera especial en los retablistas más jóvenes como Medinilla, Tomás Guisado “*el viejo*”, José Maestre, etc. Sin embargo, Miguel Franco ya debía contar cierta edad cuando recibe el encargo y en el retablo del Rosario ya analizado, había demostrado su adscripción a la modalidad salomónica. Según indica el concierto, las trazas fueron entregadas por el propio ensamblador, lo cual induce a pensar su confección por el mismo. Hemos por tanto de situarlo en la avanzadilla de la nueva modalidad estípite. Después de las grandes realizaciones debidas a Balbás en estos años, hemos de situar el trianero entre los primeros que incorporan estípites y su ornato consustancial. Una de las particularidades en la que mejor se observa la decidida transición de Miguel Franco al nuevo modelo de retablos, es la talla ornamental. Si bien en las calles laterales se observan las tarjas correosas, hojas carnosas, propias de la modalidad anterior, en el centro y remate destacan los juguetes de hoja de cardo, finos festones florales, molduras y cornisas quebradas, etc. corroborando así la decidida transición del maestro a las innovaciones surgidas por estos años<sup>118</sup>.

113 CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula: “La imagen de la Inmaculada y su retablo de la iglesia parroquial de Santa Ana de Triana”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 478, 1998, pp. 62-64.

114 Ha sido asignada a la producción de Duque Cornejo, atribución que hoy no goza de mucho crédito. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: “Una escultura de Miguel Franco en Trigueros (Huelva)”, en *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, t. I, Sevilla, 1982, pp. 343-347. GARCÍA LUQUE, Manuel: “Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla. Nuevas aportaciones”, *Cuadernos de Arte*, nº 44, 2013, pp. 59-84.

115 CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula: “La imagen...”, op. cit., pp. 62-64.

116 Han analizado anteriormente el retablo MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., pp. 41-42. RODA PEÑA, José: *Las hermandades sacramentales...* op. cit., pp. 117-118. HALCÓN, Fátima [FH], “Capilla Sacramental” (ficha catalográfica), en HALCÓN, F; HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo barroco...* op. cit. p. 330.

117 GARCÍA LUQUE, Manuel: op. cit., pp. 61-63.

118 Tampoco hemos de descartar una reforma posterior, a cargo del propio Miguel Franco u otro autor, que le dotara del baldaquino central sustentado por estípites.

Como en tantos otros ejemplos, salvo el sagrario, el resto del conjunto quedó inconcluso a falta del dorado. Esta operación no parece que se iniciara hasta el 8 de noviembre de 1739, cuando en una sesión capitular se acuerda tomar 1.500 reales del patronato del capitán Alonso López de la Vega, cuya décima parte corresponde a la sacramental, para depositarlos en poder del diputado de esta obra Matías Tortolero, para ayuda a el dorado del Retablo de la Purissima Concepcion en cuyo sagrario se halla colocado el SSmo. y tiene el uso dha. hermandad<sup>119</sup>. En 1743 no se había concluido la obra y faltaba por dorar parte del retablo, por lo que en el cabildo celebrado el 18 de agosto se acuerda recabar las aportaciones limosnarias de los hermanos: *Aviendo nuestro Mayordomo, el Sr. Dn. Francisco del Thoro, expuesto a la Hermandad con su gran zelo y devoción al Santísimo Sacramento, el estado en que está el dorado del retablo y capilla de la concepción, y que dicha Hermandad de esta soberana Sra. no puede al presente finalizar la dicha obra, motivó con su eficaz discurso el que la Hermandad del Santísimo Sacramento diese la última mano a su perfección en atención de estar colocado en dicha capilla el sagrario, pero no teniendo esta Ylustre. Hermandad ningunos fondos para la referida limosna, se ofrecieron los hermanos presentes de dar voluntariamente cada uno de su bolsillo, lo que cada uno comodamente pudiese y, en efecto, ofresieron diferentes cantidades y para la recaudacion dellas se nombraron por diputados a los sres. Dn. Francisco del Thoro y Don Matias Tortolero y otros agregados, como también para que pidan a los demás hermanos ausentes para la referida buena obra...*<sup>120</sup>.

A comienzos de noviembre del mismo año estaba a punto de finalizarse el dorado y estofado de la capilla, según se desprende de las alusiones que hace el documento que hemos transcrito. En el capítulo celebrado el día diez de ese mes se prevé la inminente finalización de los trabajos y se programan las fiestas para el domingo de la infraoctava de la Inmaculada siguiente: *Luego se dixo por dicho Nuestro hermano mayordomo, como se estaba acabando el dorado del altar y el adorno de la capilla que se dize del Santísimo y parecia mui conveniente que para colocar en ella a Su Divina Magestad se hiziese alguna demonstrazion, no obstante los atrasos de la Hermandad, y que se señalase día y haviéndose conferido sobre ello se acordó de conformidad, que el domingo infraoctavo de la octava de Nuestra Sra. de la Conzeption por hazer esta Ylustre Hermandad aquel dia la fiesta, se hiziese la colocazion de Su Magestad Sacramentado en su capilla, con prozesion alrededor de la Yglesia con danzas, y las demas demostraciones que se pudiesen, cuias disposiciones y cuidado de dicha fiesta se cometían a los Sres. nuestros hermanos...*<sup>121</sup>.

Parece, a la vista de la voluntad de los hermanos sacramentales de colaborar en el ornato del recinto, que hubo buena sintonía entre ambas hermandades compartiendo la capilla, su retablo y cierto número de cultos. Es posible que la visión del retablo inmaculista finalizado, provisto de su dorado, animara a la hermandad de las Benditas Ánimas a proyectar otro siguiendo este modelo, como efectivamente se acomete unos años después.

## 4.- EL PLENO BARROCO: EL RETABLO DE ESTÍPITES

### 4.1. Retablo de las Santas Justa y Rufina

No podía faltar en la parroquia trianera la advocación de las dos Santas alfareras patronas de Sevilla. Su condición de artesanas del barro las haría especialmente atractivas para las prácticas devocionales de la collación que destacaba en las manufacturas alfareras. El retablo que hoy resguarda a las Santas Justa y Rufina estuvo ubicado en la capilla frontera a su actual emplazamiento, donde es posible que con anterioridad existiera un retablo de mazonería gótica que albergaría la tabla asignada al maestro de Moguer, con la representación de la pareja de mártires, hoy dispuesta en la capilla colateral de la epístola. En período renacentista o barroco serían provistas las dos imágenes de vestir entronizadas en el retablo de estípites actual. Carecemos de cualquier información sobre el mismo, salvo que en 1758 los hermanos alfareros que rendían culto a la pareja de mártires trasladaron su retablo desde la iglesia de San Jacinto a la capilla de la Encarnación de la parroquia de Santa Ana y ayudaron económicamente a subsanar los desperfectos del terremoto en el templo<sup>122</sup>. Es posible que se tratara del actual, quizás otra de las obras del ensamblador trianero que venimos citando, Miguel Franco, si bien nos atrevemos a proponer su confección

119 ARPSA. Hermandad sacramental, caja 9, libro de actas, fol. 41r.

120 ARPSA. Hermandad sacramental, caja 9, libro de actas, fol. 113r.-v.

121 ARPSA. Hermandad sacramental, caja 9, libro de actas, fol. 118r.-v.

122 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., pp. 71-72.



D.V.R.

Fig. 14: Retablo de las Santa Justa y Rufina.

centro su símbolo, la torre de la iglesia mayor sevillana. Dos estípites flanquean esta gran embocadura, en el remate, de tablero recortado encontramos dos relieves el primero con la triada compuesta por los Santos Leandro, Fernando e Isidoro, y sobre éste otro con la Trinidad. En las partes más altas figuran juguetes de rocalla, quizás añadidos en 1783 por Andrés de Carmona, si pudiera confirmarse que es el mismo retablo que alega el citado documento.

## 4.2. Retablo de las Benditas Ánimas del Purgatorio

Con la hermandad de las Benditas Ánimas tenemos, junto a la citada sacramental, dos corporaciones resultantes del impulso que el Concilio de Trento dio a sus respectivos objetos de veneración y culto. Muy extendidas por Sevilla desde la baja edad media, las hermandades de ánimas se convirtieron en una manifestación obligada de la religiosidad parroquial. La de Santa Ana fue fundada en torno a 1575, año en el que le fue adjudicada la capilla que ocupa en los siguientes siglos. El espacio hubo de ser habilitado para mayor comodidad de la misma, de manera que las obras de reforma concluyen en 1591, según reza la inscripción de la reja<sup>125</sup>. Allí estuvo dispuesto un retablo, seguramente de traza gótica o renacentista, sustituido a mediados del XVIII por el actual, que no agradó a Matute<sup>126</sup> y menos a González de León<sup>127</sup>. El anterior, a juzgar por la información de

por José Fernando de Medinilla, quien sabemos que en 1719 concertó con un tal Francisco Rodríguez un retablo destinado a algún templo de Triana, sin que podamos precisar más al respecto, habida cuenta de la desaparición del concierto notarial de los protocolos del trianero oficio 23<sup>123</sup>. Resulta difícil precisar si se trata del mismo retablo que en 1783, el maestro tallista vecino de Triana autor del retablo de ánimas de la parroquia, Andrés de Carmona, se obligaba a desbaratar ... y aumentarle un segundo cuerpo según está en el diseño con su caja de velo y torno para que suba, poniéndole a dicho retablo las piezas que le faltaren y componer las que tuviere maltratadas y hacer de nuevo una mesa de altar desente<sup>124</sup>. El contrato declara expresamente que la principal de las operaciones sería dotarlo de un segundo cuerpo “con su caja de velo y torno para que suba”, alusión que parece corresponder a un aparato eucarístico con velo y expositor provisto de torno giratorio para la exhibición de la custodia. Nada de esto podemos ver en el que hoy tenemos junto al lateral del coro. Cabría la posibilidad, puesto que proviene de la capilla frontera, que fuera eliminado este añadido y se coronó el único cuerpo con el copete de talla y relieves que hoy existe, en origen remate del conjunto, para adaptarlo así a la altura del cerramiento lateral del coro.

A pesar de su sencillez no es una obra despreciable, merced a su copiosa talla. Consta de gran hornacina trilobulada, capaz de acoger a las dos Vírgenes y en el

123 Conocemos el dato gracias a los índices del oficio 23, correspondiente a Triana, de los protocolos notariales sevillanos. El documento se encontraba en el folio 64 de los registros correspondientes al año 1719, sin embargo parece haber sido sustraído. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, tomo II, (Tesis doctoral inédita), Sevilla, 1997, p. 608, n. 191.

124 ROS GONZÁLEZ, Francisco de Sabas: op. cit., pp. 219-220 y 859-860, n. 46.

125 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., p. 28. MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles: op. cit., pp. 48-49. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier [FJHG]: “Retablo de la Virgen del Carmen (Ánimas)”, en HALCÓN, F; HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo barroco...* op. cit., p. 332.

126 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: op. cit., p. 28. Asegura que debió existir un buen retablo, añadiendo: No lo es por desgracia el que le sustituyeron en que está colocada una imagen de San Miguel, que da título a esta hermandad de las Ánimas.

127 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: op. cit., p. 575. Afirma que el altar que ahora tiene es malísimo, y en él se venera una imagen de S. Miguel.

los inventarios parroquiales, debió ser pictórico, con las imágenes de Ntra. Sra. de la Merced, San Sebastián, San Telmo, San Nicolás de Tolentino y la representación de las Ánimas. Debió disponer de una hornacina con la imagen de bulto de la Virgen con el Niño en brazos. La mención a guardapolvo induce a pensar en su carácter gótico. Este retablo siguió existiendo al menos hasta 1698, cuando en un cabildo se declara que *para más desensia de la capilla de esta hermandad se necesita haber en ella un retablo de escultura porque el que tiene es muy antiguo por lo qual está muy maltratado, y que para principio del ay una limosna que dejó a la dicha cofradía don Domingo López Ynfançon, de cinquenta ducados y que para el dicho efecto se adjudicarán algunas limosnas de hermanos que una hermana de esta cofradía tiene en una casa un ciprés muy grande lo qual lo a ofrecido dar en cinquenta reales que es menos de la mitad de lo que vale cortándose por cuenta de dicha cofradía*. Ese mismo año se apuesta por su confección contratando a dos artífices los mejores de esta ciudad para que hagan sus dibujos y los traigan para que se vean por dicha hermandad. Seguidamente se dio cuenta de que presentaron proyectos Cristóbal de Guadix, Juan de Valencia y un desconocido Francisco Javier, que quizás fuera sólo el portador del mismo. Sin embargo nada se sabe de este retablo, que quizás no fuera ejecutado<sup>128</sup>. Indudablemente el entonces proyectado debió ser una obra que discurría en la órbita del salomonismo, con sus correspondientes columnas torsas y talla carnosa al modo canesco.



Fig.15: Retablo de las Ánimas Benditas.

Afortunadamente disponemos de documentación sobre el realizado en los años centrales del XVIII, conservado en la actualidad, de acuerdo a los modelos derivados de los retablos de los seguidores de Balbás, muy próximo en estilo a las creaciones de José Fernando de Medinilla.

En 1746 tenemos las primeras noticias que aluden al propósito de renovar el anterior retablo por lo “indecente” que se hallaba, no sabemos si el del siglo XVI o el planteado a finales del XVII. Con lentitud y dificultades económicas, la idea fue cristalizando, acopiando limosnas procedentes de misas, de los hermanos, algunos de ellos aportando madera de pino de Flandes<sup>129</sup>. La diputación nombrada al efecto, con facultad para recaudar y atesorar los fondos y materia prima, estuvo integrada por Don Matías Tortolero, Don Manuel de Cevallos, Don Juan de Riopar y Don Juan Solano<sup>130</sup>. En noviembre de 1753 existían fondos suficientes para acometer la empresa y parece que todo está dispuesto, incluso concertado el retablo, aunque existen “temores” de última hora<sup>131</sup>, de inmediato disipados pues el 26 del mismo mes se inician los trabajos, concertados con el maestro ensamblador Andrés de Carmona. Bajo las órdenes de Carmona labora el también ensamblador, sin duda oficial, Diego de la Rosa. El primero percibe por cada día de trabajo 8 reales y el segundo 6 reales y medio. Durante el mes de diciembre, las primeras operaciones relativas a la confección de la estructura que sirve de asiento, corren a cargo del segundo, bajo la supervisión de Carmona. El 7 de enero de 1754 consta un dato relevante pues ese día, señalan las cuentas, *trabajó Rossa, Carmona y el escultor que*

<sup>128</sup> Todas estas noticias han sido extraídas del documentado trabajo de RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “Algunas notas sobre la Hermandad de las Ánimas Benditas de Santa Ana de Triana (Sevilla)”, Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza, vol. VII, 2014, pp. 443-464. De las citas documentales aludidas pp. 452-453.

<sup>129</sup> Fueron las aportaciones El Sr. Mayordomo sien reales; el Sr. Beneficiado Don Francisco de Arteaga y Cote dose tablas y seis quartones de pino de Flandes; el Sr. Beneficiado Don Manuel González de Zevallos cien reales; el Sr. Don Francisco García Romero veinte y quatro tablas dichas; el Sr. Alcalde Don Joseph Joachin de Sta. Marina veinte reales; el Sr. Don Francisco de Sta. Marina veinte reales; los Sres. Don Fernando y Don Diego Briones treinta reales; el Sr. Don Pedro Ballejo ocho reales; el Sr. Juan Rodríguez seis jornales, el presente secretario ocho reales. Documentos recogidos y citados en RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “Algunas notas...”, op. cit., pp. 453-454.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 454.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 454.

hizo la historia de las Animas<sup>132</sup>. Hemos de lamentar la mezquindad de esta contabilidad, que no confiesa el nombre del citado escultor, activo hasta finales del mes de enero, percibiendo regularmente su jornal de 8 reales. Los pagos a los tres artífices se suceden junto a los correspondientes a clavos, maderas y cola. Desde febrero continúan en los trabajos Carmona y Rosa y a partir del 18 de abril desaparece de la contabilidad el último. Sin duda, el primero asume las labores de talla y complementos más delicados. El 25 de mayo se interrumpieron las labores hasta el 10 de junio siguiente, cuando vuelven a constar los desembolsos a Carmona y, como novedad, desde el primero de julio y a lo largo del siguiente mes y primera quincena de septiembre, nos encontramos al citado maestro otra vez formando equipo con el escultor, cuyo nombre vuelve a silenciarse, con su jornal rebajado a 6 reales, pues estaría ocupado en labores menores de talla no figurativa. A mediados del mes de septiembre el retablo está en disposición de trasladarse a la capilla de manera que el día 16 se llevan sus piezas desde la casa de ánimas a la iglesia y comienza a desmontarse el viejo. El día siguiente trabaja el albañil Juan Ignacio en los preparativos para anclar la nueva obra, pica la pared y comienza su instalación. Se elabora la peana para la escultura del San Miguel que lo presidiría, escultura tallada a finales de la anterior centuria, además de diferentes juguetes y piezas de talla, que restaban para la total conclusión del retablo<sup>133</sup>. Fueron descargados el mismo día 289 reales por el dorado y estofado del relieve de Ánimas, además de las esculturas de San Rafael y San Gabriel, que ocupan las entrecalles del retablo. También se abonan 13 reales pagados a José “el confitero” por un cajón de cedro que vendió para aplicarlo a la talla de la hornacina de San Miguel y las peanitas laterales para los dos Arcángeles<sup>134</sup>. El 12 de diciembre de 1754 fueron ajustadas las cuentas finales, evaluándose el gasto total del retablo en 3.347 reales y 30 maravedís<sup>135</sup>.

En noviembre de 1754 los hermanos, reunidos en cabildo, acuerdan solicitar la continuidad del mayordomo Matías Tortolero, por la buena gestión de los asuntos de la hermandad, como así mismo por el nuevo Retablo que se había puesto en su Capilla<sup>136</sup>. Con posteridad al terremoto de Lisboa, del uno de noviembre de 1755, la capilla necesitó algunos reparos, especialmente se realizó su remate exterior entre los años 1756 y 1758 con las vistosas yeserías de rocalla, que la dejaba pareja con la capilla de San Francisco<sup>137</sup>. Fueron obra del maestro tallista Martín de Toledo, hábil en el ornato rococó, según hemos indicado. El retablo no sufrió especiales daños pero, veinte años después, hacia 1778 volvemos a registrar la actividad del ensamblador y tallista Andrés de Carmona, al servicio de la hermandad, ocupándose de distintas labores tocantes a su oficio. En primer lugar se ocupó de tallar unas puertas de madera, provistas de vidrios, para la sacristía de la capilla; en 1782 manufacturó 12 hacheros para los entierros, valorados en 1.050 reales de vellón, luego pintados con figuras de ánimas entre llamas<sup>138</sup>. Un año después efectuaba algunas reformas en el retablo, en especial provee una repisa y mesa de altar de talla con dos niños para los extremos de la primera, por



Fig.17: Detalle del Altar de la Capilla de Ánimas.

132 ARPSA. Hermandad de Ánimas Benditas. Libro de Cuentas 3 (1751-1783). Gasto diario en el retablo nuevo de la Hermd. de las Benditas Animas sita en la parrql. de la Sra. Sta. Ana deste varrio de Triana. Empesso en 26 de Novre. de 1753... s/f. 1754-I-7. El escultor percibe el mismo salario que el maestro ensamblador Carmona, esto es, 8 reales.

133 ARPSA. Hermandad de Ánimas Benditas. Libro de Cuentas 3 (1751-1783). Gasto diario en el retablo nuevo de la Hermd. de las Benditas Animas sita en la parrql. de la Sra. Sta. Ana deste varrio de Triana. Empesso en 26 de Novre. de 1753... s/f. Cuentas de 1753-1754.

134 ARPSA. Hermandad de Ánimas Benditas. Libro de cuentas 3 (1751-1783). Gasto diario en el retablo nuevo de la Hermd. de las Benditas Animas sita en la parrql. de la Sra. Sta. Ana deste varrio de Triana. Empesso en 26 de Novre. de 1753... s/f. 1754-IX-22.

135 ARPSA. Hermandad de Ánimas Benditas. Libro de cuentas 3 (1751-1783). Gasto diario en el retablo nuevo de la Hermd. de las Benditas Animas sita en la parrql. de la Sra. Sta. Ana deste varrio de Triana. Empesso en 26 de Novre. de 1753... s/f. 1754-XII-12.

136 RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “Algunas notas...”, op. cit., p. 454.

137 *Ibidem*, pp. 454-455.

138 ARPSA. Hermandad de Ánimas Benditas. Libro de cuentas 3(1751-1783), s/f. Otorgó Andrés de Carmona el correspondiente recibo por las puertas de talla para la sacristía el 6 de diciembre de 1778. Por los doce hacheros firmó la minuta el 15 de septiembre de 1782. El pintor Joaquín de Quesada y Peña emitió su recibo el 20 de octubre de 1782, por la referida pintur de las ánimas entre llamas.



todo lo cual recibe 772 reales, labores que luego se complementan con dos sotabancos labrados de talla y el aumento de la peana de San Miguel que importaron 214 reales y medio. El dorado y estofado estuvieron a cargo de Diego Suárez, cobrando por ello 1.260 reales<sup>139</sup>.

Su autor, Andrés de Carmona, es un maestro poco conocido, pero no cabe duda de su formación en contacto con la estela postbalbasiana. Debió nacer hacia 1725 y residió en la calle Cadenas de la collación trianera, actual Rodrigo de Triana. Ejerció su oficio de tallista para distintos templos y hermandades de Triana. Se ha documentado en la hermandad de la O, tallando en 1767 cuatro atriles de *taya a la chinesca*, cuatro candeleros, y entre 1772 y 1777 realiza para la misma corporación juguetes y ciertas reformas en el retablo y altar mayor de la capilla. No vuelve a tenerse noticias suyas desde 1794<sup>140</sup>. Quizás pudo tener relación familiar con Manuel de Barrera y Carmona, arquitecto de retablos que realizó distintos retablos ornamentados con rocalla en la segunda mitad del XVIII. Tal como se pone de manifiesto en el retablo de Ánimas, si en 1753-1754 nos encontramos ante un retablo que sigue la tradición inaugurada a finales de la primera década de siglo, con el modelo de estípites tantas veces empleado por Medinilla, Guisado, Maestre, García de Santiago, etc., las labores de la interesante mesa de altar muestran la adopción del rococó. Su perfil es bulboide, con ángeles de escasa calidad en los ángulos, pero con muy bien lograda y arriñonada rocalla, sin excesivo volumen, en torno a la madalla central con pintura de las ánimas, y en los márgenes del frontal.

El retablo figura inserto en una gran hornacina, cuyo intradós esta recorrido de cartelas en las que faltan juguetes de talla. Consta de calle central y dos entrecalles con las imágenes de los Arcángeles San Rafael y San Gabriel. Hoy en día la imagen de San Miguel ha sido reemplazada por una Virgen del Carmen de vestir. Los cuatro estípites siguen el modelo habitual en los autores antes citados, especialmente observa coincidencias con los practicados por Manuel García de Santiago. La talla es minúscula y denota notable desenvoltura, combinando la tradicional hoja de cardo, con roleos, festones de frutos, etc. En el ático figura la escena de la Virgen intercediendo por las ánimas, en marco mixtilíneo.



Fig.16: Frontal de la mesa de altar del retablo de Ánimas.

139 ARPSA. Hermandad de Ánimas Benditas. Libro de cuentas 3(1751-1783), s/f. El 4 de octubre y 1 de diciembre de 1783 firmó sus recibos Andrés de Carmona y el dorador y estofador Diego Suárez el 26 de diciembre de ese año.

140 MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: op. cit., pp. 19-20.