

MANUEL LÓPEZ CEPERO Y LA REFORMA DE LA IGLESIA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MANUEL LÓPEZ CEPERO AND THE REFORM OF THE UNIVERSITY
CHAPEL OF SEVILLE

POR FRANCISCO S. ROS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla. España

La labor divulgativa llevada a cabo por Antonio Ponz en su *Viage de España* en favor del gusto clasicista tuvo una influencia decisiva en el ambiente artístico español hasta el punto de que los juicios que vertió en esta obra sirvieron como pauta de actuación para eliminar los ornatos barrocos de numerosas iglesias. Así ocurrió en la antigua capilla jesuita de la Anunciación de Sevilla, propiedad de la Universidad Hispalense desde 1771. El presente artículo analiza su restauración bajo la dirección del clérigo y coleccionista Manuel López Cepero entre 1836 y 1842, cuando los retablos barrocos del tiempo de los jesuitas, duramente criticados por Ponz, fueron sustituidos por sepulcros renacentistas procedentes de los conventos extinguidos en la desamortización eclesiástica.

Palabras claves: Manuel López Cepero, Universidad de Sevilla, jesuitas, Barroco, Neoclasicismo

The disclosure of the neoclassical style that Antonio Ponz developed in his *Viage de España* exerted a decisive influence on the artistic circles in Spain. For instance, the opinions expressed in this work were used in many churches like a plan to remove the baroque adornments. This happened in the old Jesuit Church of the Annunciation in Seville, owned by the Hispalense University since 1771. We study in this paper the restoration of the building under the direction of the priest and art collector Manuel López Cepero between 1836 and 1842, when the ancient baroque altarpieces, that Ponz had strongly criticized, were replaced by renaissance toms coming from the convents extinguished by the disentanglement of ecclesiastical properties.

Key words: Manuel López Cepero, University of Seville, Jesuits, Baroque, Neoclassicism

La política regeneradora puesta en marcha por la monarquía borbónica en el siglo XVIII para sacar a España de su estancamiento político, económico y social tuvo también su proyección en el ámbito de la cultura y el arte. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se concibió como una institución tutelar para vigilar, a través de la enseñanza y la censura de proyectos, la corrección de la práctica artística siguiendo los dictados del clasicismo triunfante en Europa. Una de sus principales actuaciones fue en contra de los retablos barrocos, tan del gusto popular, ya que en sus intrincadas tallas lignarias se veía un reflejo de la degeneración moral que atenazaba al país y en sus costosos dorados una de las razones de la sangría económica. Los retablos, según

la opinión académica legislada en la circular del 25 de noviembre de 1777, debían construirse con materiales nobles como el mármol o el bronce y reproducir los modelos clásicos independientemente del estilo del templo en el que se erigiesen. Así lo defendió el secretario de la Academia Antonio Ponz al escribir que «no sería bueno, con todo eso, habiendo ahora de hacer retablos, órganos, coros y cosas semejantes dentro de ellas [se refería a las catedrales bajomedievales], imitar al escultor gótico, sino el de la arquitectura grecorromana, que, como mejor y más grandiosa, no solamente no las ofende, sino que les da mayor carácter de majestad, porque si se hiciera de otro modo, sería perpetuar el estilo gótico y no conseguir la perfecta restauración de las artes»¹.

Antonio Ponz fue el gran difusor de las ideas académicas sobre el decoro y el ornato de los templos. En las páginas de los dieciocho tomos que componen su *Viage de España* expresó sus críticas a la retabística barroca y expuso las nuevas ideas de diafanidad y sencillez que debían presidir los espacios dedicados al culto². El carácter descriptivo del texto, concebido a manera de guía, impidió una sistematización teórica que sólo fue posible en los tratados arquitectónicos, fundamentalmente en los dos que dedicaron especial atención a la cuestión del templo y el retablo: el de Benito Bails y el del marqués de Ureña³. No obstante, la repercusión de la obra de Ponz fue enorme, hasta el punto de que muchas iglesias se despojaron de sus retablos y sus decoraciones barrocas porque en el *Viage de España* se citaban como ejemplo de mal gusto churrigüesco. Así sucedió en varios templos sevillanos, como la iglesia del Espíritu Santo del convento de clérigos menores⁴, la parroquia del Sagrario⁵ o la iglesia universitaria de la Anunciación que ahora nos ocupa.

La iglesia de la Anunciación fue la capilla de la casa profesa que los jesuitas tuvieron en Sevilla (fig. 1). Su construcción se inició en 1565 con diseño del padre Bartolomé de Bustamante, pero su marcha a Roma en junio de aquel mismo año propició cambios en el proyecto que se continuó según las trazas de Hernán Ruiz II. Éste respetó la idea de nave única y planta de cruz latina pero prescindió de las capillas abiertas en los muros del cuerpo de la iglesia, destinadas a albergar altares y confesonarios, así como de las tribunas previstas por De Bustamante. Los dos tramos de la nave se cubrieron con bóvedas vaídas, los brazos del transepto y la capilla mayor con bóvedas de cañón y el crucero con cúpula semiesférica rematada con linterna⁶. Las obras se dilataron por espacio de catorce años a causa de la falta de recursos, ya que fueron financiadas con

1 PONZ, Antonio, *Viage de España*, tomo XI, Madrid, 1783, pág. 208.

2 Cfr. CALATRAVA, Juan, *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, 1999, págs. 229-247.

3 BAILS, Benito, *Elementos de Matemática*, 10 tomos, Madrid, 1779-1796; y UREÑA, Marqués de, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, 1785.

4 ROS GONZÁLEZ, Francisco S., «Los modelos de retablos del arzobispo sevillano Alonso Marcos de Llanes y Argüelles», en *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804)*, León, 2005, págs. 591-605.

5 SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, «Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás», en *Archivo Hispalense*, n.º 223, Sevilla, 1990, págs. 135-159.

las limosnas de los fieles. Si la primera piedra se colocó el 2 de septiembre de 1565, la consagración del templo, bajo el título de la Encarnación, no tuvo lugar hasta el 27 de diciembre de 1579⁷.

Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, la iglesia y la paredaña casa profesa fueron cedidas a la Universidad Literaria por real cédula de 22 de agosto de 1769⁸. Desde que la institución docente tomó posesión del templo en 1771 se respetó su estado «hasta que en 1836 un sacerdote digno de la estimación de sus compatriotas y grande apasionado de las artes, concibió el proyecto de limpiarla de las hojarasca inmundas que la afeaban, y alcanzó del claustro literario, á que pertenecía, la autorización competente para verificarlo»⁹. El responsable de esta radical intervención fue Manuel López Cepero, uno de los personajes de mayor trascendencia en la vida política y cultural bajoandaluza de la primera mitad del siglo XIX¹⁰.

López Cepero nació el 5 de marzo de 1778 en Jerez de la Frontera, ciudad en la que vivió hasta 1793 cuando con quince años inició sus estudios en la Universidad Literaria de Sevilla donde cursó Filosofía, Teología y Derecho, obteniendo los grados de licenciado y doctor en Teología y Jurisprudencia. En 1802, aún diácono, obtuvo por oposición el curato de Albaida del Aljarafe, que abandonó a los pocos meses para ocupar, tras oposición, el curato de la parroquia sevillana del Sagrario recién ordenado presbítero. En 1805, fue nombrado examinador sinodal y, en 1806, comenzó a regir una cátedra en la Facultad de

6 Sobre la iglesia de la Anunciación ver FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, «El patrimonio monumental», en *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*, 2.ª ed., Sevilla, 2001, págs. 27-31; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Arquitectura y arquitectos en la provincia jesuítica de Andalucía», en *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, 2004, págs. 81-85.

7 Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (A.H.U.S.), ms. 331-219, DE SOLÍS, Antonio, *Los dos espejos que representan los dos siglos que han pasado de la fundación de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla y sujetos que han florecido y muerto en ella con las noticias historiales de cada año que a ella pertenecen y que expone a la vista de todos el Padre Antonio de Solís sacerdote profeso de la misma Compañía y Casa*, 1755, lib. I, págs. 86 y 105-107. Gestoso señala que la fábrica se concluyó el 25 de marzo de 1579. GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla monumental y artística*, tomo III, Sevilla, 1892, pág. 69.

8 MARTÍN VILLA, Antonio, *Reseña histórica de la Universidad de Sevilla y descripción de su iglesia*, Sevilla, 1886, pág. 11.

9 AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca*, Sevilla, 1844, pág. 232.

10 Sobre Manuel López Cepero ver PABÓN, J., «Del Deán López Cepero: apunte autógrafo y autobiográfico», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXI, cuad. III, Madrid, 1974, págs. 454-477; PARADA Y BARRETO, Diego Ignacio, *Hombres ilustres de la ciudad de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1875, págs. 250-264; RUIZ LAGOS, Manuel, *El Deán López Cepero y la Ilustración Romántica*, Jerez, 1970; RUIZ LAGOS, Manuel, *Ilustrados y reformadores en la Baja Andalucía*, Madrid, 1974, págs. 90-126; y TERUEL Y GREGORIO DE TEJADA, Manuel, «Rasgos claves de la vida de Manuel López Cepero», en *Archivo Hispalense*, tomo XL, Sevilla, 1964, págs. 157-191. Sobre su ideario político ver TERUEL Y GREGORIO DE TEJADA, Manuel, «Ideología política del diputado de Cádiz Manuel López Cepero», en *Archivo Hispalense*, tomo XLIV, Sevilla, 1966, págs. 217-245.

Teología. Durante la invasión francesa tomó partido por la causa nacional sirviendo de manera voluntaria, tras la batalla de Bailén, como teniente de vicario general castrense en uno de los regimientos mandados por el general Castaños. Fue hecho prisionero y llevado a Madrid, donde logró escapar y regresar a Sevilla, ciudad en la que permaneció durante la ocupación ignorando las propuestas de colaboracionismo de los agentes del mariscal Soult y realizando acciones subversivas, alguna tan pintoresca como la de atravesar los puestos de guardia del puente de barcas y las puertas de la ciudad con un voluminoso paquete que contenía mil proclamas para promover la deserción en el ejército francés, panfletos que él mismo se encargó de arrojar por la noche en varias esquinas y por las ventanas de los cuarteles. Ordenada su detención, no se le llegó a encontrar porque, por precaución, dormía fuera de su domicilio. Enterado del suceso, estuvo escondido hasta que aseguró su situación con sobornos.

En agosto de 1812, de manera inmediata a la marcha de los franceses de Sevilla, López Cepero comenzó a publicar un periódico titulado *A Sevilla libre* para difundir los valores de la Constitución gaditana. Con este mismo deseo de divulgación de las reformas llevadas a cabo por las Cortes dio a la imprenta en 1813 sus *Lecciones políticas para uso de la juventud*. Consecuencia de su activismo político fue su elección como diputado por la provincia de Cádiz para las Cortes de 1813, en las que desarrolló una frenética actividad en las diversas comisiones en las que tomó parte, lo que le reportó fama y propició su intento de asesinato en la noche del 24 de abril de 1814. Disueltas las Cortes el 10 de mayo de este último año, fue detenido acusado de atentar contra la soberanía de Fernando VII. Por real decreto de 15 de diciembre de 1815, se le condenó a seis años de reclusión en la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, donde ingresó el 1 de enero de 1816. En su encierro covitano, López Cepero se dedicó a la cría de canarios y gusanos de seda y al estudio de las abejas, poniendo por escrito sus descubrimientos en unas *Cartas apiarias* plagadas de alusiones a los sucesos políticos de la época. Los frecuentes contactos que tenía con el exterior aconsejaron a las autoridades su reclusión en un sitio más apartado y por ello se le trasladó a la cartuja de Cazalla de la Sierra, en la que ingresó el 3 de febrero de 1819.

Reinstaurada la Constitución en 1820, fue elegido diputado por la provincia de Sevilla para las Cortes, en las que fue nombrado secretario en las primeras elecciones. Tras cumplirse la legislatura, en 1821, quiso apartarse del mundo y se retiró a la hacienda Trasierra, en las estribaciones de Sierra Morena, que primero alquiló a los cartujos de Cazalla y después compró al subastarse los bienes del monasterio. Allí reunió sus libros y sus colecciones de monedas, antigüedades y cuadros decidido firmemente a gozar de su aislamiento, renunciando hasta tres veces al puesto de chantre de la catedral de Cádiz. Sin embargo, este bucólico modo de vida fue interrumpido en 1823 cuando las tropas absolutistas saquearon la hacienda y destruyeron sus bienes. López Cepero pudo salvar la vida y refugiarse en Sevilla, donde fue detenido y encarcelado. Puesto en libertad, se retiró de nuevo a Trasierra, cuya propiedad había sido devuelta a los cartujos, de los que obtuvo su uso como colono. Durante una década se dedicó al estudio y cultivo del campo, hasta que en 1834, al morir su único hermano y su

cuñada, víctimas de la epidemia de cólera que azotó Jerez, se afincó en Sevilla para cuidar de la educación de sus sobrinos. A partir de este momento se inició una intensa etapa en la que iría accediendo a diversos cargos religiosos, políticos y académicos y recibiendo numerosos nombramientos y distinciones hasta su muerte acaecida en la capital andaluza el 12 de abril de 1858.

Por lo que se refiere al ámbito religioso, López Cepero fue nombrado canónigo de la catedral de Sevilla por real decreto de 14 de noviembre de 1835 y deán por real decreto de 12 de abril de 1844, llegando incluso a actuar como vicario capitular de la archidiócesis desde el 30 de junio de 1847, tras la muerte del cardenal Francisco Javier Cienfuegos y Jovellanos, hasta la toma de posesión del nuevo arzobispo, Judas José Romo, el 4 de abril de 1848. En el mundo de la política cabe destacar su participación en la Junta de Armamento y Defensa de Sevilla en 1835 y, sobre todo, su actuación como vocal y presidente de la Junta de Defensa de Sevilla en 1843 durante el cerco de las tropas esparteristas del general Van Halen, siendo nombrado senador del reino en 1845. En el campo universitario, obtuvo en 1843 una cátedra en la Facultad de Teología de Sevilla, de la que llegó a ser decano en 1847. Además, fue miembro de diversas academias, como la Real de la Lengua, la de Buenas Letras de Sevilla, la de Medicina y Cirugía de Sevilla o la de Ciencias Naturales de Sevilla, pero sobre todo nos interesa destacar su pertenencia a la Real de Bellas Artes de San Fernando de Madrid como académico de honor desde el 10 de marzo de 1814 y a la Real de Bellas Artes de Sevilla como consiliario desde el 5 de marzo de 1835, aunque no tomaría posesión hasta el 30 de junio de 1844, y como presidente desde el 13 de febrero de 1850 hasta su fallecimiento.

Y es que uno de los rasgos más acusados de la personalidad de López Cepero fue la apasionada afición que desde su niñez mostró por las bellas artes como él mismo reconoció en las *Cartas apiarias* y en su apunte autobiográfico¹¹. Su colección, a pesar de las pérdidas sufridas en 1824, fue una de las más importantes de la época por el número y la calidad de las piezas reunidas con una fama que trascendió las fronteras nacionales hasta el punto de que su casa, convertida en un auténtico museo, aparecía citada en las guías de Sevilla como visita obligada¹². Aún no está del todo claro cómo llegó a reunir cerca de un millar de pinturas con numerosas piezas de primer nivel, pero parece evidente que los altos puestos que llegó a ocupar y, sobre todo, su participación en las comisiones nombradas en 1835 y 1837 para la creación de un museo que recogiera las obras procedentes de los conventos suprimidos por la desamortización facilitaron el acceso a un buen número de lienzos que en otras circunstancias habría resultado imposible adquirir¹³.

11 Cit. en TERUEL, «Rasgos claves», ob. cit., pág. 159; y PABÓN, «Del Deán López Cepero», ob. cit., pág. 470.

12 MERCHÁN CANTISÁN, Regla, *El Deán López-Cepero y su Colección Pictórica*, Sevilla, 1979.

13 VÁZQUEZ, Oscar E., *Inventing the art collection: patrons, markets and the state in nineteenth-century Spain*, Pennsylvania, 2001, pág. 75. Sobre la participación de López Cepero en la formación

De acuerdo a su formación en el tránsito de siglos, el ideario artístico de López Cepero estuvo imbuido del clasicismo característico de la época refractario a la exuberancia ornamental del barroco tal y como demostró en su actuación como director de la reforma de la iglesia de la Universidad de Sevilla. La génesis de este proyecto se encuentra en el claustro general universitario celebrado el 21 de junio de 1836¹⁴ cuando se señaló la conveniencia de mantener la Anunciación con el mayor de los cuidados, ya no sólo por honrar la memoria de Carlos III, que había cedido el templo a la Universidad, «sino también por conservar del modo más decoroso a un cuerpo literario la multitud de bellezas artísticas que contiene y repararlas de los daños que puede haber causado el tiempo»¹⁵. Pero junto al problema de la correcta conservación de la iglesia también se abordó la cuestión del desbordante aparato decorativo, propio de la teatralidad sacra del barroco, que los jesuitas le habían ido añadiendo durante los siglos XVII y XVIII¹⁶. En este sentido el claustro fue contundente al afirmar «que sería obra muy loable y que comentaría la belleza del templo si purgándolo de los lunares que le afean aparecía en toda su sencillez la grandiosidad de su fábrica». Se asumía así el estado de opinión generado décadas atrás por los comentarios que Antonio Ponz había vertido en los dos concisos párrafos que dedicó a la ya entonces iglesia universitaria en el tomo IX de su *Viage de España*¹⁷, en los que alabó los elementos clasicistas del edificio y criticó su decoración barroca. Ponz había destacado la propia fábrica, «de buena arquitectura dórica con medias columnas en los postes del crucero», y dos de los retablos: el mayor, «de los mejores de Sevilla», con muy buenas pinturas, y el de la Concepción, en el brazo de la epístola del transepto, «que dentro de un arco sostenido de columnas compuestas comprende otro de orden corintio con dos cuerpos» y que poseía buenas esculturas (fig. 2). Es decir, valoró todo lo que de estilo renacentista había en el edificio: la pureza de líneas del diseño de Hernán Ruiz II; la sencillez compositiva de corte escurialense del retablo mayor construido por el jesuita

del Museo de Bellas Artes ver BILBAO Y MARTÍNEZ, Gonzalo, *Discursos leídos en la solemne recepción del académico de número Excmo. Sr. D. Gonzalo Bilbao y Martínez y contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María y Sedano celebrada el día 21 de marzo de 1935*, Madrid, 1935, págs. 10 y 14; y MERCHÁN, *El Deán López-Cepero*, ob. cit., págs. 48-52.

14 A.H.U.S., lib. 948, *Libro de Claustros Generales de la Universidad Literaria de Sevilla, 1823-1868*, Claustro general, 21-VI-1836, fols. 185-186.

15 Según se desprende de la información remitida a la Dirección General de Estudios en 1838 los problemas más graves se localizaban en las bóvedas, en las que no se había intervenido desde que la Universidad tomó posesión de la iglesia, y en «los admirables lienzos que tiene de Roelas, Cano, Pacheco y algunos otros pintores sevillanos de crédito», cuyo deterioro obligaba con urgencia a «salvarlos de la ruina que les amenazaba». A.H.U.S., lib. 1029, *Minutas de comunicaciones al Gobierno, 1814-1845*, fol. 163.

16 Al respecto resultan muy interesantes las reflexiones contenidas en GÓMEZ PIÑOL, Emilio, «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro», en *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía*, ob. cit., págs. 149-158.

17. PONZ, Antonio, *Viage de España*, tomo IX, 2.ª ed., Madrid, 1786, págs. 86-87.

Alonso Matías (1604-1606) con pinturas de Gerolamo Lucenti da Corregio, Antonio Mohedano y Juan de Roelas¹⁸; y la ordenación reticulada de raíz serliana del retablo de la Concepción, atribuido a Juan Bautista Vázquez el Mozo (c. 1580-1584), que se inscribía en un monumental arco de triunfo seiscentista¹⁹. Por el contrario, censuró las «chafarrinadas de colores» que enmascaraban las portadas, la pintura de los pilares del crucero, que calificó de «extravagancia», y el resto de los retablos, «cosa mala en cuanto al artificio».

A mediados del siglo XIX el juicio de gusto emitido por Ponz continuaba vigente como demuestran los comentarios de José Amador de los Ríos en 1844, Félix González de León también en 1844 y Antonio María de Cisneros y Lanuza en 1853, que no hicieron más que reproducir puntualmente las opiniones expresadas por el secretario de la Academia de San Fernando. No resulta, por tanto, extraño que en aquel claustro universitario de 1836 se hablara de manera extensa sobre los cuatro retablos que estaban en el cuerpo de la iglesia y el de San Ignacio de Loyola, que presidía el brazo del evangelio del transepto, de los que se dijo que habían sido «hechos en tiempos infelicitísimos para las artes y que desdecían de la magnificencia y delicado gusto que se observaba en el altar mayor y en otro del crucero dedicado a la Purísima Concepción, notable también por su regularidad y buen gusto». En este punto, el acta del claustro recoge la intervención de López Cepero, quien debió ser, aunque así no se especifique, el proponente de que el estado de la iglesia fuera cuestión a debatir en la reunión²⁰. López Cepero «hizo notar que podía acudir a todo con los despojos de los mismos altares y otras cosas que estaban de más y afeaban no poco, y que, desde luego, debía tomarse providencia para impedir la ruina del templo ya reparando lo que no estuviese en buen estado ya acordando lo conveniente sobre el uso que había de hacerse de la yglesia, reducida hoy a una clase donde entraba una multitud de jóvenes que todo lo tocaba y echaba a perder muchas cosas». Su propuesta se orientaba en esa doble dirección ya apuntada: primero, tomar las medidas necesarias para garantizar la conservación del edificio, prohibiendo su uso como aula –allí impartía sus clases de filosofía Manuel María del Mármol–, y, segundo, eliminar su decoración barroca. A vista de todo lo expuesto y debatido, el claustro acordó que el uso de la iglesia quedara reducido a las ceremonias

18 BERNALES BALLESTEROS, Jorge, «Retablos y esculturas», en *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*, ob. cit., págs. 66-68; PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, págs. 475-478; y VALDIVIESO, Enrique, «La colección pictórica», en *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*, ob. cit., págs. 108-116.

19 BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., págs. 70-71; GÓMEZ MORENO, Manuel, *La escultura del Renacimiento en España*, Madrid, 1931, pág. 90; y PALOMERO, *El retablo sevillano*, ob. cit., págs. 336-338.

20 López Cepero, en su apunte autobiográfico, escribe en tercera persona refiriéndose a sí mismo: «Acudió al Real Claustro de la Universidad literaria, cuyo templo, aunque muy bueno, como obra de un discípulo de Herrera, estaba abandonado y ofuscadísimo por cuantos absurdos y mamarrachos había podido aglomerar la ignorancia y el mal gusto». PABÓN, «Del Deán López Cepero», ob. cit., pág. 476.

religiosas y a los actos públicos propios de la Universidad, tales como grados, juntas y claustros, y comisionó a López Cepero, en atención a sus «notorios conocimientos» en materia artística, para emprender la reforma de la iglesia según los términos indicados y lo que permitiese el estado económico de la institución.

Las decisiones adoptadas en junio de 1836 quedaron un año en suspenso por cuanto en el claustro general celebrado el 2 de junio de 1837 volvieron a tratarse los mismos asuntos²¹. La supresión de los conventos había ocasionado el cierre del dominico de San Pablo, donde la Universidad celebraba la función del patrón Santo Tomás de Aquino, por lo que se acordó trasladarla a la iglesia de la Anunciación, «con cuyo motivo se trató de prepararla y adornarla convenientemente al efecto». Se propusieron diversas medidas para que no sólo en esta ocasión sino también en el futuro la iglesia estuviese «con el aseo y decoro que era junto» y «se procurase reformar algunas cosas de ellas que afeaban su belleza y no estaban en armonía con la magestad y elegancia del altar mayor, obra de los más distinguidos artistas de la escuela sevillana». Para ello se acordó informar a Manuel María del Mármol que debía dejarla expedita para su limpieza y la preparación de la función, y que en adelante no se permitiese impartir lecciones en el templo porque, «además de la repugnancia que envuelve porque se convierte en escuela lo que es lugar de oración, trae los gravísimos inconvenientes de cometerse irreverencias, destruirse lentamente el pavimento y aún desaparecer algún efecto». Igualmente, se nombró al presbítero Juan Nepomuceno Escudero como encargado del cuidado de la iglesia, donde se celebraban misas diarias y, en especial, los días de precepto, «en que acudía un numeroso concurso de la plaza de abastos». Por último, se comisionó a Manuel López Cepero «para que con la inteligencia que tanto le distingue en el conocimiento y aprecio de las obras artísticas» propusiera al claustro las medidas necesarias para resaltar «la belleza del templo» que estaba afeada por algunos retablos «hechos en tiempos infelices para las artes».

López Cepero no expuso al claustro sino a la Junta de Hacienda de la Universidad su proyecto de reforma de la iglesia²², pero, por desgracia, su intervención no fue recogida de manera pormenorizada en el acta de la reunión, lo que nos priva de un conocimiento más exacto del programa diseñado por el futuro deán. De lo que sí dejó constancia el secretario fue de la opinión de López Cepero, ya apuntada en el claustro general de junio de 1836, de «que de ningún modo sería necesario tocar a los fondos del establecimiento pues con los despojos y efectos que se inutilizarían se podría hacer toda la obra», optimista previsión que no se llegaría a cumplir.

Tras la presentación del plan en enero de 1838, las obras debieron ponerse en marcha de manera inmediata pues en el claustro general celebrado el 25 de marzo de ese mismo año se acordó que la función de Santo Tomás se celebrase en la Universidad «cuando lo permitiese la obra que se estaba haciendo en la iglesia»²³. La primera

21 A.H.U.S., lib. 948, Claustro general, 2-VI-1837, fols. 203v-204v.

22 A.H.U.S., lib. 952, *Libro de acuerdos de la Junta de Hacienda de la Universidad Literaria de Sevilla, 1824-1845*, Junta de Hacienda, 27-I-1838, fol. 70.

23 A.H.U.S., lib. 948, Claustro general, 25-III-1838, fol. 213.

actuación que debió acometerse fue la del desmontaje de los retablos barrocos, con cuya venta se esperaba financiar toda la operación. Sólo se respetaron el mayor y el de la Concepción, tan positivamente valorados por Ponz (fig. 3). Del resto no quedó nada, a excepción de algunas esculturas y pinturas, porque, según afirmó González de León, eran «todos [los retablos] de pésima construcción y churriguerescos, pero con magníficas efigies», entre las que destacaban las entonces atribuidas a Juan Martínez Montañés²⁴: la cabeza y manos de San Ignacio de Loyola, en el retablo del brazo del evangelio de trasepto; los santos jesuitas en los del muro del evangelio de la nave, sobre todo las cabezas y manos de otro San Ignacio y de San Francisco de Borja²⁵; y el Cristo de la Buena Muerte, en el del muro de la epístola de la nave²⁶.

Para conocer los retablos que se levantaron en la iglesia de la Anunciación en tiempos de los jesuitas, algunos de los cuales se eliminaron en 1838, existe un documento de excepcional valor como es el manuscrito de Antonio de Solís titulado *Los dos espejos*, en el que se compendian los dos siglos de historia de la casa profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla desde su fundación hasta el momento de la redacción del trabajo en 1755. Además de recordar los principales sucesos acaecidos en ese periodo y glosar la figura de los más destacados jesuitas que habitaron el edificio, el padre De Solís refiere «las alhajas o prendas de que se ha ido adornando nuestra casa y cómo y cuándo se colocaron, y otras noticias dignas de fijarse en la memoria, sacadas de antiguos papeles que ha días batallan dispersos con la carcoma y el polvo, de los que no pocos apreciables nos ha robado el tiempo, y de aquí ya consta ser agradable esta historia, constará también ser necesaria para conservar aquellos monumentos y los que de nuevo se añaden, en que vean recogidos los que nos sucedieren lo que sin este apoyo o les será un imposible o muy dificultoso averiguar»²⁷. Poco podía sospechar el cronista que dieciséis años después de redactar estas palabras los miembros de la Compañía serían expulsados del país y sus bienes confiscados, y que los monumentos por él descritos serían con el tiempo en buena parte desperdigados o destruidos.

Por las noticias que aporta el padre Antonio de Solís y por otras fuentes documentales sabemos que, además del mayor y el de la Concepción, existieron en la

24 Tras los retablos eliminados «ó dentro de ellos se hallaron ocultas ó que ni se sabia de ellas, algunas buenas pinturas de *Alonso Cano*, y de *Pacheco*, que con las demas, se les dará colocacion». GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística de Sevilla*, tomo I, Sevilla, 1844.

25 Sobre las imágenes de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, obras de Juan Martínez Montañés en 1610 y 1624 respectivamente, ver AA.VV., *Exposición Universitas Hispalensis. Patrimonio de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 1995, págs. 46 y 47; BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., págs. 68 y 70; y HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, 1987, págs. 92, 93, 167-168, 171 y 203-205.

26 Sobre el Cristo de la Buena Muerte, obra de Juan de Mesa en 1620, ver AA.VV., *Exposición Universitas Hispalensis*, ob. cit., pág. 50; BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., pág. 95; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992, pág. 90; y PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, *La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*, 2.ª ed., Sevilla, 1987, págs. 159-160.

27 A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, A., *Los dos espejos*, ob. cit., lib. I, pág. 7.

iglesia jesuita otros retablos como los del Cristo de la Buena Muerte, Santa Ana, San Cosme y San Damián, San Francisco de Borja, San Francisco Javier, Nuestra Señora del Rosario, San José, San Ignacio de Loyola, Nuestra Señora de Guadalupe y San Juan Francisco Regis. El retablo del Cristo de la Buena Muerte estaba situado frente al púlpito y se construyó en 1687 en sustitución del primitivo de 1621 (fig. 4)²⁸. El de Santa Ana fue erigido por el padre Francisco de Soto, fallecido en Cádiz en 1634²⁹. El de San Cosme y San Damián fue construido junto a sus imágenes titulares a expensas del cirujano Tiberio Damián y se estrenó en 1654³⁰. El de San Francisco de Borja se hizo con motivo de su canonización en 1671 por el prepósito Jacinto de la Puebla y se levantó en el lugar que hasta entonces ocupaba un retablo dedicado a Santa Úrsula, cuya imagen se colocó en el segundo cuerpo del nuevo retablo y la pintura de su martirio se trasladó a la sala de la congregación de sacerdotes. En el primer cuerpo se pusieron acompañando a San Francisco de Borja las imágenes de vestir de San Luis Gonzaga y San Estanislao³¹. El retablo de San Francisco Javier, «de lo más primoroso de Sevilla» en opinión de Antonio de Solís, se hizo por iniciativa del padre Juan de Losada, fallecido en 1679³². Los de Nuestra Señora del Rosario y San José, colaterales de la capilla mayor, fueron promovidos por el hermano Bartolomé de Morales, que ocupó el cargo de sacristán de la casa profesa desde 1670 hasta su muerte en 1709³³. Para el de San José y su imagen titular otorgó obligación de dorado y estofado el pintor y dorador Miguel Parrilla el 1 de octubre de 1679³⁴, mientras que el 5 de noviembre de 1686 el arquitecto Martín Rodríguez, como principal, y el escultor Francisco Antonio Gijón y el estofador Juan José Salinas, como fiadores, ajustaron con el padre Pedro de Zapata el retablo de la Virgen del Rosario en la forma en que estaba ejecutado el retablo de San José en el colateral de la epístola, con una historia de escultura de la Encarnación

28 Al construirse el nuevo retablo en 1687 se añadieron junto al Crucificado las imágenes de la Dolorosa y San Juan Evangelista, colocándose en el segundo cuerpo la escena del Nacimiento de Cristo. A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. I, págs. 351-353, y lib. II, pág. 171. Sobre la Dolorosa ver BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., pág. 86.

29 A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. I, págs. 418-419. Quizá este retablo fuera el realizado por Juan Bautista Vázquez el Mozo que se citaba como modelo en el contrato que firmó en 1584 para un retablo en la parroquia de San Pedro. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, págs. 118-120.

30 A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. II, págs. 38-40. Sobre las imágenes de San Cosme y San Damián ver AA.VV., *Exposición Patrimonio recuperado de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 1997, págs. 36-39 y 109-120; y BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., pág. 85.

31 A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. I, págs. 83-84.

32 Quizá sustituyera al retablo pictórico dedicado a San Francisco Javier realizado e iniciativa del hermano Baltasar de Padilla, fallecido en 1654, y que De Solís describe en 1755 en la sala alta de la comunidad. A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. II, págs. 129-130.

33 A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. II, págs. 281-282.

34 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pág. 230.

de Nuestra Señora en el cuerpo de arriba³⁵. El retablo de San Ignacio de Loyola se construyó en el brazo del evangelio del transepto a expensas del hermano Bartolomé de Morales y fue estrenado con grandes fiestas en 1694. En él también se encontraban las imágenes de San Fernando y San Hermenegildo³⁶. Los retablos de Nuestra Señora de Guadalupe y San Juan Francisco Regis fueron hechos y dorados por el prepósito Manuel de la Peña, fallecido en 1735³⁷.

Por lo que respecta a las pinturas murales sabemos que la iglesia estuvo inicialmente encalada y que en 1616 se estucó, dorándose las cornisas, las pechinas, las bóvedas y la cúpula, poniéndose en la nave el epígrafe «María concebida sin pecado original» como testimonio del fervor concepcionista que mostraron los jesuitas sevillanos en aquellos años de controversia mariana. El brazo del transepto del lado del evangelio, en torno al retablo de San Ignacio, fue pintada al temple con emblemas y escenas de la vida del santo fundador por iniciativa del hermano Bartolomé de Morales, que como señalamos antes fue sacristán entre 1670 y 1709. El padre Manuel de la Peña, fallecido en 1735, se encargó de pintar y estofar el interior de la cúpula, dorar las columnas de la capilla mayor e igualar con pinturas el brazo de la epístola del transepto con respecto a su frontero³⁸.

La crítica altamente positiva que Ponz hizo del retablo mayor, al que consideró uno de los mejores de la ciudad, fue seguida por los comentaristas decimonónicos. Sus dimensiones, la sencillez compositiva, el uso de los órdenes clásicos y la excelencia de sus pinturas fueron razones más que suficientes para garantizar su conservación³⁹. El retablo y sus pinturas fueron limpiados, «sin innovar nada», aunque el programa iconográfico se enriqueció al añadirse las imágenes de candelero montañesinas de San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja procedentes de sendos retablos de la nave⁴⁰. Igualmente, se respetó el de la Inmaculada Concepción, en el brazo de la

35 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *La Universidad Hispalense y sus obras de arte*, Sevilla, 1942, págs. 63-65.

36 A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. II, págs. 195-196, 281-282 y 309-310. El dorador José López Chico al otorgar escritura el 2 de agosto de 1701 para dorar el retablo de la hermandad de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Santiago de Alcalá de Guadaíra se obligó a hacerlo tal y como estaba dorado y estofado el retablo de San Ignacio de Loyola de la iglesia de la Anunciación de Sevilla. QUILES GARCÍA, Fernando, *Noticias de pintura (1700-1720)*, en *Fuentes para la Historia del Arte andaluz*, vol. I, Sevilla, 1990, pág. 128.

37 A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. II, págs. 422-424.

38 A.H.U.S., ms. 331-219, DE SOLÍS, *Los dos espejos*, ob. cit., lib. I, pág. 293; y lib. II, págs. 281-282 y 422-423.

39 Descripciones y valoraciones del retablo en AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., págs. 233-234; DE CISNEROS Y LANUZA, Antonio María, *Una visita a la Iglesia de la Universidad Literaria de Sevilla en 1853*, Sevilla, 1853, págs. 29-30; y GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., págs. 213-214.

40 GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., págs. 215-216.

epístola del transepto, valorado por su clasicismo y la calidad de sus esculturas, entre las que destacaba la imagen titular, atribuida a Martínez Montañés⁴¹.

Para cumplir con el principio de simetría, tan querido por la estética clasicista, en el brazo del evangelio del transepto, en el lugar que ocupó el retablo de San Ignacio de Loyola, López Cepero mandó reproducir el arco triunfal que enmarcaba el retablo frontero de la Inmaculada Concepción y situó en su interior un retablo procedente de la capilla de las reliquias, hoy conocido como de la Virgen de Belén por su pintura central (fig. 5):

«El [retablo] del lado del evangelio es de orden corintio y contiene multitud de tablas de diferentes épocas, las cuales prestan abundante materia de estudio al observador, pudiendo servir de documento para escribir la historia de la pintura. Perteneció este retablo, como dejamos insinuado, á una de las antiguas capillas, titulada de las Reliquias y fue aumentado y restaurado últimamente por el celo de don Manuel Lopez Cepero, hasta ponerlo en situacion de formar simetría con el que está colocado á su frente. Para conseguirlo, se le añadió un ancho zócalo en el cual se pusieron varias pinturas de los derribados altares, que no carecen de mérito, especialmente un Salvador que hay en el centro, atribuido por algunos á Alonso Cano, no sabemos con qué razon ni fundamento. En el pequeño zócalo del primitivo retablo se ven varios pasages de la vida de la Virgen Maria y en uno de estos cuadritos que representa la Anunciacion, se encuentra la inscripcion siguiente: mense junii, anni 1588, sin que háyamos podido encontrar el nombre del autor»⁴².

La eliminación de los retablos barrocos y el encalado de los muros logró «restituir á la fábrica su primitivo lustre y belleza» y dotarla de «ese aire de antigüedad, que ahora la distingue»⁴³. Pero la actuación de López Cepero llegó más allá y, aprovechando la total desnudez de la nave de la iglesia, inició un proceso de recreación de su interior cuyo resultado final nada tuvo que ver con un primigenio estado del edificio y sí con los ideales clasicistas y arqueológicos de la época:

41 Descripciones y valoraciones del retablo en AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., pág. 237; DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., págs. 20-21; GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., pág. 215; y MARTÍN, *Reseña histórica*, ob. cit., págs. 104-106. Sobre la imagen de la Inmaculada ver AA.VV., *Exposición Universitas Hispalensis*, ob. cit., pág. 48; BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., págs. 70-71; y HERNÁNDEZ, *Juan Martínez Montañés*, ob. cit., págs. 265 y 267.

42 AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., págs. 235-236. Ver también DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., págs. 35-36; GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., pág. 220; y MARTÍN, *Reseña histórica*, ob. cit., págs. 106-108. Sobre el retablo de la Virgen de Belén y sus pinturas ver AA.VV., *Exposición Universitas Hispalensis*, ob. cit., págs. 60-63; BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., págs. 71 y 74; y VALDIVIESO, «La colección pictórica», ob. cit., págs. 105-108.

43 AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., págs. 232 y 233; y GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., pág. 216.

«Mas no se contentó con estas mejoras el señor Cepero: exclaustrados los frailes en 1835, y mandadas enagenar las fincas que poseyeran, creyó que no le sería muy difícil el recoger en la Iglesia de la Universidad aquellos monumentos artísticos, que no eran de la pertenencia del estado y que á toda costa debian conservarse, por ser otros tantos documentos históricos, llenos de recuerdos gloriosos para España. Asi fue que allanadas todas las dificultades, que á su buen propósito se oponian, enriqueció la Iglesia con los sepulcros de los célebres don Lorenzo Suarez de Figueroa, Benito Arias Montano y mas adelante con los de los duques de Alcalá, y el de Cádiz, cuyo nombre no puede pronunciarse, sin recordar la conquista del reino de Granada.

Y no solamente logró este digno doctor salvar los restos de tan señalados personajes de la tormenta que los amenazaba; alcanzó tambien que sus descendientes tomasen una parte activa en la traslacion y dióse tan buena maña que no fue gravosa á la Universidad, en lo mas mínimo, tan plausible é interesante obra»⁴⁴.

No obstante, la idea primera de López Cepero no fue trasladar los monumentos funerarios a la iglesia universitaria sino llevarlos a la catedral. De hecho, la comisión que recibió para recoger los libros y las obras artísticas de los conventos suprimidos vino a coincidir con su nombramiento como mayordomo de fábrica de la catedral el 31 de octubre de 1836. Como las autoridades no le habían provisto de medios para salvar los bienes conventuales –ni siquiera se le facilitó un local para el depósito de los objetos recuperados–, tuvo que recurrir a los propios empleados de la catedral y a los diezmos eclesiásticos que como mayordomo gestionaba: «Preciso es confesar, en honor de esta, que todo hubiera perecido sin los auxilios que prestó, dirigidos por un mayordomo tan activo, e inteligente. Porque impetró y obtuvo del Cabildo permiso para emplear todos los utensilios y sirvientes de la Iglesia para descolgar, trasladar y depositar cuadros, estatuas, sepulcros, etc. etc.»⁴⁵.

La pretensión de López Cepero fue crear un panteón en el trascoro catedralicio, «donde se halla el enterramiento de Hernando Colón, pensando traer allí a tantos y tan ilustres personajes, como yacían diseminados en varios Conventos»⁴⁶, para lo que propuso incluso eliminar las «churriguerescas» capillas de San Isidoro y San Leandro⁴⁷. Aunque en principio logró la licencia del cabildo, «después empezaron a ponerle tales obstáculos sus propios compañeros, que los tuvo por insuperables; y aunque el panteón, en la localidad dicha, que es la misma en que se coloca el gran monumento hubiera sido sorprehendente, por la riqueza de los monumentos que se habrían acumulado en tan suntuoso templo y espacioso lugar, desistió del pensamiento, receloso de no poder ejecutarlo»⁴⁸. Las intenciones últimas de López Cepero quedaron recogidas en una carta dirigida a su amigo Félix José Reinoso:

44 AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., pág. 232.

45 PABÓN, «Del Deán López Cepero», ob. cit., pág. 471.

46 Ídem, pág. 474.

47 AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., págs. 131-132.

48 PABÓN, «Del Deán López Cepero», ob. cit., pág. 474. Cfr. Archivo de la Catedral de Sevilla, sec. I, lib. 200, *Autos capitulares de 1837*, fols. 11 y 53v.

«Siento en el alma que los sepulcros de Cartuja estén en la iglesia de la Universidad. Allí está bien el de Arias Montano y estarían los de otros literatos célebres, mucho más, si como aquel hubieran sido sus alumnos. ¿Mas por qué la de personajes que no tuvieron parte en las ciencias? ¿Por qué es un templo de escasa entrada y concurrencia? Sólo la catedral es la que debe abarcar todas las sepulturas de los hombres ilustres como tiene innumerables la de Toledo. Gran cosa hubiera sido quitar las mezquinas y ridículas capillas de S. Isidoro y S. Leandro. ¿Pero dónde se colocan estos Santos que debieran ocupar las de S. Pedro y S. Pablo o Concepción grande, y de quienes se olvidó el cabildo en los primeros tiempos de la iglesia? La capilla grandiosa de S. Ildefonso ocupa en Toledo el sitio que en Sevilla la capilla real»⁴⁹.

López Cepero llamaba así la atención sobre un hecho que, muchos años después, también denunciaría José Gestoso: la escasez de monumentos funerarios en la catedral de Sevilla⁵⁰. El proyecto nunca ejecutado había aspirado, por tanto, a reunir en el principal templo de la ciudad un selecto grupo de sepulturas de hombres ilustres valoradas tanto por su calidad artística como por su condición de documentos históricos, de manera que al tiempo que se enriquecía el recinto catedralicio se proclamaban las glorias de la nación⁵¹.

Consecuencia de las dificultades planteadas por el cabildo catedralicio dada su falta de recursos fue que López Cepero tuviera que aprovechar su condición de director de la reforma de la iglesia universitaria para ubicar en ella los monumentos funerarios salvados de la desamortización. Los dos primeros se instalaron en 1838 y procedieron del convento de Santiago de la Espada: el del maestre santiaguista Lorenzo Suárez de Figueroa, fundador del propio convento, y el del humanista Benito Arias Montano. El de Lorenzo Suárez de Figueroa (+1409) se colocó en el brazo del evangelio del transepto, frente a la puerta que daba a la calle, en el muro donde hoy se abre la puerta de la sacristía. El sepulcro no era el original, se había construido en 1816 a imitación del de Arias Montano cuando la iglesia de Santiago fue restaurada tras la ocupación francesa. Labrado en mármol blanco, mostraba al maestre recostado y se acompañaba de dos lápidas, una en la parte superior, con la inscripción funeraria, y otra en el pedestal, recordando la restauración de la iglesia de Santiago en 1816 tras los destrozos causados durante la francesada: «Simulacro del trigésimo tercero maestre de la Orden de caballeros de Santiago don Lorenzo Suárez de Figueroa, fundador del Convento de dicha Orden. Profanado el templo por los franceses, que lo convirtieron en establo para caballos en 1810 y luego que se vió Sevilla libre de enemigos se restauró en 1816»⁵².

49 Fechada en Madrid, el 28 de febrero de 1840. RUIZ LAGOS, Manuel, *Epistolario del Deán López Cepero*, Jerez, 1972, pág. 149, carta n.º 72.

50 GESTOSO Y PÉREZ, José, *Curiosidades antiguas sevillanas: estudios arqueológicos*, Sevilla, 1885, pág. 79.

51 Sobre la capacidad legitimadora de los sepulcros ver RADER, Olaf B., *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*, Madrid, 2006.

52 AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., págs. 236-237; DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., págs. 32-34; GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., págs. 216-219; y MARTÍN, *Reseña*

El sepulcro de Benito Arias Montano (+1598) se instaló de forma simétrica en el brazo de la epístola del transepto, frente a la puerta que comunicaba con el claustro (fig. 6). Presentaba también dos lápidas: la funeraria en la parte superior y otra en la parte inferior con un epitafio redactado por el poeta Félix José Reinoso⁵³:

«B. ARIÆ MONTANI V. C. OSSA
EX CÆNOBIO EQUESTRIS D. JACOBI
GALLIS. OCCUPANTIBUS. CIVITATEM
IN. AEDEM. MAXIMAN, TRANSDUCTA ANN. M.D.C.C.C.X.
HOSTIBUS FUGATIS. RELATÆ. DOMINUM PRISTINUM
POSTREMUM, SODALITATE ABOLITA.
HIC INLATA SUNT AD. GYMNASIUM QUOD LUVENIS
FRECUENTAVA T
XII KAL. SEPT ANN M.D.C.C.C.XXXVIII,
ACADEMIA HISPALENSIS
RELIQUIS. ALUMNI. SUI. LURE. VINDICATIS
LOCUM. MONUMENTI DECREVIT»⁵⁴.

La mudanza de los sepulcros de Suárez de Figueroa y Arias Montano debió pagarse con lo obtenido por la venta de los retablos y demás efectos eliminados en la iglesia. No ocurrió así con otros allí instalados en estos mismos años para los que López Cepero tuvo que lograr que los costes fueran sufragados por sus respectivos patronos. Tal fue el caso de la lauda de Francisco Duarte de Mendicoa (+1554) y su esposa Catalina de Alcocer, que se encontraba en la capilla mayor de la iglesia del convento de la Victoria de Triana, construida a expensas del propio Duarte⁵⁵. Los gastos de su traslado y colocación en 1840 en el pilar del arco del presbiterio del lado del evangelio de la iglesia de la Anunciación corrieron por cuenta de la condesa de Benazusa. Se trataba

histórica, ob. cit., págs. 103-104. Estudio reciente en BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., págs. 77-79.

53 AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., págs. 237-239; GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., pág. 219; y MARTÍN, *Reseña histórica*, ob. cit., págs. 102-103. Estudios recientes en BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., págs. 79-80; y MORALES CHACÓN, Alberto, *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla, 1996, págs. 57-58. Sobre la amistad de Reinoso y López Cepero ver RÍOS SANTOS, Antonio Rafael, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla, 1989, págs. 97-98.

54 Traducción de Antonio María de Cisneros: «Aquí reposan los huesos de B. ARIAS MONTANO, los que en 1810 ocupado el convento de caballeros de Santiago por los franceses que se apoderaron de esta ciudad, se llebaron á su Iglesia Catedral; y libre ya de enemigos se trasladaron á su anterior sepulcro. Estinguidos los regulares, fueron conducidos á este sitio, como casa de estudios que frecuentara cuando jóven, en el 12 de las calendas de Setiembre del año de 1838, por disposicion del claustro literario de la Universidad de Sevilla». DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., págs. 22-24.

55 ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, tomo III, Madrid, 1795, págs. 334-336.

de una plancha de bronce que mostraba a tamaño natural las figuras del matrimonio en bajorrelieve, figurando a sus pies el consabido epitafio latino. Sobre ella se colocó una inscripción en castellano:

*«DE ESTE ENTERRAMIENTO HABLA ZÚÑIGA
EN EL AÑO DE 1524. Y EN EL DE 1840 SE
TRASLADÓ DEL COMBENTO DE LA VICTORIA
DE TRIANA, Á ESPENSAS DE LA ACTUAL SRA.
CONDESA DE BENAZUZA POR DILIGENCIA DEL
DR. D. MANUEL LOPEZ CEPERO ENCARGADO EN
LA REPARACION Y MEJORA DE ESTE TEMPLO»⁵⁶.*

También se trasladaron a la Anunciación, con financiación de Pedro Téllez-Girón y Beaufort, XI duque de Osuna y XIII duque de Arcos, los restos de los Ponce de León procedentes de la capilla mayor de la iglesia del exclaustro convento de San Agustín. Se depositaron en los muros de la nave, a derecha e izquierda, entre los enterramientos de los Ribera. Junto a las lápidas originales se colocaron dos nuevas dando memoria de la mudanza. La del lado de la epístola rezaba:

*«AQVI YACEN DON RODRIGO PONCE DE LEON, MARQVÉS DE
CÁDIZ, QVE FALLECIÓ EN 27 DE AGOSTO DE 1492, Y DOÑA
BEATRIZ, SV MVGER; SEPVLTÁRONSE EN LA CAPILLA
MAYOR DEL CONVENTO DE SAN AGVSTIN DE ESTA CIV-
DAD, DESDE DONDE SE TRASLADARON SVS RESTOS EN
EL AÑO DE 1840 Á ESPENSAS DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR
DON PEDRO TELLEZ DE GIRON, ACTVAL DVQUE DE OSVNA
Y ARCOS POR PATRIÓTICA DILIGENCIA DEL DOCTOR DON
MANVEL LOPEZ CEPERO, ENCARGADO POR EL CLAVSTRO
DE ESTA VNIVERSIDAD LITERARIA DE SEVILLA DE
LA REPARACION Y MEJORA DE SV TEMPLO»*

Y la del lado del evangelio:

*«LA EXCELENTISIMA SEÑORA DOÑA MARIA ALONSO PIMEN
TEL GIRON Y PONCE DE LEON, CONDESA DUQUESA DE BENA
VENTE, GANDIA, BEJAR Y ARCOS, ERIGIO ESTOS CUATRO
MONUMENTOS EN EL AÑO DE 1818, COLOCANDOLOS EN LA
CAPILLA MAYOR DEL CONVENTO DE SAN AGUSTIN, DONDE
YACIAN LOS SEPULCROS DE SU GLORIOSA ASCENDENCIA,
DESTRUIDOS POR LOS FRANCESES EN 1810, CUANDO OCUPA*

⁵⁶ AMADOR, *Sevilla pintoresca*, ob. cit., págs. 234-235; DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., págs. 30-31; GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., pág. 216; y MARTÍN, *Reseña histórica*, ob. cit., págs. 101-102. Estudios recientes en BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., pág. 76; y MORALES, *Escultura funeraria*, ob. cit., págs. 78-80.

RON LA CIUDAD, FUERON TRASLADADOS A ESTE LUGAR EN EL AÑO DE 1840 CON LOS RESTOS QUE PUDIERON HALLARSE, Y TAMBIEN LAS DOS GRANDES TABLAS DE MURILLO, QUE ESTABAN EN DICHA CAPILLA, Y SON DEL PATRONATO DE ESTA ILUSTRE CASA»⁵⁷.

Los cuadros de Murillo citados son dos óleos sobre tabla pintados en 1667 con los temas de *San Agustín y la Trinidad* y *San Agustín con la Virgen y el Niño* que no llegaron a trasladarse a la Anunciación, a pesar de los deseos del duque, pasando directamente al Museo de Bellas Artes donde se conservan.

El conjunto de sepulcros más espectacular por número y calidad de los que se instalaron en la iglesia universitaria fue el de la familia Ribera procedente de la cartuja de Santa María de las Cuevas. López Cepero los conocía perfectamente pues tuvo oportunidad de estudiarlos con detenimiento e, incluso, realizar una investigación documental sobre ellos en el archivo del monasterio durante su reclusión entre 1816 y 1819. La opinión que tenía de estos monumentos no podía ser más favorable, de ahí su pretensión de trasladarlos al trascoro catedralicio: «Los enterramientos de los Riveras, marqueses de Tarifa, Duques de Alcalá posteriormente, y hoy agregados a la Casa de Medinaceli son de tan gran mérito en su género que pocos pueden igualársele, como asegura Pons [la referencia inevitable] y todos los inteligentes, no solo de España, sino en Italia donde fueron hechos, siendo Virrey Don Fadrique Henríquez de Rivera, que dejó en ellos a sus padres el más suntuoso y rico testimonio de la piedad filial»⁵⁸.

Aunque sabemos que López Cepero fue informado en julio de 1838 por Serafin Estébanez Calderón, entonces jefe político de la provincia de Sevilla, de que la Cartuja iba a ser destinada a fábrica de loza⁵⁹, él venía trabajando desde tiempo antes en la salvación de sus sepulcros. Según De Cisneros y Lanuza, en un principio se iban a llevar al Museo de Bellas Artes, pero la falta de fondos frustró el proyecto y sólo se trasladó la lápida de bronce de Per Afán de Ribera⁶⁰. Ante los riesgos que corría el resto, López Cepero, gracias a la mediación de su amiga la marquesa de Valgornera, se puso en contacto con Luis Fernández de Córdova-Figueroa y Benavides, XIV duque de Medinaceli, quien, para su sorpresa, desconocía la existencia de tales enterramientos y que pertenecieran a su casa. El 25 de mayo de 1838, Manuel Masa, administrador general del ducado de Alcalá, informó a López Cepero de que el duque había encontrado muy satisfactoria la propuesta de trasladar los sepulcros de sus antepasados a la iglesia de la Anunciación y que estaba dispuesto a financiar la operación con 1.000 ducados, condicionando su

57 DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., págs. 43 y 61-62; y MARTÍN, *Reseña histórica*, ob. cit., págs. 116-118 y 125-126. Estudio reciente de los enterramientos de los Ponce de León en BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., pág. 76.

58 PABÓN, «Del Deán López Cepero», ob. cit., pág. 475.

59 VILLACAMPA, Carlos G., «Documentos sobre la traslación de los sepulcros de la Cartuja de Sevilla, a la iglesia de la Universidad Hispalense», en *Anales de la Universidad Hispalense*, n.º II, Sevilla, 1942, págs. 139-140.

60 DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., págs. 18-19; y MERCHÁN, *El Deán López-Cepero*, ob. cit., págs. 35-36.

aceptación a que el claustro consignara en un acuerdo el reconocimiento de la propiedad del duque sobre los sepulcros sin que por el traslado pudiera en ningún tiempo atribuirse a la Universidad derecho alguno sobre ellos. Ante esta respuesta afirmativa, el rector de la Universidad mandó el 22 de junio que los maestros Juan Guitard y José María Romero reconocieran los sepulcros y certificasen el costo aproximado que podría tener su traslado y colocación en la Anunciación. Guitard y Romero declararon el 25 del mismo mes que la traslación e instalación de los sepulcros podría ascender a 11.000 reales de vellón más o menos, casualmente, o quizá no, la misma cantidad, 1.000 ducados, que ofrecía el duque. Visto el peritaje, Francisco Porrúa, síndico fiscal de la Universidad, declaró el 28 de agosto que con lo ofrecido por el duque se podía subvenir a la obra y que era «de opinión que, admitiendo las justas condiciones que ha impuesto a su liberalidad, se proceda desde luego a la traslación y colocación de monumentos artísticos tan célebres que honrarán a la ylustísima y sabia corporación que ha procurado conservarlos». El asunto fue, finalmente, llevado al claustro general que, «convencido de que de la aceptación de la oferta del excelentísimo señor duque de Medinaceli se seguían todas las ventajas referidas y reconocido al celo, eficacia y actividad del señor Cepero y a la generosidad de su excelencia, acordó unánimemente que se aceptase dicha oferta en los términos y con las justas condiciones puestas por su excelencia y consentidas por el señor síndico fiscal, que daba poder y comisión especial al señor doctor don Manuel López Cepero para que a nombre del cuerpo se hiciera cargo de correr con la dirección de toda la obra, percibir y distribuir la cantidad que se ofrece, otorgar la correspondiente escritura ante el escribano público don Miguel González de Andía, doctor de esta Universidad, a cuyo efecto se diese inmediatamente por mí, el infrascripto [secretario, Antonio Martín Villa], testimonio del expediente de este acuerdo y contestar al escelentísimo señor duque manifestándole en los términos más espresivos el reconocimiento de la Universidad por la favorable acogida que había dado a la insinuación que se le hizo a su nombre y la distinción que le merecía escogiendo su magnífico templo para depósito de los bellísimos sepulcros de sus progenitores y, por último, que se diesen gracias al mismo señor Cepero, promovedor con celo infatigable del lustre y decoro de esta corporación y conservador ilustrado de los prodigios de las artes»⁶¹.

Aunque el acuerdo claustral se tomó en septiembre de 1838, el reconocimiento de propiedad de los sepulcros a favor del duque de Medinaceli, con las condiciones por éste exigidas, no se escrituró hasta el 7 de enero de 1840⁶². El otorgante, que no era otro que López Cepero, declaró que ya habían sido trasladados a la iglesia universitaria desde la Cartuja «los monumentos artísticos siguientes: dos sepulcros grandes de mármol que estaban en la sala llamada de Capítulo del referido monasterio, a saber, el del ilustrísimo señor don Pedro Enríquez, adelantado mayor de la Andalucía, y el de la

61 A.H.U.S., lib. 948, Claustro general, 16-IX-1838, fols. 217v-220.

62 Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sección Protocolos Notariales, leg. 869, fols. 11-15.

señora doña Catalina de Rivera, su muger; otros dos más pequeños también de mármol que estaban en la iglesia del mismo monasterio y contienen diez bustos del ilustre señor Per Afán de Rivera, fundador de la casa de este nombre, y de otras personas, sus descendientes; la plancha sepulcral de bronce del excelentísimo señor don Per Afán de Rivera, duque de Alcalá, primer marqués de Tarifa, conde de los Molaes, viserey de Nápoles y adelantado mayor de la Andalucía»⁶³. El documento notarial concluye con el compromiso de la Universidad de custodiar y cuidar «los citados monumentos artísticos con el mayor esmero».

Por tanto, a primeros de enero de 1840 los sepulcros de los Ribera, incluida la lauda inicialmente llevada al Museo de Bellas Artes, se encontraban ya en la Anunciación, a donde se habían trasladado no sin problemas (fig. 7). El desmontaje de los monumentos deparó más de doscientas piezas, algunas con un peso de 96 quintales y de gran longitud, como las de los arquitrabes, de modo que «ni había carros que pudiesen cargarlas, ni las tortuosas calles de Sevilla permitían que llegar pudiesen al centro de la ciudad». Los costes aumentaron y los 1.000 ducados ofrecidos por el duque resultaron insuficientes, por lo que López Cepero tuvo que pedirle más dinero⁶⁴. Además, la escultura del genio lloroso del sepulcro de Pedro Enríquez, la única que se conservaba de las dos que originalmente tuvo, estaba depositada en la catedral. A requerimiento del administrador general del ducado de Alcalá, se llevó a la Anunciación y se colocó en el sepulcro en julio de 1842⁶⁵. Finalmente, el 15 de marzo de 1843, Luis Tomás de Villanueva Fernández de Córdoba, XV duque de Medinaceli tras el fallecimiento de su padre el 7 de julio de 1840, aprobó el dibujo que López Cepero le había propuesto para las rejas que habían de proteger los sepulcros y ordenó su construcción del modo más económico prescindiendo del dorado y pintándolas de negro⁶⁶.

En el tramo más cercano al crucero se instalaron los sepulcros del adelantado mayor de Andalucía Pedro Enríquez (+1492) y de su esposa Catalina de Ribera (+1505), en los lados del evangelio y de la epístola respectivamente. Ambos eran obras genovesas en mármol blanco, el primero labrado por Antonio María de Aprile de Carona en 1520, y el segundo, por Pace Gacini en torno a esa misma fecha⁶⁷. En el suelo de la nave, en el espacio situado entre los dos sepulcros anteriores, se colocó la lauda de bronce de Per

63 Sobre la ubicación original de los sepulcros de los Ribera en la cartuja ver CUARTERO Y HUERTA, Baltasar, *Historia de la cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*, tomo II, Madrid, 1954, págs. 645-657.

64 PABÓN, «Del Deán López Cepero», ob. cit., pág. 476.

65 VILLACAMPA, «Documentos», ob. cit., págs. 141-142. En 1859, el duque de Medinaceli entregó la estatua de otro genio para el mismo sepulcro. A.H.U.S., lib. 1081, *Expedientes varios de la Universidad de Sevilla, 1825-1861*, sin fol.

66 VILLACAMPA, «Documentos», ob. cit., págs. 142-143.

67 Sobre los sepulcros de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera ver LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, 2.^a ed., Sevilla, 2001, págs. 146-155 y 155-175; y MORALES, *Escultura funeraria*, ob. cit., págs. 34-43.

Afán de Ribera (+1571)⁶⁸. Los restantes sepulcros familiares y sus lápidas se dispusieron de forma simétrica reunidos en cuatro grandes nichos abiertos en los muros de la nave, enmarcados por pilastras corintias labradas en yeso y cerrados por las rejas de hierro antes mencionadas⁶⁹. La memoria de su traslado quedó consignada en una lápida:

«ESTOS CUATRO ENTERRAMIENTOS DE LA CASA DE RIBERA Y LA GRAN PLANCHA DE D PEDRO AFAN SE TRASLADARON DE LA CARTUJA DE LAS CUEVAS EN EL AÑO DE 1838 A ESPENSA DEL EXO. SR. DUQUE DE MEDINACELI Y ALCALA SUCESOR DE SUS ESTADOS-EL CLAUSTRO DE LA UNIVERSIDAD LES DIO LUGAR EN SU TEMPLO, HABIENDO RECONOCIDO EL PATRONATO EN ESCRITURA OTORGADA POR SU APODERADO EL Dr. D.N MANUEL LOPEZ CEPERO PROMOVEDOR DE LA TRASLACION Y COLOCACION»⁷⁰.

Tan sólo quedaron en la Cartuja los restos de Alonso de Arcos, conquistador de Gibraltar, lo que hizo exclamar a González de León: «¡Hasta los cadáveres tienen fortuna y desgracia!»⁷¹. Su protesta fue oída y al año siguiente se trasladaron a la iglesia universitaria, depositándose en medio del crucero. Junto a su lauda original se colocó otra lápida:

«EL SR. D. JOSÉ DE HEZETA, GEFE POLÍTICO DE LA PROVINCIA Y COMISIONADO REGIO EN LA UNIVERSIDAD, Y EL EXCMO. SR. D. D. MANUEL LOPEZ CEPERO, DEAN DE LA SANTA YGLESIA CUIDARON DE QUE SE TRASLADASEN Á ESTE SITIO EN 18 DE DICIEMBRE DE 1845, LOS RESTOS MORTALES DE D. ALONSO DEL ARCO, CONQUISTADOR DE GIBRALTAR»⁷².

A pesar de que López Cepero prometió en varias ocasiones que la reforma del templo no ocasionaría gasto alguno a las arcas de la Universidad la realidad fue muy distinta,

68. Sobre el sepulcro de Per Afán de Rivera ver MORALES, *Escultura funeraria*, ob. cit., págs. 80-82.

69. Sobre el resto de los sepulcros de los Rivera ver MORALES, *Escultura funeraria*, ob. cit., págs. 43-47 y 68-73.

70. DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., págs. 56-60; y MARTÍN, *Reseña histórica*, ob. cit., pág. 111.

71. GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., pág. 225.

72. MARTÍN, *Reseña histórica*, ob. cit., págs. 131-134. Sobre la lauda de Alonso de Arcos ver BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., pág. 77.

como se comprobó desde el primer momento. La envergadura de la obra emprendida acabó repercutiendo en la maltrecha economía de la institución⁷³, sobre la que también se estaban cargando en estos momentos los costes ocasionados por obras realizadas en otras partes del edificio y la construcción de la biblioteca, pues la comisión del Museo encargada de la formación de una biblioteca pública con todas las que pertenecieron a los suprimidos conventos de la provincia había acordado el 9 de febrero de 1838 que se estableciera en la Universidad Literaria. Las cuentas universitarias de estos años muestran claramente el aumento sufrido en los gastos de albañilería y carpintería. Si en 1836 en este apartado se consignó un cargo de 4.703 reales y 9 maravedís y en 1837 uno de 3.311 reales y 28 maravedís, en 1838 los costes se dispararon hasta los 27.462 reales y 30 maravedís⁷⁴.

La situación resultó tan apurada que el rector acabó dirigiéndose el 18 de agosto de 1838 a la Dirección General de Estudios⁷⁵, a la que, antes que nada, pidió disculpas por no haber informado de la obra de la iglesia «porque los costos de ella no salían de los fondos de la Universidad». En su escrito, el rector afirmaba que los buenos oficios de López Cepero habían logrado «que los productos de los efectos inútiles del templo hayan bastado para que una obra tan prolija y costosa se haya podido llevar a punto de estar casi concluida», pero que los gastos habían aumentado con la obra de la biblioteca, y acababa solicitando permiso para sustraer «algunos fondos de la Universidad a este objeto en que se interesan las artes y el decoro y dignidad del claustro». El director general de Estudios, Agustín Contreras, respondió el 9 de octubre ordenando un informe acerca de si se podían destinar algunos fondos de la Universidad «para este objeto sin desatender a la enseñanza»⁷⁶. En el libro de minutas de comunicaciones de la Universidad no hemos encontrado la respuesta al requerimiento de la Dirección General. Es posible que no llegara a enviarse y, en consecuencia, que no se concediera el permiso solicitado. Así parece indicarlo la decisión adoptada por la Junta de Hacienda el 21 de octubre. Ante la amenaza de quedar desatendidas cuestiones de primera necesidad, se ordenó que la Depositaria no abonase cantidad alguna para las obras de la iglesia y la biblioteca⁷⁷. Como era previsible, esta decisión originó problemas. En marzo de 1839 se presentó una cuenta del maestro de obras que ascendía a 8.500 reales. La Junta de Hacienda, tras «alguna discusión», acordó abonar sólo las cantidades urgentes «pues de las que no lo fuesen se procuraría hacer las gestiones necesarias para que las abonase quien corresponda y que en lo sucesivo no se faciliten absolutamente más cantidades por razón de obra que aquellas que el señor depositario determine según la necesidad y

73 Sobre la economía universitaria en esta época ver NAVARRO HINOJOSA, Rosario, «La Universidad de Sevilla durante la Década Absolutista y la consolidación del Estado liberal (1823-1868)», en *V Centenario. La Universidad de Sevilla, 1505-2005*, Sevilla, 2005, págs. 279-286.

74 A.H.U.S., lib. 1872, *Libro de cuentas de la Real Universidad Literaria de Sevilla que principia desde que tomó posesión la nueva Junta de Hacienda, 1825-1840*, sin fol.

75 A.H.U.S., lib. 1029, *Minutas de comunicaciones al Gobierno, 1814-1845*, fol. 163.

76 A.H.U.S., lib. 972, *Reales órdenes, 1833-1845*, fol. 164.

77 A.H.U.S., lib. 952, *Junta de Hacienda, 21-X-1838*, fol. 77v.

urgencia de ellas»⁷⁸. En las cuentas de 1839, en el apartado de albañilería y carpintería sólo se consignan unos gastos de 783 reales y 28 maravedíes⁷⁹.

Esta complicada situación parece que pudo superarse pronto. En la Junta de Hacienda del 8 de marzo de 1840 se trató de la necesidad que había de concluir la obra de la iglesia y que quedase habilitada para su uso en las funciones religiosas y demás actos, acordándose ocurrir a los gastos que fuesen de absoluta necesidad para su terminación, asunto que continuaría a cargo de López Cepero, a quien se comisionaba ahora también para la reforma de la cámara rectoral⁸⁰. Efectivamente, en los meses siguientes se documenta una serie de partidas importantes destinadas a este fin. En septiembre de 1840, se entregaron a López Cepero dos partidas de 10.000 y 8.100 reales, la primera por cuenta de la obra de la iglesia y de una sillería para uso del claustro en los días de ceremonias y la segunda por la compra y colocación de las losas de la iglesia⁸¹. En las cuentas comprendidas entre el 18 de octubre de 1840 y el 30 de septiembre de 1841 se recogen unos gastos de 26.864 reales en la iglesia y la sillería⁸², y en las del curso 1841-1842, 4.932 reales, importe de dos sillars rectorales, según el recibo presentado por López Cepero el 18 de octubre de 1841⁸³.

La envergadura del proyecto y los problemas de financiación acabaron mermando el ánimo de López Cepero. El 26 de julio de 1840 manifestó a la Junta de Hacienda lo cansado que estaba de la dirección, las cuentas y demás menudencias de la obra y pidió que se le relevase de su encargo. La Junta buscó una solución de compromiso y acordó que continuase en la dirección de la obra, «si bien las cuentas gastos y materialidad de ella corriese por los señores contador y depositario»⁸⁴. Pero esta decisión no acabó con las preocupaciones que habían agotado a López Cepero hasta el punto de solicitar su cese al frente de la dirección de las obras. Además de la restauración de la iglesia, López Cepero se encargó, como hemos visto, de la construcción de unos bancos para el claustro. La justificación de las cuentas de ambos proyectos se convirtió en un auténtico quebradero de cabeza tras ser presentadas a la consideración de la Junta de Hacienda en octubre de 1840⁸⁵. Sería prolijo detallar las discusiones y los trámites que se siguieron durante años para poner en orden y aprobar estas cuentas. La razón última era la indefinición con la que el claustro general había comisionado a López Cepero como director de la reforma sin especificar claramente sus funciones ni sus métodos de actuación. Él mismo se defendía alegando que «no había manejado ni administrado fondos algunos de la Universidad, que sólo ha tenido a su cargo la dirección de la parte artística de las obras y que siempre ha creído que esto era lo único

78 Ídem, Junta de Hacienda, 4-III-1839, fols. 78v-79.

79 A.H.U.S., lib. 1872, sin fol.

80 A.H.U.S., lib. 952, Junta de Hacienda, 8-III-1840, fol. 96-v.

81 A.H.U.S., leg. 675, sin fol.

82 A.H.U.S., leg. 678, doc. 6 (2); y A.H.U.S., leg. 679, sin fol.

83 A.H.U.S., leg. 675, sin fol.

84 A.H.U.S., lib. 952, Junta de Hacienda, 26-VII-1840, fols. 97v-98.

85 Ídem, Junta de Hacienda, 2-X-1840, fol. 100.

que se le había encomendado», de manera que iba encargando con absoluta libertad los trabajos a maestros de su confianza y pasando después las facturas a la Universidad, forma de proceder que no satisfizo a aquellos que preferían el sistema de ajuste por un tanto alzado⁸⁶. Aún en 1845 el asunto seguía sin cerrarse. Con fecha del 4 de febrero, la Junta de Centralización ordenó formar una liquidación de las cantidades que tanto de la parte material como de la de personal se hubiesen dejado de satisfacer con anterioridad al 1 de enero, por lo que la Junta de Hacienda pidió a López Cepero que entregase las cuentas de la obra de la iglesia para poder dar cumplimiento a la orden, respondiendo éste que «respecto de los gastos causados en las obras de la yglesia y biblioteca de la Universidad sólo puede referirse a las cuentas presentadas»⁸⁷.

Según el analista Velázquez y Sánchez, la iglesia de la Anunciación quedó habitada para el culto en 1841 y se inauguró el 7 de junio con motivo de las exequias por Manuel María del Mármol⁸⁸. Pero la apertura del templo no significó el fin de las obras. En 1842, el visitador recomendaba «la mejora del local de las clases y conclusión del templo, encargando se propongan los medios y arbitrios que les sugieran el celo por el bien público»⁸⁹.

No fue hasta varios meses después cuando López Cepero se presentó ante la Junta de Hacienda para informar acerca del estado de las obras de la iglesia y la biblioteca y qué restaba por hacer en ambas. Oída su exposición, la Junta acordó que continuase en la dirección artística de la obra de la iglesia, que seguiría en la medida que permitiesen los fondos de la Universidad, y que preparase un presupuesto «para concluir los santos y colocarlos en la iglesia», en referencia a las imágenes procedentes de los antiguos retablos a las que debía buscarse nueva ubicación⁹⁰. Este presupuesto lleva fecha de 17 de junio de aquel mismo año 1842 y está firmado por Juan Guitard con el visto bueno de López Cepero⁹¹. Su importe sumaba 5.010 reales desglosado en partidas como la de la colocación del Cristo de la Buena Muerte, cuestión que López Cepero había planteado a la Junta de Hacienda, pidiendo ésta que sus gastos se incluyeran en el presupuesto⁹²:

«Para colocar el Santo Cristo en la sacristía pequeña formándole mesa de altar, monte donde descansa la cruz, sacar la estantería bieja para desaogar el local, resanándola, blanqueándola toda y gobernar la bidriera... 800

86 Ídem, Juntas de Hacienda, 18-XII-1840, fols. 101v-102; 15-I-1841, fols. 103v-105; 16-VII-1841, fol. 100; 26-VIII-1841, fol. 110v; 17-X-1841, fol. 112; 31-I-1842, fols. 124v-125; 4-II-1842; fols. 127v-128; 12-III-1842, fol. 131-v; y 17-IV-1842, fol. 134.

87 Ídem, Juntas de Hacienda, 25-II-1845, fols. 185v-186; y 4-V-1845, fols. 187-188.

88 VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, *Anales de Sevilla*, Sevilla, 1872, pág. 533.

89 A.H.U.S., lib. 952, Junta de Hacienda, 13-I-1842, fols. 120v-121.

90 Ídem, Junta de Hacienda, 16-V-1842, fol. 134v.

91 A.H.U.S., leg. 679, sin fol. Este presupuesto se presentó a la Junta de Hacienda el 16 de julio de 1842. A.H.U.S., lib. 952, fol. 140.

92. A.H.U.S., lib. 952, Junta de Hacienda, 12-VI-1842, fol. 136v.

Se podrá colocar en el altar colateral del lado de epístola bajando la Concepción sobre la mesa de altar y el cornisamento primero poniendo sobre él el basamento bajo, su costo será seiscientos reales, pero no por esto se omitirá el abilitar la sacristía para el uso de la yglesia.

Por una mano, dedos, pluma y libro de los seis santos que an de ir colocados en los pedestales nuevos... 200

Por serrar el pavimento debajo de la media naranja con ciento diez lozas de Málaga de diez a once pulgadas cuadradas... 870

Por seis serraduras con dos llaves para el tabernáculo... 050

Resanar todo el basamento bajo del retablo mayor desde el alto de los pedestales al suelo, siendo de amarillo... 160

Si el resano a de ser dorado asciende a quinientos.

Retocar los ocho santos que an de ir en los ocho pedestales, barnisarlos y bestir tres... 1.400

Pintar una frontalera que está en blanco y barnisar las tres... 120

Dorar los perfiles de los seis pedestales nuevos y bruñirlos ymitados a piedra... 750

Lavar el Santo Cristo pintar el Monte y la cruz... 100

Limpiar toda la yglesia desde las cornisas al suelo, coger barios piquetes bajos y blanquear alto de una vara... 500

Por sacar el escombro que hay y el que se aga... 060

Suma total... 5.010 reales»

El resultado de la reforma dirigida por López Cepero quedó reflejado en el inventario de la Universidad Literaria fechado el 5 de mayo de 1846 en el que se describía la ubicación de los tres retablos y los sepulcros ya citados además de dieciséis esculturas y nueve pinturas pendientes de colocación⁹³. Entre las imágenes aún no instaladas se encontraba el Cristo de la Buena Muerte, asunto que ya había causado la alarma de González de León, quien había advertido «que no puede desentenderse, ni abandonarse, como lo está por ahora con grave perjuicio de tan buena escultura, [...] que por lo que representa, y por su mérito artístico es el primer adorno que debe tener este Museo de artes, y este panteon de sepulcros magnificos»⁹⁴. Esta consideración del templo como museo es reveladora de la intención de su promotor y de la visión que sus contemporáneos tuvieron del mismo. Al referirse a la nueva colocación del Cristo de la Buena Muerte en el lado del evangelio del transepto, Antonio María de Cisneros escribió: «Por algun tiempo ha estado oculto en la sacristia, mas al ser una obra maestra del arte, ha hecho se le sacuda el polvo y se ha espuesto á la admiracion de cuantos lo examinen, bien con ojos artísticos, bien con devocion cristiana»⁹⁵. Las actuaciones llevadas a cabo habían tenido un doble sentido. Por un lado, se había dotado al templo de la gravedad y el decoro que el ideal clasicista exigía para el culto⁹⁶. Por otro, la iglesia se había

93 A.H.U.S., leg. 650, sin fol.

94 GONZÁLEZ, *Noticia artística*, tomo I, ob. cit., págs. 215, 220 y 225.

95 DE CISNEROS, *Una visita*, ob. cit., pág. 36.

96 El gusto clasicista por la claridad compositiva llevó incluso a mutilar el sepulcro de Catalina de Ribera. De las seis esculturas que figuraban sobre el entablamento sólo se dejaron dos, las otras

convertido en un auténtico museo que podía ser visitado para satisfacción del puro goce estético y conocimiento del pasado.

A lo largo del siglo XX se fueron produciendo cambios en el interior de la iglesia de la Anunciación. En 1914 se descubrieron las pinturas de la cúpula y el transepto que López Cepero había ocultado bajo una capa de cal⁹⁷. Años más tarde, el retablo de la Virgen de Belén que se había enfrentado al de la Concepción se desplazó al muro del evangelio de la nave y su lugar se reformó para exponer las imágenes de la nueva hermandad de los Estudiantes, entre ellas el Cristo de la Buena Muerte, que allí permanecieron hasta su traslado a la capilla de la antigua Fábrica de Tabacos en 1966 (fig. 8). Este espacio lo ocupan desde 1970 los titulares de la hermandad del Valle. A comienzos de la década de los setenta se produjo la alteración más importante cuando se creó el Panteón de Sevillanos Ilustres en la antigua cripta de los jesuitas y a ella se trasladaron todos los monumentos funerarios de la iglesia a excepción de los grandes sepulcros de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera que permanecieron en la iglesia⁹⁸. Éstos y los del resto de la familia Ribera acabarían regresando a su emplazamiento original en la cartuja de Santa María de las Cuevas con motivo de las obras de rehabilitación efectuadas en el monasterio de cara a la celebración de la Exposición Universal de 1992⁹⁹.

De esta manera, en apenas siglo y medio, la iglesia volvió a quedar casi vacía, como lo estuvo en 1838 cuando los retablos barrocos fueron abatidos por el empeño clasicista de López Cepero. Hoy día son pocos los rastros visibles de aquella intervención decimonónica que pretendió recuperar la primitiva belleza del edificio dándole un «aire de antigüedad»: el arco triunfal del retablo del lado del evangelio del transepto, los huecos dejados en los muros de la nave por los sepulcros de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera y las esculturas de santos procedentes de los antiguos retablos jesuíticos que, a excepción del San Ignacio y el San Francisco de Borja de Montañés, expuestos de manera permanente en el retablo mayor, no acaban de tener acomodo definitivo, variando periódicamente de ubicación.

cuatro «se pusieron en otros sepulcros [los arcosolios de las tumbas menores de los Ribera] para descargar algún tanto éste del excesivo ornato». MARTÍN, *Reseña histórica*, ob. cit., pág. 112. Cfr. MORALES, *Escultura funeraria*, ob. cit., pág. 41.

97 HERNÁNDEZ, *La Universidad Hispalense*, ob. cit., págs. 19-20.

98 BERNALES, «Retablos y esculturas», ob. cit., págs. 74-82.

99 AA.VV., *La Cartuja recuperada. Sevilla 1986-1992*, Sevilla, 1992, págs. 78-83.



Fig. 1. La iglesia de la Anunciación anexa al antiguo edificio de la Universidad, hasta 1767 casa profesa de los jesuitas en Sevilla. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. José María González-Nandín y Paúl, 15-IX-1929.



Fig. 2. El retablo de la Concepción enmarcado en el arco triunfal que López Cepero replicaría en el testero frontero para buscar el efecto de simetría en la nave del transepto. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. José Barraca, 11-IV-1919.



Fig. 3. Vista del interior de la iglesia de la Anunciación hacia el retablo mayor con el sepulcro de Pedro Enríquez en el muro de la nave y el de Lorenzo Suárez de Figueroa en el transepto. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. José María González-Nandín y Paúl, 13-VII-1926.



Fig. 4. El Cristo de la Buena Muerte, obra de Juan de Mesa en 1620, con corona de espinas y potencias, flanqueado por las imágenes de la Dolorosa y San Juan, de autor anónimo y fechadas en 1687. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. Francisco Murillo, 5-VIII-1910.



Fig. 5. Retablo procedente de la antigua capilla de las reliquias que, con pinturas añadidas, se insertó en 1838 en el nuevo arco triunfal levantado en el lado del evangelio del transepto. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. Francisco Murillo, 3-VIII-1910.



Fig. 6. Sepulchro de Benito Arias Montano con la inscripción latina redactada por Félix José Reinoso a instancias de López Cepero en su ubicación en el brazo de la epístola del transepto de la Anunciación. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. Antonio Sancho Corbacho y José María González-Nandín y Paúl, 13-VI-1914.



Fig. 7. En los muros de la nave, dispuestos en responsión, se instalaron los sepulcros menores de los Ribera en arcosolios neoclásicos, las lápidas de los Ponce de León y los monumentos de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. Manuel Moreno, 10-III-1954.



Fig. 8. López Cepero quiso dignificar el monumental interior de la Anunciación con sepulcros y retablos de corte clásico. En la imagen ya aparecen en el retablo del transepto los titulares de la hermandad de los Estudiantes. Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. Manuel Moreno, 10-III-1954.