

Obras y artistas portugueses en la *Tierra de Sevilla* entre los siglos XVI al XVIII

José María Sánchez-Cortegana

Universidad de Sevilla (España)

Resumen

La actual comarca de la Sierra de Huelva, territorio limítrofe con el alto Alentejo portugués, fue, desde la Baja Edad Media, un espacio de proliferos intercambios comerciales, de trasvases de población y, en particular en el ámbito de las artes, de permuta de obras y artistas entre los dos países. Las poblaciones a ambos lados de la frontera muestran signos común de identidad, de manifiesto tanto a nivel de arte popular como de arte culto, principalmente en los campos de la arquitectura y la escultura. Este artículo recopila todos los ejemplos, hasta hoy conocidos, de la actividad de artistas portugueses en la comarca, unos publicados desde hace años junto a otros inéditos.

Palabras clave: Sierra de Huelva, Relaciones artísticas, Estilo Manuelino, Retablos.

Abstract

The current region of the Huelva Mountains, a territory bordering the Portuguese Alentejo High, was, since the Late Middle Ages, a space of prolific commercial exchanges, population transfers and, in particular in the field of the arts, a swap works and artists between the two countries. Populations on both sides of the border show common signs of identity, manifested both at the level of popular art and cult art, mainly in the fields of architecture and sculpture. This article collects all the examples, until today known, of the activity of Portuguese artists in the region, some published since some years ago with other unpublished ones.

Keywords: *Huelva Mountains, Artistic relationships, Manuelino style, Altarpieces.*

Desde la Baja Edad Media, la actual comarca de la Sierra de Huelva, denominada entonces *Tierra de Sevilla*, fue una de las fronteras más activas entre los reinos de Castilla y Portugal. Límitrofe con el alto Alentejo, su territorio comprendía un largo pasillo longitudinal con dirección W-E que se iniciaba en Aroche, villa amurallada que actuaba como custodia de la *raya*, hasta la población de Castillo de las Guardas, ya en los límites del valle del Guadalquivir y puerta para alcanzar Sevilla¹.

Este territorio fue escenario, en tiempos de conflictos políticos entre ambos reinos, de continuos actos bélicos; ciertamente, nunca como encuentro entre grandes ejércitos pero sí de incesantes actos de *guerra viva*: escaramuzas, saqueos, robos de ganados, quema de campos, etc., que violentaron mucho a sus pobladores y que generaron un clima de enorme tensión². Sin embargo, al contrario, en los periodos de paz, fue un espacio de prolijos intercambios comerciales, de trasvases de población y, en particular en el ámbito de las artes, de permuta de obras y artistas.

Baste realizar un recorrido a los largo de este territorio para ver cómo las poblaciones a ambos lados de la frontera muestran signos común de identidad, de manifiesto tanto a nivel de arte popular como

-
1. Más al sur el río Guadiana, sin ningún puente, actuaba como frontera natural infranqueable durante gran parte del año.
 2. Son bien conocidas las repercusiones durante la guerra de Secesión. Para más información véase: SERRANO MANGAS, F. (1993): "Incidencias de la guerra con Portugal en la Sierra de Huelva. Siglo XVII" en VIII Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Págs. 285-292. Cumbres Mayores y SANCHA SORIA, F. (2000): "La guerra de restauración portuguesa en la Sierra de Aroche (1640-1668)" en XV Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Págs.313-354. Aroche.

a nivel de arte culto, principalmente en los campos de la arquitectura y la escultura.

Los contactos que conocemos se produjeron en dos momentos muy concretos:

Por una parte, en las primeras décadas del siglo XVI, es decir, durante el reinado de los Reyes Católicos cuando, finalizado el proceso de Reconquista y descubierto el Nuevo Mundo, gozándose ya de una paz duradera, la comarca vive un momento de cierta bonanza económica, que se tradujo especialmente en la renovación de muchos templos³. Entonces se adecuaron sus viejas fábricas medievales a los nuevos gustos renacentistas y se las dotaron de modernos ajuares litúrgicos. Este período se prolongó durante las primeras décadas del siglo XVII hasta el inicio de la Guerra de Secesión (1640-1668) en que se cierran las fronteras y cesan los contactos.

Por otra parte, un segundo momento se inicia en el último tercio del siglo XVII, una vez finalizada la Guerra, prolongándose durante todo el siglo XVIII hasta alcanzar las primeras décadas del XIX. Entonces, a pesar de verificarse la independencia del reino de Portugal, las relaciones artísticas volvieron a ser fluidas, pues la frontera política nunca se tradujo en una barrera social o cultural.

En ambos periodos, los contactos artísticos se verificaron mediante encargos de obras a talleres alentejanos, labrándose éstas en Portugal y, una vez finalizadas, trasladándolas a las poblaciones de destino –pagándose naturalmente los correspondientes derechos de aduanas–; o bien, mediante el desplazamiento de maestros portugueses a las localidades de la zona para realizar los encargos in situ, ahorrándose el cliente los gastos de transporte y derechos reales. Estos maestros, a la finalización de los trabajos, en unos casos regresaron a sus localidades de origen y, en otros, aprovechando el “prestigio” conseguido y la consecución de nuevos encargos, decidieron establecerse

3. La paz supuso un notable aumento en el rendimiento agropecuario de las fincas y, por lo tanto, de riqueza para la comarca. Una de las principales fuentes de ingresos de los vecinos fue la venta de tocinos y jamones para el abasto de la flota de Indias, quedando estas transacciones recogidas documentalmente: sirvan de ejemplos las compras de Alonso Rodríguez de Noriega, maestre de la nao San Miguel, y de Andrés Felipe, maestre de la nao Santiago, quienes en 1580 daban poder a Esteban Pérez, vecino de Aroche, para que en sus nombres comprase 6 y 10 arrobas respectivamente de tocinos y jamones para su gasto durante la travesía (Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla –en adelante APNS–. Oficio XXIV. Libro II. 1580. Fol.11r. y Oficio XXIV. Libro I. 1580. Fol.820r).

de manera más o menos permanente en alguna de las poblaciones de la comarca.

Los protagonistas fueron canteros y albañiles y, muy especialmente, escultores o tallistas que diseñaron y ejecutaron importantes retablos, a través de los cuales llegaron a Españas tipologías y elementos decorativos procedentes de aquellos estilos que, de una manera más o menos autóctona, aparecieron o se desarrollando en Portugal y que encontraron aquí buena aceptación.

En nuestro ámbito tenemos identificados o conocemos documentalmente los siguientes casos:

SIGLOS XV–XVI

- Portada del Perdón de la iglesia de San Martín de Almonaster la Real.
- Portada de la capilla del reservado eucarístico de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aracena.
- Púlpito de la ermita de Santa Marina de Valdezufre.
- Presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Galaroza.

SIGLO XVII

- Presa para un molino en la ribera del río Chanza.
- Retablo de Ánimas de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche.
- Retablo de Jesús Nazareno para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Zalamea la Real.
- Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Castillo de las Guardas.

SIGLO XVIII

- Retablo mayor para la iglesia de la Inmaculada Concepción de Galaroza.
- Retablo del Dulce Nombre de Jesús para la iglesia de San Martín de Almonaster la Real.
- Retablo y frontalera para la Virgen de la Soledad de la iglesia de San Martín de Almonaster la Real.
- Facistol y tenebrario para la iglesia del Divino Salvador de Cortegana.
- Retablo mayor para la iglesia del convento franciscano de San Diego de la villa de Fuentes de León.
- Retablo de la Inmaculada para la ermita del castillo de Almonaster la Real.

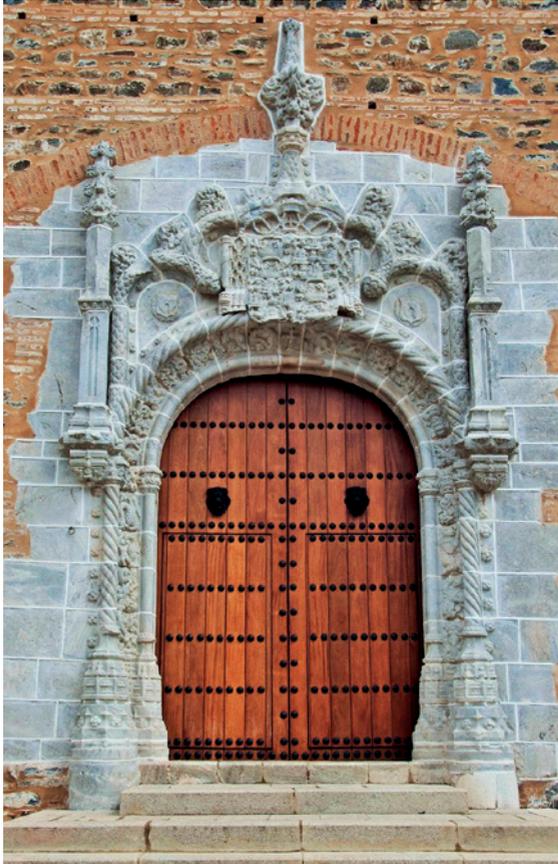


Fig. 1 y 2. Portadas manuelinas de las iglesias de San Martín de Almonaster la Real y San Juan Bautista de Moura.



- Retablo mayor para la iglesia de San Miguel de Jabugo.
- Remodelación de la calle central del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra.
- Restauración del retablo de la Pastora de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra.
- Retablo de San Pedro de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra.
- Órgano de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche.
- Órgano de la iglesia de San Miguel de Jabugo.

SIGLO XIX

- Retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche.

Las obras tardogóticas y renacentistas

Coincidiendo con el gobierno en la sede Hispalense del arzobispo don Alonso de Manrique de Lara (1523-1538) detectamos la presencia de canteros portugueses trabajando en distintos edificios civiles y religiosos de la comarca, los cuales introdujeron los repertorios decorativos del estilo manuelino.



Fig. 3. Escudo de armas del arzobispo don Alonso Manrique de Lara.

Sin duda, la obra más significativa de este momento fue la llamada *Portada del Perdón* de la iglesia parroquial de San Martín de Almonaster la Real⁴ (Fig. 1).

Localizada en el hastial del templo y tallada en piedra caliza gris local, su composición sigue un tipo muy repetido del manuelino: un gran arco polilobulado enmarcado por pináculos de carácter meramente ornamental que encierra otro arco escarzano que constituye el vano de ingreso al templo; todo el conjunto rematado por el escudo de armas del arzobispo promotor (Fig. 3).

La vinculación portuguesa es indudable, pues su composición es prácticamente idéntica a la de la vecina iglesia portuguesa de San Juan Bautista de Moura (Fig. 2) y su programa iconográfico, a base de motivos marítimos y de flora tropical –en Almonaster enriquecido con seres antropomorfos y animales en lucha–, también es común, siendo característico del gótico final portugués.

4. Fue catalogada por primera vez como manuelina por PÉREZ-EMBID, F (1944): “La portada manuelina de Almonaster la Real (Huelva)” en *Archivo Español de Arte*, nº XVII. Págs. 270-278. Madrid. Posteriormente, Teodoro Falcón, en una primera monografía sobre el templo, de nuevo la aborda y hace un primer estudio iconográfico de sus motivos decorativos (FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1989): “La iglesia parroquial de Almonaster la Real (Huelva)”. *Laboratorio de Arte*, nº 2. Págs. 33-44. Sevilla). Más recientemente, Manuel Carrasco Terriza ha insistido en la interpretación de sus motivos decorativos (CARRASCO TERRIZA, M.J. (2011): “La portada manuelina de Almonaster” en *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, nº 406. Págs. 233-252).



Fig. 4. Portada de cantería de la capilla del Reservado Eucarístico de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aracena.

Sin duda, la escasez de canteros peninsulares y las muchas construcciones, fundamentalmente religiosas, emprendidas por toda la Baja Andalucía en estos momentos, provocó la presencia de cuadrillas de maestros lusitanos itinerantes por todo el territorio del arzobispado hispalense⁵.

También por estos mismos años, en la vecina población de Aracena, se iniciaba la construcción de la iglesia de Santa María de la Asunción bajo la tutela del citado arzobispo don Alonso Manrique de Lara.

Hacia 1538 se concluía la cabecera del nuevo templo: su presbiterio poligonal, el primer tramo de bóvedas vaídas con el intradós acasetonado –apeadas sobre pilares cruciformes con medias columnas adosadas– y la sacristía.

En el testero de la nave del costado izquierdo se labró la capilla del reservado eucarístico –hoy oculta tras el retablo del Cristo de la Plaza–, consistente en un espacio de planta cuadrada de reducidas dimensiones –en relación con su uso como sagrario– y cubierto con bóveda de nervadura. En su acceso se dispuso una pequeña portada de cantería consistente en un arco conopial decorado con una guirnalda de flores y frutos y la inscripción: *JHS. CARDENAL DON ALONSO M[ANRIQUE] ARZOBISPO DE SEVILLA. AÑO DE 1538* (Fig. 4).

5. Véase RODRÍGUEZ BEJARANO, M. (2014): *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la baja Andalucía*. [Recurso electrónico US]. Tesis doctoral.

Tallada en buena caliza gris procedente de canteras locales, sus motivos ornamentales también evocan al estilo manuelino y, por ello, quizás de nuevo al trabajo de posibles canteros portugueses en la comarca.

También en este primer tercio del siglo XVI se dotó a la parroquia de un púlpito, hoy localizado en la ermita de Santa Marina de la vecina población de Valdezufre, adonde fue trasladado en el siglo XIX. Se compone de una base octogonal, una esbelta columnilla cilíndrica y caja poligonal, guardando un gran paralelismo con el de la citada iglesia de San Juan Bautista de Moura⁶. Posiblemente sea obra de los mismos canteros de las portadas anteriormente descritas.

La influencia lusitana también es evidente en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Galaroza que debió comenzarse a construir en los años finales del siglo XVI, posiblemente bajo diseños del arquitecto milanés Vermondo Resta.

En ella, destaca como rasgo de gran originalidad, la enorme profundidad del presbiterio, sin duda para alojar allí la sillería de coro, hecho que tiene paralelos con modelos portugueses de finales del siglo XVI vinculados, por algunos, al círculo de Juan de Herrera, como es el caso de la iglesia de San Vicente de Fora o el monasterio de los Jerónimos de Lisboa; lo cual no sería de extrañar al ser Resta el arquitecto más influenciado por la obra de Herrera en el ambiente sevillano de finales del siglo XVI⁷.

El inicio de la Guerra de Secesión, como hemos indicado líneas arriba, supuso un parón en los intercambios artísticos en la comarca que inmediatamente se reiniciaron, si cabe con más intensidad, una vez restablecida la paz.

Ciertamente, a finales del siglo XVII, conocemos documentalmente la presencia de distintos albañiles portugueses trabajando en la zona.

Las obras barrocas tras la Guerra de Secesión

6. Sus antepechos hoy están decorados con pinturas imitando tejidos de factura popular del siglo XIX.

7. La ejecución del proyecto debió verificarse a lo largo de la mayor parte del siglo XVII de lo cual es testimonio la fecha de 1606 que aparece en el dintel de una portada lateral y una inscripción incrustada en el muro exterior del presbiterio en la que se puede leer “TV FAR/ FAN/ 1652”.

En primer lugar, podemos citar a **Juan Martín Brito** quien, en 1677, se asociaba con Domingo Fernández Nápoles, vecino de Aroche, para construir una presa para un molino de agua en la ribera del río Chanza, en una finca propiedad de doña Ana Mesías de Castilla, viuda del capitán Martín de Chaves⁸.

El 5 de julio de dicho año, ambos maestros comparecían en la notaría de Alonso Vázquez Márquez para firmar el contrato de obligación que, no excesivamente explícito, sólo contenía que ambos albañiles se comprometían a levantarla en el plazo de 2 meses y que cobrarían por el trabajo 2.500 reales de vellón a pagar en tres plazos: los 500 inmediatamente a la firma del contrato, 1.000 reales por San Miguel y los otros 1.000 restantes una vez acabada la obra. No obstante, también se recogió de forma expresa una garantía de un año ante *"...cualesquier avenida y creciente del dicho río Chanza, y si en el dicho tiempo la llevase, quitare o arrancare nosotros a nuestra costa y misión la volveremos a formar y hacer de nuevo"*.

Igualmente, por estos años, se encontraban afincados en Aracena otros tres albañiles portugueses: **Juan González** quien, en 1671 otorgaba su testamento⁹; **Pedro Pérez** que en 1681 daba poder a su hermano Francisco Pérez para que le cobrarse ciertas deudas¹⁰; y finalmente, Domingo González, natural de la villa de Barcelós, que en 1693 también daba poder a Luis Ferrera Enríquez, para cobrar sus deudas¹¹. Hoy día aún no contamos con información detallada de sus actividades.

Más trascendencia tendría, por estos mismos años, un grupo de tallistas que protagonizaron distintos encargos de retablos.

Desde mediados del siglo XVI, los retablos para los templos de la comarca procedían únicamente de dos centros equidistantes:

- por una parte, la ciudad de Sevilla, capital administrativa del territorio y primer foco artístico de la región, lugar donde estaban establecidos los mejores maestros y a donde se acudía para adquirir las principales imágenes de devoción y los retablos más importantes;

8. Archivo de Protocolos Notariales de Aracena (en adelante APNA), legajo 416, año: 1677, folio 86 r/v.

9. APNA. Legajo nº 39. Año 1671. Fol. 115r/v.

10. APNA. Legajo nº 45. Año 1681. Fols. 184r/ 185r.

11. APNA. Legajo nº 51. Año 1693. Fols. 114r.

- por otra, el foco extremeño, centrado en las ciudades Llerena y Jerez de los Caballeros¹², poblaciones próximas con las que se mantenían buenas relaciones comerciales y adonde se acudía para adquirir retablos secundarios –generalmente para naves laterales, capillas o ermitas– realizados a unos precios más asequibles.

La gran novedad fue, a partir del último tercio del siglo XVII y prolongándose por todo el siglo XVIII, la aparición también de tallistas portugueses establecidos en la comarca que ofrecían una excelente relación calidad / precio y, a la vez, nuevas tipologías y repertorios decorativos que pronto encontraron buena aceptación. Ciertamente, en poco tiempo, se quedaron con una parte importante de los encargos.

¿Cuál fue la clave de su éxito? Sin duda, un factor determinante fue el precio pues, en aquellos casos en que las obras salieron a pregón, bajo las condiciones preestablecidas, siempre se adjudicaron a los maestros portugueses que presentaban mejores ofertas con una calidad más que aceptable.

No obstante, su protagonismo también pudo deberse a que por estos años finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII la talla decorativa en Sevilla atravesaba una fase poco brillante y algo repetitiva, sobre todo después de la desaparición de Bernardo Simón de Pineda¹³. Por todo ello, los comitentes serranos recurrieron, en muchas ocasiones, a maestros del vecino país para efectuar sus encargos.

Cuando estos artistas se establecieron en España, siempre comenzaron trabajando en pareja, es decir, los talleres estuvieron regentados por dos maestros asociados –recurso, sin duda, para ganarse

12. Llerena, con título de ciudad desde 1641, fue centro comarcal y uno de los polos económicos más importantes de la región. Estaba próxima y con fácil acceso desde el sur, lo cual explicaría el continuo trasiego de obras y artistas bien documentado desde el siglo XVII. Por su parte, Jerez de los Caballeros se convierte en el centro más importante de la retablistica dieciochesca Bajoextremeña, ejerciendo su influencia en la Tierra de Sevilla. Sin tradición artística anterior, despegó por la presencia de distintos artistas foráneos que se establecen en ella, como Juan Ramos, natural de Zafra, el entallador portugués Ignacio Silva Moura y el cacereño Vicente Barbadillo. Para más información véase: HERNÁNDEZ NIEVES, R. (1990): “Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura (siglos XVI - XVIII)” en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*. T. 3. Págs. 87-121.

13. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1989): “Una colaboración entre artistas portugueses y andaluces: la decoración de la Iglesia de Galaroza”. *III Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Págs. 7. Aroche.

la confianza inicial de los clientes–, pero, una vez ya bien conocidos, continuaron sus actividades en solitario.

Es de destacar, por otra parte, que para ninguno de estos retablos portugueses se encargaron esculturas de bulto, en ocasiones porque se hicieron para imágenes preexistentes, pero en los casos en que no –como Galaroza– se prefirió encargarlas en Sevilla, donde la tradición imaginera del siglo XVII continuaba vigente con gran calidad, protagonizada por maestros considerados con un grado superior de “virtuosismo”. Sus trabajos fueron, pues, fundamentalmente de talla ornamental.

El primer ejemplo, recién finalizada la Guerra, es el de los ensambladores **Francisco Coello** y **José de Silvera**, vecinos de la ciudad de Beja, quienes en torno al año 1680, se concertaban con Matías Mancera, mayordomo de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Aroche, para realizar un Monumento para los oficios de la Semana Santa. De grandes dimensiones, diseñaron una estructura exenta compuesta por tres cuerpos en altura sostenidos por columnas y adornados con candeleros de hoja de lata.

La escritura de compromiso contenía, además, que dicho monumento habría de estar concluido para el Lunes Santo de 1681, que se fabricaría en pino de Flandes, salvo las columnas y la peana del tercer cuerpo que serían de palo de borne y, finalmente, que el precio serían 750 pesos de plata pagados en tres plazos: 200 pesos a la entrega del primer cuerpo o 450 si trajesen dos cuerpos y los restantes luego que estuviera armado y acabado del todo.

Sabemos que la obra se tallaría en Portugal, posiblemente en la citada ciudad de Beja, pues se especificó en la escritura que los derechos de conducción y pasaje por la aduana de este reino serían por cuenta de la parroquia.

Conforme las partes, el contrato quedó firmado y depositado en el registro notarial; no obstante, meses después fue rescindido unilateralmente por parte del mayordomo debido a la aparición del maestro Cristóbal Ramírez Prieto, quien hizo postura a la baja en 525 pesos de plata.

Sí, en cambio, ambos maestros ejecutaron un retablo de Ánimas regalado a la iglesia por don Alonso Boza de Chaves, marqués de Valdeloro y Vizconde de Monteblanco, hoy bien conservado en el último tramo de la nave de la epístola.

Consiste en un monumental marco de madera de pino de Flandes, dorado y estofado, decorado con distintas molduras superpuestas de motivos vegetales y geométricos simétricamente dispuestos dentro de un esquema de riguroso orden. En la parte superior se corona con un dosel con gotas.

El lienzo, de autor anónimo, está presidido por la figura de Cristo flanqueado por la Virgen María y San Juan junto a distintos Santos y ángeles que conforman el séquito celestial; agolpándose en un nivel inferior los cuerpos atormentados de los pecadores envueltos en llamas. En su base contiene una tarja con la siguiente inscripción: *ESTE LIENZO DONÓ DON ALONSO BOSA CHABES. AÑO 1688* (Fig. 5).

Ya en los años finales del siglo XVII, aparecen trabajando en la comarca otros dos nuevos maestros portugueses, se trata de los entalladores **Manuel Pinto** y **Custodio Alvares**, ambos naturales de la villa de Barcelós, quienes se instalan en Galaroza donde comienzan a recibir numerosos encargos¹⁴.

Debieron de llegar con cierta fama, pues las primeras obras que realizaron fueron el retablo para Jesús Nazareno de Zalamea la Real, quizás por entonces la imagen de mayor devoción de la población, y dos retablos mayores: el de la parroquia de San Juan Bautista de Castillo de las Guardas –el único conservado– y el de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Galaroza –destruido en 1936 aunque conocido por fotografías–.

En ellos, destaca como nota más característica el empleo de columnas de orden salomónico que, además de estructurar las calles



Fig. 5. Retablo de Ánimas de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche.

14. Estudio completo en SÁNCHEZ-CORTEGANA, JM. (1999): “Retablistas portugueses en las poblaciones fronterizas del antiguo Reino de Sevilla a finales del siglo XVII y principios del XVIII” en *Laboratorio de Arte*, nº 12. Págs. 167-176. Sevilla.



Fig. 6. Manuel Pinto y Custodio Alvares: Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Castillo de las Guardas. 1699.

del cuerpo principal, se prolongan por encima de la cornisa curvándose para formar los áticos¹⁵. Por otra parte, dichas columnas aparecen retalladas con motivos vegetales de gran proyección que suben en espiral por sus fustes, resultando muy vistosas sus composiciones.

En 1699, al mismo tiempo que realizaban el retablo de Jesús Nazareno para la iglesia parroquial de Zalamea la Real por precio de 2.550 reales de vellón, aceptaban el encargo del retablo mayor de la iglesia parroquial de San

Juan Bautista de Castillo de las Guardas¹⁶ (Fig. 6).

El retablo, un tanto achaparrado por su necesaria adaptación al presbiterio mudéjar del templo, se compone de banco, un cuerpo compartimentado en cinco calles por columnas salomónicas y ático consistente en tres lunetos resultantes de la prolongación curva del orden columnario inferior. La calle central contiene un sagrario, la hornacina del titular y un manifestador, mientras las calles laterales presentan simples hornacinas planas de medio punto. El precio se acordó en 10.000 reales de vellón.

Posiblemente, tras el prestigio alcanzado con estas obras, reciben el encargo del retablo mayor de la propia iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Galaroza¹⁷.

Su ejecución, promovida por mandato del Arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona, se inició en el año 1703 tras la firma de un contrato que obligaba a ambos maestros a realizar tanto el marco arquitectónico como las esculturas que había de contener. No obstante, por alguna circunstancia que se nos escapa, los citados maestros no cumplieron esta segunda responsabilidad, contactando el mayordomo con el escultor

15. Peculiaridad de la retablística barroca portuguesa (SMITH, R.C. (1968): *The art of Portugal, 1500-1800*. Londres/ New York. Pág. 130).

16. El impulso inicial del proyecto se debió a don Pedro López, vecino difunto de la villa, quien por cláusula testamentaria dejó ordenado que se costeara de sus bienes.

17. Para más información véase: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1989): "Una colaboración entre artistas portugueses y andaluces: la decoración de la Iglesia de Galaroza". *III Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Págs. 1-16. Aroche.



Pedro Roldán, nieto del conocido escultor homónimo, para la ejecución de las imágenes del retablo. Por otra parte, el ensamblaje tampoco lo realizaron, corriendo a cargo de su compatriota **Félix el Portugués**¹⁸.

El retablo, de perfil abocinado por la gran profundidad del presbiterio, repite el esquema de su predecesor de Castillo de las Guardas –banco, un cuerpo con tres calles y ático– y de nuevo el orden columnario se prolonga por encima de la cornisa conformando el remate de la gran máquina (Fig. 7).

A partir de esta obra Custodio Alvares continúa trabajando en solitario.

Fig. 7. Manuel Pinto y Custodio Alvares: Retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de Galaroza. 1703.

18. Previamente, en las labores de provisión de maderas ya intervino otro maestro portugués: el aserrador Pedro González (PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. 1989: 3).

A finales de dicho año de 1703 el licenciado Francisco Sánchez Muñiz, mayordomo de la parroquia de San Martín del Almonaster la Real, contactaba con el maestro para encargarle un retablo para el altar del Dulce Nombre de Jesús.

Muy buena impresión debió causar la obra, porque sólo un año después, en 1704, obtiene un nuevo encargo para la citada parroquia: el retablo y frontalera de la Virgen de la Soledad, cuyo precio se estableció en 2.900 reales de vellón.

Dos años después, en 1706, trabaja en la vecina localidad de Cortegana para la parroquia del Divino Salvador. Aquí realiza un facistol por 838 reales para el nuevo coro¹⁹ y un tenebrario por 350 reales.

Posteriormente, el 7 de octubre de 1709, concierta el retablo mayor de la iglesia del convento franciscano de San Diego de la villa de Fuentes de León por 2.760 reales de vellón; corriendo por cuenta del convento su conducción y todo los hierros necesarios para su ensamblaje y, finalmente, en 1713, recibe dos nuevos encargos para Almonaster la Real, en concreto un retablo para el altar de la Inmaculada Concepción de su ermita del castillo y otro para la imagen de San Antonio de la parroquia de San Martín, además de una frontalera y dos atriles; todo por precio de 4.650 reales de vellón.

No obstante, al parecer, estas últimas obras nunca llegó a realizarlas pues el retablo de la Inmaculada Concepción, el primero que tenía que entregar, pocos meses después, el 10 de junio de 1714, fue nuevamente concertado, esta vez con **Manuel Alvares Pereira** (¿su hermano?), maestro carpintero ensamblador afincado en Cortegana, y con Juan González, maestro carpintero de Almonaster.

Ya en la segunda mitad del siglo XVIII aparece trabajando en la comarca **Ignacio de Silva Moura**, establecido en Jerez de los Caballeros e introductor de la estética rococó en la retablística local.

Hacia 1772 inicia, junto a Juan Evaristo Marín, la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel de Jabugo, al

19. Tallado en 1679 por un carpintero de nombre Bartolomé, también vecino de Gala-roza.

adjudicárseles tras salir a pregón en Sevilla, Jerez de los Caballeros, Llerena y Zafra²⁰.

De grandes dimensiones, se componía de banco, un gran cuerpo compartimentado en tres calles mediante estípites –la central doble que las laterales– y ático; todo el conjunto dorado y estofado y sus paneles decorados con rocallas.

Como en otros casos, el retablo fue destruido en 1936 aunque, tras la Guerra, fue reproducido miméticamente y con gran calidad por el tallista sevillano Manuel Cerquera.

También conocemos que, entre 1775 y 1780, remodeló la calle central del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra, localidad perteneciente entonces al reino de Sevilla. En esta ocasión, su labor consistió en “modernizar” el retablo que en 1737 labrara Sebastián Jiménez²¹. Posteriormente, para esta misma iglesia restauró el retablo de la Pastora e hizo el retablo del altar de San Pedro²².

Finalizamos el siglo XVIII con la labor del organero portugués **Manuel de Sousa Mascareñas**, también afincado en Jerez de los Caballeros y que trabajó por toda la “Ruta de la Plata”.

En la comarca de la sierra concluyó en 1765 el órgano de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche iniciado, año antes, por Francisco Pérez de Valladolid, organero titular del Arzobispado Hispalense; y, en torno a 1783, construyó el órgano de la parroquia de San Miguel de Jabugo, aun conservado en el coro alto del templo²³.

20. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A (1989): “La dispersión de los centros de producción artística en el siglo XVIII. El caso de los retablos de la Iglesia de San Miguel de Jabugo” en *IV Jornadas de Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Págs. 67-80. Jabugo.

21. Años después, entre 1780-1785, hizo una intervención similar: añadió a la calle central del retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros un manifestador (HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2004): *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. 2ª edición. Pág. 266. Diputación Badajoz).

22. HERNÁNDEZ NIEVES, 2004: 477. También se le adjudicó el retablo del convento de las Concepcionistas de la villa de Los Santos de Maimona en 15.000 reales, pero finalmente no lo llegó a realizar por la intromisión del entallador llerenense Lorenzo Vega y del sevillano Manuel García de Santiago en quienes definitivamente se remató (TEJADA VIZUETE, F (2007): *Por obra y gracia de Jerez de los Caballeros. Arquitectura y Retablistica*. Libretillas Jerezanas, nº 12. Pág. 322. Badajoz).

23. CARRASCO TERRIZA, M.J. (1988): “Los órganos parroquiales en la sierra onubense”. II Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Págs. 81 y 85. Cortegana.

Un magnífico epílogo del siglo XIX

La última intervención de artistas portugueses en la comarca la encontramos de nuevo en Aroche a inicios del siglo XIX, cuando el maestro estucador **Francisco Fernández** diseña y realiza el actual retablo mayor de su iglesia parroquial de Santa María de la Asunción (Fig. 9).

Su actividad en la comarca coincide con el progresivo languidecer del lenguaje barroco y el triunfo del neoclasicismo introducido en España por Felipe V, con el que se pretendía una completa regeneración de las artes plásticas²⁴.

El 25 de septiembre de 1835, en la notaría de Alonso Sánchez Salazar, escribano de la villa de Cortegana, se dieron cita las partes otorgantes para firmar la escritura de compromiso, donde se recogió que el maestro portugués estaba domiciliado en Jabugo.

El nuevo retablo, que fue iniciado tan solo unos meses después, se diseñó formado por un alto banco -donde se incluían las puertas de acceso a la sacristía y al camarín central-, un cuerpo con tres calles compartimentadas por columnas corintias de fuste liso y un ático con tres hornacinas, la central de medio punto y las laterales adinteladas y planas. Fue construido en ladrillo, estando toda su superficie estucada imitando mármoles veteados²⁵.

Como en todos los ejemplos anteriormente citados, no se contrataron esculturas para sus hornacinas, reaprovechándose un Calvario y cuatro imágenes de los Evangelistas procedentes de otros retablos mayores anteriores de los siglos XVII y XVIII. Solamente se hizo nueva la escultura de Nuestra Señora de la Asunción, quizás porque la precedente, de la segunda mitad del siglo XVII, era excesivamente barroca para el nuevo gusto académico.

El retablo quedó concluido diez años después, en enero de 1845, según consta en una inscripción existente en el camarín que preside su

24. En este sentido, las obras barrocas se interpretaron como la imagen de una sociedad enferma y viciada herencia de la Casa de Austria que había que renovar de la mano del reformismo ilustrado símbolo de los Borbones.

25. En la explicación de las trazas se declaraba que el retablo tendría una estructura de ladrillo y su superficie enlucida con estuco de apariencia marmórea... *“según el orden corintio y compuesto... , estucado de escayola y jaspeado con la mayor perfección, doradas las cornisas, basas, capiteles y filetes, al bruñido y apagado donde corresponda, ejecutando en todas sus partes el expresado diseño. Sus dimensiones serían de 17,5 varas de altura y 11 varas menos tercia de anchura, debiéndose profundizar sus cimientos como máximo tres varas.”*

calle central: ESTE RETABLO SE PRINCIPIÓ EN SBRE DE 1835/ SIENDO CLAVEROS / don PEDRO DELGADO PRO/ don RUFO SUAZO PRO / don FLORENCIO GIMEZ PRO / CURA don VICTE. MARIN IGOMZ / SE ACABO EN ENRº DE 1845 / FOI EL MAESTRO FRANCO FERNZ.

A excepción del nombre, nada más sabemos del autor de la obra al que suponemos de nacionalidad portuguesa por el *lapsus linguae* que comete, tal vez de forma inconsciente, al escribir “foi” en lugar de “fue”.

Para terminar, a modo de conclusión, sólo reiterar que las relaciones entre Portugal y España, en concreto en el ámbito territorial de la actual comarca de la Sierra de Huelva, fueron constantes a partir del siglo XVI y continuaron fluidas e incluso intensificadas después de verificada la independencia de Portugal.

Comentar que la dependencia administrativa y religiosa de las poblaciones serranas respecto a Sevilla, no supuso vínculos de exclusividad con la capital en el ámbito artístico. Muy al contrario, está documentado que, desde mediados del siglo XVII, se establecen por la Baja Extremadura y en la propia comarca talleres escultóricos regentados por maestros españoles y portugueses que asumieron una parte importante de los encargos de los retablos para la zona. Sevilla sí mantuvo, sin embargo, el monopolio en el caso de las obras de esculturas de bulto y pinturas, donde se prefirió artistas más reconocidos.

Por otra parte, se detecta la frecuente colaboración entre maestros andaluces y portugueses que aunaron intereses y esfuerzos para acometer las grandes empresas sin recelo alguno. No fueron artistas de primera fila sino “actores” secundarios, pues los mejores –como el caso de Cayetano de Acosta– optaron por alcanzar la ciudad de Sevilla buscando mayores oportunidades.

Para finalizar, sólo decir que el propósito de este artículo ha sido constatar documentalmente, mediante algunos ejemplos conocidos y otros inéditos, algo que se venía intuyendo por los análisis estilísticos de las obras y que ahora ya podemos también confirmar a través de los datos que nos aportan los archivos.



Fig. 9. Francisco Fernández. Retablo Mayor de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche. 1835.