

# Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones



FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA

Universidad de Sevilla

**RESUMEN:** La segunda mitad del siglo XVIII significó para la escuela escultórica sevillana, el final de toda una era. Al tiempo que se diluye la estética barroca, los críticos neoclásicos, inician su tenaz desprestigio, especialmente del ornato profuso, del retablo y todos los recursos ornamentales inherentes al estilo. La escultura, aunque no fuera el principal objeto de crítica, se vio arrastrada y desprestigiada a medida que se insistía en el juicio peyorativo de retablos y espacios barrocos. Al mismo tiempo se apuesta por una formación fundamentada en la copia y análisis de esculturas clásicas o vaciados, como pauta para lograr una total regeneración de la escultura, abandonando la madera como materia prima y los estofados. Entre los escultores que marcan el final del barroco sevillano destacamos a Benito de Hita y Castillo, Manuel García de Santiago y Cayetano de Acosta, a quienes atribuimos distintas obras.

**PALABRAS CLAVE:** Escultura barroca. Academicismo. Benito de Hita y Castillo. Manuel García de Santiago. Cayetano de Acosta.

**ABSTRACT:** In the eighteenth century second half, the sevillian sculpture school was at the end of a long era. Then took place the end of the Baroque style, and the neoclassical and academics critics polemize about the altarpiece, sculpture and its excessive ornamentation, with the idea of incorporate the classical simplicity. The scholars pushed for the study of classical sculpture by copies and drawings. Also, they insist in the abandonment of carved and polychromed wood as sculptor material. Finally we propose some attributions to Benito de Hita y Castillo, Manuel García de Santiago and Cayetano de Acosta.

**KEY WORDS:** Escultura barroca. Academicismo. Benito de Hita y Castillo. Manuel García de Santiago. Cayetano de Acosta.

## REFLEXIONES

La historia de la escultura sevillana, a diferencia de lo ocurrido con la pintura, carece aún de una monografía que aborde en conjunto su rica y vital trayectoria evolutiva, que valore en su justa medida los distintos momentos y orientaciones estéticas por las que transitó desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Si bien es verdad que no faltan brillantes monografías dedicadas a autores significativos y estudios que abordan períodos

concretos, la visión conjunta permitiría no sólo desentrañar las constantes inherentes al que sin duda fue uno de los grandes talleres escultóricos de la Europa moderna, profundizar en múltiples aspectos, cómo también aportar luz al conocimiento de los momentos que han venido considerándose críticos o inciertos y en definitiva carentes de interés. Es el caso de gran parte del siglo XVIII, especialmente aquellos años que señalan el final del barroco y la irrupción de nuevos códigos estéticos de signo académico escasamente digeridos por los autores entonces activos.

Hasta fechas recientes, gran parte del XVIII, especialmente su segunda mitad, ha sido considerado por la historiografía un período formal y estilísticamente proscrito dentro del arte sevillano y andaluz en general<sup>1</sup>, entendido como reiterativo en cuanto a modalidades y estilo y sin solución de continuidad, preámbulo del cese inmediato de la escuela antes de experimentar su reconversión «revival», ya entrado el XIX<sup>2</sup>. El énfasis decorativo de espacios y retablos en los que se inserta la imagen, tan despreciado desde el punto de vista del academicismo ilustrado, no podemos negar que ha contribuido a la infravaloración de la escultura provista en los ofuscados marcos propios del momento. A medida que va en aumento la crítica hacia el barroco, todo lo asociado a sus peculiaridades estéticas y persuasivas, tiende a desestimarse por igual: el exceso decorativo, las formas afectadas, dinámicas, gesticulantes, así como los propios materiales y recursos técnicos, especialmente la madera, los dorados y estofados, sin olvidar los postizos y otros medios efectistas. De este modo, las críticas y opiniones de eruditos, procuraron no sólo descalificar, sino fomentar además el olvido y la ignorancia de todo el panorama escultórico de los instantes finales del barroco<sup>3</sup>. No ha sido hasta fechas muy recientes, cuando los estudiosos han reparado en las virtudes y valores de la plástica escultórica de los momentos postreros del largo barroco, sacando del olvido a artífices hoy valorados como Pedro Duque Cornejo, José de Montes de Oca, Benito de Hita y Castillo, Cayetano de Acosta, Cristóbal Ramos o Manuel García de Santiago<sup>4</sup>.

1. La obra clave en la revitalización del arte dieciochesco sevillano es la ya clásica e insuperable de SANCHEZ CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1952, que dedica un extenso capítulo al retablo, en el que no deja de percibirse la sensación de inferioridad respecto a la anterior centuria (pp. 265-299) y la notable dependencia de las ideas de Ceán y Ponz.
2. RECIO MIR, Álvaro: «El barroco después del barroco: pervivencia del estilo en la Sevilla contemporánea», en PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso y VALDIVIESO, Enrique (coords.): *Teatro de grandezas*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 122-135.
3. Para una visión general de la historiografía escultórica desde el XVIII hasta bien entrado el siglo XX véase TORREJÓN DÍAZ, Antonio y ROMERO TORRES, José Luis: «Hacia una nueva visión de la escultura en la Andalucía Barroca», en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*, t. III, Córdoba: Cajasur, 2003, pp. 325-344.
4. Al margen de la abundante miscelánea sobre estos y otros escultores, destacamos como monografías principales HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo y Roldán*. Colecc. Arte Hispalense, nº 34, Sevilla: Diputación Provincial, 1983. GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo (1714-1784)*. Sevilla: Caja San Fernando, 1986. MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Colecc. Arte Hispalense, nº 42, Sevilla: Diputación Provincial, 1986. TORREJÓN DÍAZ, Antonio: *José Montes de Oca. Escultor*. Colecc. Arte Hispalense, nº 46, Sevilla: Di-

La obra de Antonio Palomino *El Parnaso español*<sup>5</sup>, es sin duda alguna pilar básico para el estudio de la trayectoria artística española, desde finales del XV, como es el caso de múltiples escultores, a pesar de las frecuentes erratas y la habitual carga anecdótica. Con todo, sentaría las bases para el conocimiento de numerosos artífices y de parte de su producción. No cabe duda que el conocimiento que de muchos de ellos se tiene en los años finales del XVIII se debe a las noticias de Palomino, además del recuerdo y leyendas perpetuados a través de varias generaciones, lentamente diluidas en el transcurso del tiempo. No debe extrañar, a falta de biógrafos contemporáneos, pues Palomino dio por concluidas sus biografías en los primeros años de la centuria, que la mayor parte de escultores y también pintores del XVIII, carezcan de juicios hasta la llegada de los intelectuales ilustrados, empeñados en conducir el arte por la senda del academicismo oficial y, menos aún, que sean ellos los principales responsables del rechazo o ignorancia que durante décadas se tendrá de tales artistas.

Elocuentes y muy expresivas de esta actitud son las palabras de uno de los más influyentes críticos y ensayistas del momento, Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando y muy interesado por el patrimonio histórico español, especialmente el sevillano, cuando declara en su recorrido por la historia de la escultura hispalense:

Del mismo modo se vio en auge la escultura en los tiempos de Torregiano, de Jerónimo Hernández, de Alonso Cano, de Juan Martínez Montañés y de varios discípulos de los referidos hasta Pedro Roldán y Luisa Roldán, su hija, habiéndose eclipsado esta arte, como la de la pintura, a principios de este siglo, en que llegó a su colmo el disparatar en línea de arquitectura, como sucedió a lo demás de España, aunque ya antes había padecido su ruina el buen modo de construir y el de adornar los templos y altares<sup>6</sup>.

Sobran las palabras a la hora de contemplar el período y autores merecedores de aplauso y, especialmente, la «última frontera», más allá de la cual se esfumó el buen

---

putación provincial, 1987. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cayetano de Acosta (1709-1778)*. Colecc. Arte Hispalense, nº 80, Sevilla: Diputación Provincial, 2007. SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: *La familia García de Santiago*. Colecc. Arte Hispalense, nº 96, Sevilla: Diputación Provincial, 2012. Como aportaciones documentales destacamos los repertorios de CARO QUESADA, María Salud: *Noticias de escultura (1700-1720)*. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, III, Sevilla: Guadalquivir, 1992. PRIETO GORDILLO, Juan: *Noticias de escultura (1761-1780)*. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, XV, Sevilla: Guadalquivir, 1995. ROS GONZÁLEZ, Francisco de Sabas: *Noticias de escultura (1781-1800)*. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, XIX, Sevilla: Guadalquivir, 1999.

5. PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo de: *El parnaso español pintoresco y laureado, tomo III, con la vida de los pintores y estatuarios...* Madrid: Viuda de J. García Infanzón, 1724 (edición príncipe).
6. En otra ocasión declaró que «la escuela sevillana no tiene ni arquitecto ni escultor notable desde Cano y Montañés salvo Pedro Roldán... y más adelante añade respecto a Roldán ...en el altar mayor de esta iglesia (se refiere a la Caridad) hizo patente su habilidad Pedro Roldán, quien representó de escultura en medio del retablo el entierro de Jesuchristo». PONZ, Antonio: *Viage de España*, t. IX, Madrid: Joaquín Ibarra, 1780, (manejamos la edición de ABC de 2001), pp. 103, 116 y 190.

gusto y el rigor artístico de tiempos anteriores<sup>7</sup>. Interesa subrayar que no fue el movimiento barroco por igual excluido de lo aceptado como arte en toda su dimensión, pues ahí están las menciones a Roldán y su hija y a otros autores menos significativos como son Alonso Martínez y Francisco de Ribas a quienes, contempladas sus esculturas al margen de las «intolerables» máquinas arquitectónicas que las albergaban, reconoce que fueron «profesores acreditados en esta ciudad»<sup>8</sup>. La originalidad y el buen hacer técnico de estos escultores del XVII salvan su honor y justifica que gozaran de consideración desde la óptica académica, cosa que no ocurre con la mayoría de los que veremos en la siguiente centuria. Hay una especie de acuerdo respecto a la salvaguarda del legado escultórico del XVII, frente a la total libertad para la crítica del dieciochesco.

Entre los autores que de alguna manera mencionan a los escultores de esta centuria, si exceptuamos las generalistas apreciaciones de Ponz sobre la escultura de este siglo, podemos destacar a Arana de Varflora, que escribe en 1791<sup>9</sup>, a Matute y Gaviria a comienzos del XIX<sup>10</sup> y, sobre todo, al influyente Ceán Bermúdez, principal responsable de este largo olvido y postración para la escultura sevillana dieciochesca<sup>11</sup>. Las escasas observaciones que Arana dedica a los artífices sevillanos se incrementan cuando aborda el XVIII, destacando apenas casi de pasada, en primer lugar a Pedro Duque Cornejo, que escapa a la crítica merced a su descendencia de Pedro Roldán, a lo que añade cómo «en medio de las extravagancias que habían corrompido su arte en aquel tiempo, tuvo Cornejo un modo agradable, y una manera airosa, que le dieron mucho crédito a sus obras...»<sup>12</sup> palabras sin duda auspiciadas por la justa fama de Duque que todavía perduraría en Sevilla y Córdoba cuando escribe Arana de Varflora, en la segunda mitad del siglo. El otro autor que merece la atención del camuflado fraile es el todavía hoy prácticamente desconocido Juan de Hínestrosa, de quien valora su ingenio y habilidad para producir pequeñas figuras de pasta y animales de bulto para

- 
7. Parece acertado considerar que esta admiración de Ponz a Roldán y su hija estaría avalada por las elogiosas palabras que les dedicara Palomino en 1724, al margen de las obras que de ambos pudiera admirar Ponz. PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo de: *El parnaso...* pp. 336-337.
  8. *Ibidem*, p. 92. El gran problema para tenerles entre las principales es fundamentalmente la arquitectura «desvirtuada de los grandes retablos en los que se enmarca su obra».
  9. ARANA DE VARFLORA, Fermín: *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad*. Sevilla: Imprenta de Vázquez Hidalgo, 1791 (manejamos la edición facsímil de 1996 a cargo del Ayuntamiento de Sevilla). Arana de Varflora es seudónimo de Fray Fernando Díaz Valderrama, franciscano observante, teólogo, erudito, examinador sinodal del Arzobispado, consultor de la Academia de medicina y miembro honorario de la de Buenas Letras. Véase la presentación de Antonio García-Baquero, a la edición de *Hijos de Sevilla*, a cargo del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, de 1996, pp. VII-XXX.
  10. Sin embargo su obra no sería editada hasta 1886, MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Hijos de Sevilla... Sevilla: El Orden*, 1886.
  11. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. 6 vols., Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800. Interesa también su conocida e igualmente influyente obra *Id, Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804.
  12. ARANA DE VARFLORA, Fermín: *Hijos...* cap. IV, p. 57.

Nacimientos, desiertos de santos ermitaños o escenográficas vitrinas de ambientación natural, como las que subsisten en San Luis de los Franceses dedicadas a San Francisco Javier y San Ignacio, donde incluso pueden verse algunas de esas pequeñas creaciones. Como prueba del éxito que gozó hasta 1762, año de su fallecimiento, asegura de sus minúsculas obras que muchas se han extraído del Reyno, por la gran estimación que de ellas han hecho los extranjeros<sup>13</sup>. Como en el caso anterior, parece que la cercanía de este autor, alentaría el juicio positivo y los datos que nos transmite Arana, siendo luego mejor enjuiciado, con más detalles biográficos y profesionales por parte de Ceán<sup>14</sup>.

Bien es verdad que algunos de los escultores activos en Sevilla durante el siglo XVIII no serían citados ni valorados por Arana de Varflora o posteriormente Matute y Gaviria, pues en sus respectivas obras cuidaron de introducir únicamente referencias a personas naturales de la ciudad o su entorno, es por ello que no repararan en escultores como Cayetano de Acosta, natural de Lisboa. Más extraño resulta que se ignore a Montes de Oca.

Ceán Bermúdez, tal como anticipamos, agudizó su crítica basándose en su estricta e intransigente mentalidad académica, que le llevó a combatir, por encima de todo, el desbordamiento ornamental que había enmascarado la arquitectura real, así como las estructuras retablisticas desde mediados del XVII hasta finales del XVIII, por el denominadas «churriguerescas», término que cifra su desprecio visceral hacia el barroco<sup>15</sup>. Al margen de los ideales neoclásicos que impregnan a Ceán, no es una simple cuestión de gusto lo que anima su pluma, sino ir más allá del mero enjuiciamiento negativo, así la sustitución cuando no la destrucción de las obras anteriores, son un procedimiento aceptable, si en su lugar se da entrada a nuevas creaciones presididas por el gusto académico de raíz clásica. Este afán superador tuvo uno de sus momentos culminantes cuando en 1824 fue destruido el retablo barroco de Jerónimo Balbás que presidía la iglesia del Sagrario, a instancias del propio erudito asturiano<sup>16</sup>, obra sobre la que vertió conocidos juicios peyorativos en su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*<sup>17</sup>. Sin embargo, ya hemos insistido en ello, la obra escultórica en si misma no es desestimada sin más contemplaciones. No deja de ser curioso que la escultura sobre la que desata sus más encendidas críticas, casi siempre está supeditada a fastuosas máquinas

13. *Ibidem*, cap. III, p. 36.

14. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario... II*, pp. 291-292. Previamente el Conde del Águila había informado cumplidamente sobre este autor, en 1779. CARRIAZO, Juan de Mata: «Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 14, Madrid, 1929, pp. 157-183, de la cita p. 160.

15. Véase su discurso pronunciado en 1816 en la Real Academia de la Historia y editado en 1921, CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: «El Churriguerismo». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, nº 6, Santander, 1921, pp. 285-300.

16. SERRERA, Juan Miguel: «Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco: Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás». *Archivo Hispalense*, nº 223, Sevilla, 1990, pp. 135-160.

17. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción...*, pp. 182-186.

retablísticas. Cuando el autor de unas y otras coincide, el resultado no puede ser más expresivo.

El caso de Cayetano de Acosta (1709-1778) resulta harto elocuente. La explicación de cuanto de confuso, atrevido, complejo en definitiva, hay en sus esculturas es «...trabajar por sí, procurando imitar las extravagancias de Cornejo y de Barbás, de quienes hay muchas obras en aquella ciudad»<sup>18</sup>. Los «heresiarcas y corruptores» del arte Duque y Barbás, serán el punto de partida para todo lo que vendrá en el transcurso de siglo. No olvidemos la dedicación de Duque a la escultura, pero también su actuación como arquitecto y tracista de retablos, ocupación preferente del zamorano Barbás. El énfasis en la crítica hacia el escultor portugués, mucho tiene que ver con su también dedicación a la retablística y la escultura, dotada de preceptos rococó, tal como expone al referirse al retablo mayor del Salvador (1758-60) y señalar cómo «...en su lugar levantó Acosta un extraordinario retablo arrimado a la pared, sin más orden de arquitectura que los ridículos adornos de su tiempo, y con una Transfiguración de figuras colosales faltas de decoro, de sencillez y de corrección». Quizás sus figuras no hubieran sido estimadas tan negativamente de no haber sido concebidas para los peculiares retablos de su taller, aspecto en el que insiste Ceán cuando proclama que Acosta «...declaró guerra a todos los sencillos tabernáculos que había en los retablos antiguos...» en evidente alusión a estructuras de origen clásico o manierista, reemplazadas en la segunda mitad del XVIII<sup>19</sup>.

Por el contrario, sus comentarios no son tan hirientes al referirse a Pedro Duque Cornejo, al que dedica extensa biografía. Detesta sus creaciones retablísticas, pero al menos se limita a enumerar obras sin entrar en mayores embates contra su producción, así ocurre con el retablo de la capilla de la Antigua de la catedral sevillana (1738), los retablos y esculturas de las cartujas de Sevilla, Granada y El Paular, o el coro de la catedral cordobesa. Quizás el que fuera cauto a la hora de enjuiciar su estilo se deba, por una parte, a la indiscutible cuna artística de la que procede, al prestigio que no hacía tanto había alcanzado entre catedrales y patrocinadores de altos vuelos, en parte todavía vigente y a su vinculación con la Corte de Felipe V y la Reina Isabel de Farnesio, durante el llamado «Lustro Real». Sin embargo, en los comentarios que dedica a las cajas de los órganos de la catedral de Sevilla, realizadas en cuanto a ensamblaje y talla por Luis de Vilches a partir de 1724, aprovecha para desestimar las fórmulas empleadas por el nieto de Roldán en las esculturas que las engalanan. Otra vez el marco general es la oportunidad para reprobar las esculturas:

Trabajolas en efecto con morbidez y buenos paños, pero con actitudes violentas y afectadas, que en cierto modo corresponden a la confusión y algazara de aquellas obras, en las que

18. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario...*, I, pp. 2-4.

19. *Ibidem*, pp. 2-4.

la imaginación más descabellada usó de toda la libertad que había dictado el mal gusto. Cornejo que debía de haber despreciado estos modelos, los adoptó con extraordinario empeño en los retablos que hizo después, y en pocos años difundió el gusto Riberesco en la Andalucía, que acabó de propagar Cayetano Acosta, como se ha dicho en su artículo<sup>20</sup>.

Se observa cómo la producción escultórica es preferentemente desestimada cuando depende y es parte del retablo, auténtico objeto de exasperación para los paladines del ideal neoclásico. Por el contrario, el enjuiciamiento de autores que no se adentraron en el campo de la proyección y ejecución de retablos, aunque participaran de las constantes estéticas emanadas de Duque o Acosta en sus creaciones escultóricas, se ve muy suavizado y hasta llega a verter ciertos elogios sobre alguno de ellos. El ejemplo más descollante en este sentido se refiere a uno de los grandes escultores del siglo, José Montes de Oca, de quien asegura ser «el último de mérito que hubo en Sevilla», y añade respecto a sus creaciones, los «muchos progresos en su facultad y mayores en la virtud con su oración y penitencia, de donde sacaba tierna expresión para sus estatuas». Como obra cumbre entre las que enumera, propone a la Piedad de los Servitas, «una de sus mejores obras, porque después de tener corrección y sencillas actitudes, los tiernos afectos de las figuras mueven la devoción de quien las mira»<sup>21</sup>. En cualquier caso no podemos olvidar que Montes de Oca basó en gran medida su estilo en la sugestión que recibió de la obra de Martínez Montañés o Juan de Mesa, y no se adentró tanto en la senda de la agitación formal dieciochesca<sup>22</sup>.

Más cercano a la estética de Duque y Acosta estuvo Benito de Hita y Castillo, proveedor de esculturas a retablistas que ni siquiera son tenidos en cuenta por los eruditos académicos, como fueron Felipe Fernández del Castillo o Julián Jiménez, sin embargo no actuó Hita en el campo de la proyección de retablos<sup>23</sup>, quizás esa sea la causa de las brevísimas líneas que le dedica, nada laudatorias, pero con la intención de amparar u ofrecer un mínimo valor a sus producciones asegurando que «Tuvo crédito en aquella ciudad» (Sevilla) «y cierta gracia en las imágenes de la Virgen»<sup>24</sup>, circunstancia que luego Matute atribuye a su profunda devoción mariana<sup>25</sup>.

Los «extravagantes y costosos retablos», a decir de Ponz fueron obstáculo y barrera que impedía apreciar cuanto en ellos tenía cabida, aunque fueran obras escultóricas dignas de atención y dotadas de cierta maestría. Un caso interesante, que no redundaría, como en los ejemplos anteriores, en la revalorización del autor hasta el siglo XX, es la escueta reseña que del escultor Manuel García de Santiago (1710-1802) efectúa

20. *Ibidem*, II, pp. 21-26.

21. *Ibidem*, III, pp. 176-177.

22. TORREJÓN DÍAZ, Antonio: *José Montes de Oca...*, pp. 38-41.

23. GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita...*, pp. 117-120.

24. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario...*, I, pp. 288-289.

25. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Hijos...*, p. 131.

Matute y Gaviria, sin citar las fuentes manejadas, que no pudieron provenir del *Diccionario* de Ceán, pues este ignora a este afamado artífice en su época, salvo la noticia de que fue hijo de Bartolomé García de Santiago<sup>26</sup>. Aunque nosotros mismos y otros estudios han subrayado el protagonismo que tuvo en la segunda mitad del XVIII y lo extensa de su producción, es raro que no hubiera sido al menos señalado por Ponz o Ceán<sup>27</sup>. Sin embargo, Matute valora su andadura artística, aludiendo una serie de producciones escultóricas y hasta retablos, como el de San Hermenegildo, en la Catedral, y los conventuales del Valle y de los Reyes, estos últimos desaparecidos. En cuanto a escultura, subraya que «adquirió mucha destreza en los ensamblados y en los cortes y trazos de las piezas, y ejecutó muy buenas estatuas...» Quizás su fama se deba sobre todo a la ejecución del San Gregorio (1767), que todavía preside una de las capillas de los alabastros en la catedral<sup>28</sup>. Pero, en cualquier caso, no pueden entenderse las apreciaciones de Matute como un cambio de mentalidad respecto a la escultura dieciochesca sevillana.

Hasta ahora nos hemos limitado a las apreciaciones emitidas por eruditos que sienten un claro interés historicista por la producción y evolución artística, siempre con una estrategia valoradora basada fundamentalmente en sus gustos estéticos, de orientación neoclásica. Ni siquiera las aportaciones documentales que se producen en oleadas a partir de Gestoso, propiciarían un cambio de rumbo en la valoración e interés por estos autores, que no llega hasta mediados de siglo XX.

En cierto modo, la plástica dieciochesca sirvió de acicate y excusa para la crítica generalizada hacia el barroco. Vinculada estrechamente a la Escuela de las Tres Nobles Artes y, por derivación, a la Real Academia fernandina, está la figura emblemática de Francisco de Bruna, Alcaide de los Reales Alcázares, Oidor Decano de la Real Audiencia, coleccionista, protector y presidente de la Real Escuela<sup>29</sup>. Nadie mejor que el expresa una actitud de verdadero ánimo y esperanza en el cambio de rumbo que puede significar esta institución, como canal propagador de nuevos preceptos artísticos. Pero, si echamos un vistazo a lo que conocemos sobre aquella Escuela<sup>30</sup> y el protagonismo que entre sus enseñanzas ocupó la escultura, no podemos más que admitir, que perduró en ella la tradición de ascendencia barroca, bien expuesta por sus dos máximos

26. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario...*, II, p. 176.

27. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación Provincial, 2001, pp. 563-585. SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: *La familia García de Santiago...*

28. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Hijos...*, pp. 151-152.

29. ROMERO MURUBE, Joaquín: *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1965. OLLERO LOBATO, Francisco: *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando, 2004, pp. 61-73. CABEZAS GARCÍA, Álvaro: *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla*. Sevilla: Estípite Ediciones, 2012.

30. MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial, 1961.

representantes y responsables de su enseñanza, Blas Molner y Cristóbal Ramos, tal como ya señaló Álvaro Recio<sup>31</sup>. A pesar de los esfuerzos en proveer modelos de escultura clásica, como ocurre con los célebres vaciados confeccionados en Roma por Antonio Rafael Mengs, concedidos a la Escuela por el propio Rey Carlos III, las esculturas recuperadas de Itálica<sup>32</sup> o las que aún subsistían en la Casa de Pilatos, propiedad del Duque de Medinaceli<sup>33</sup>, entre los ejercicios y pruebas a las que se sometían los alumnos, sin duda auspiciadas por los escultores citados, figuraba también la copia de excelentes modelos de la escuela escultórica sevillana, caracterizados por su preferente inspiración clásica y correctas proporciones anatómicas. Así, para los premios de 1782, entre las obras que se proponen imitar en el apartado de escultura destacan dos señeras creaciones de Martínez Montañés, el Santo Domingo de Portaceli, hoy en el Museo de Bellas Artes sevillano, el San Juan Bautista de las Monjas de San Miguel, en la actualidad en el Metropolitan de Nueva York, y los relieves de las tres virtudes de la portada del Hospital de la Sangre, de Bautista Vázquez *el Viejo*<sup>34</sup>. Dos años después, en 1784, fueron enviadas algunas muestras a la Academia de San Fernando, con objeto de evaluar los progresos de la sevillana y en ellos figuraban, debidos a Blas Molner, Sebastián Morera y Cristóbal Ramos, «tres copias de un San Juan, que pudiera tratarse del citado, además de una cabeza del mismo Santo»<sup>35</sup>, quizás derivación de algunas de las debidas a Gaspar Núñez Delgado o Juan de Mesa.

En pintura no existían obstáculos a la hora de buscar inspiración y dejarse aleccionar por pintores como Murillo, a modo de recurso de aprendizaje, pero en escultura no estaban tan claras las coordenadas a seguir. Si por un lado hemos citado ejemplos de sometimiento al pasado de la escultura sevillana, sin duda auspiciado por Molner y Ramos, también se dilucidó la voluntad de una nueva orientación de talante ilustrado, donde la liberación de las constantes formales e ideológicas del pasado, del barroco, pasaba por el estudio e imitación de la escultura clásica o vaciados de la misma. A este respecto, las inquietudes de Bruna son especialmente reveladoras. En 1778, con ocasión del reparto de premios de ese año, pronunciaba una *Oración* en la que repasaba los logros y altas cimas alcanzada por la pintura sevillana, y aprovecha para citar a

- 
31. RECIO MIR, Álvaro: «La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela». *Academia*, nº 104-105, Madrid, 2007, pp. 133-156, de la cita p. 140.
32. BELTRÁN FORTÉS, José: «La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía (siglos XVII-XVIII)», en *El coleccionismo de escultura clásica en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 143-171. Sobre los vaciados de la colección de Mengs llegados a España RIERA MORA, Anna: «Moldes y vaciados de obras clásicas: la colección de Mengs viaja de Roma a Madrid», en *El Mediterráneo y el arte español*. Valencia: Universidad de Valencia, 1996, pp. 210-214.
33. LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de Pilatos*. Madrid: Electa, 1998, pp. 44-46.
34. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de: *Oración que en la junta general de las tres bellas artes para el repartimiento de premios pronunció...* Sevilla, 1782, p. 4. Texto transcrito y analizado en CABEZAS GARCÍA, Álvaro: *Gusto orientado...*, p. 84.
35. RECIO MIR, Álvaro: «La escultura sevillana...», pp. 142-144.

una serie de «memorables» escultores de los siglos XVI y XVII, entre ellos Jerónimo Hernández, Montañés, Cano, Alonso Martínez, Roldán, hasta el que denomina «Pedro Guijón», final de una brillante trayectoria<sup>36</sup>. Sin embargo, en ningún momento alude a que puedan ser tenidos como modelo o pauta para el moderno aprendizaje del arte escultórico en la Escuela<sup>37</sup>. Más elocuente, respecto a este punto, se muestra en la *Oración que pronunció en 1782, todo un alegato a favor de la escultura de la antigüedad clásica, inspirado en Plinio y algún otro autor de la época como el benedictino francés Montfaucon*<sup>38</sup>, por su erudición a la hora de citar obras y autores (FIGS. 1 Y 2). La antigüedad es el modelo idóneo para la enseñanza, sin constar en ningún caso la validez de alguno de los escultores que habían destacado en Sevilla desde hacía casi tres siglos. Y en ese sentido, Sevilla estaba singularmente provista de muestras a propósito, según dijimos:

En esta nobilísima ciudad, además de la sabia colección de antigüedades que poseéis en este Alcázar, tenéis monumentos griegos y romanos en que aprender, cuyo examen admira tanto, que nos induce a tener composición de nuestro desgraciado siglo y a perder la esperanza, de que jamás pueda el arte restablecer aquella perdida gloria... bastaría el depósito precioso de ellos, que hay en la Casa del Estado de los duques de Alcalá, en que los colocó con la mayor magnificencia y cuidado don Fadrique de Ribera, primer marqués de Tarifa, habiéndolos recogido en Roma<sup>39</sup>.

No hay dudas respecto a su código estético en relación con la escultura, hasta el punto de que llega a poner al servicio de la propia escuela su célebre colección del Alcázar. Esta rigidez estética fundamentada en la fascinación por clasicismo grecorromano<sup>40</sup>, procedente de Winckelmann y de la doctrina del «bello ideal» de Mengs, se

36. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de: *Oración que en la junta general de la Escuela de las tres bellas artes para el repartimiento de premios, pronunció...* Sevilla, 1778. Transcrito y analizado en CABEZAS GARCÍA, Álvaro: *Gusto orientado...*, p. 53. Esa veneración por el pasado escultórico sevillano, cuyos máximos logros según el conde del Águila, se dieron entre 1560 y 1660, se expresa también en las ideas de este último, transmitidas epistolarmente a Antonio Ponz. Llama la atención que la figura más reconocida es siempre Juan Martínez Montañés, CARRIAZO, Juan de Mata: «Correspondencia...», pp. 165-166, 168, 170-171, 177-179.

37. Parecida apreciación es la de Ceán décadas después, que exalta el valor de la obra escultórica de estos artífices, censura el alejamiento de la serenidad clásica de Pedro Roldán y su hija Luisa, sin que se atreva a proponer a ninguno de los enumerados como modelos académicos. Véase la «relación» que presenta a la Real Academia fernandina en 1817 en OLLERO LOBATO, Francisco: «Ceán Bermúdez, Itálica y las artes en Sevilla». *Academia*, nº 106-107, Madrid, 2008, pp. 49-64, de la cita pp. 55 y 61.

38. MONTFAUCON, Bernard de (O.S.B.): *L'antiquité expliquée et représentée en figures: tome premier: Les Dieux de Grecs & des Romains: premiere partie, Les Dieux du premier, du second & du troisième rang, selon l'ordre du tems*. París: Florentin Delauine, 1719. Esta obra pudo resultar vital para el conocimiento de la iconografía de los dioses de la antigüedad y también muchas referencias a obras y autores clásicos.

39. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de: *Oración...*, 1782, en CABEZAS GARCÍA, Álvaro: *Gusto Orientado...* pp. 105-106.

40. También lo expuso en relación con la arquitectura, a la que entiende fundamentada en los principios de la antigüedad. OLLERO LOBATO, Francisco: *Cultura artística...*, p. 70.

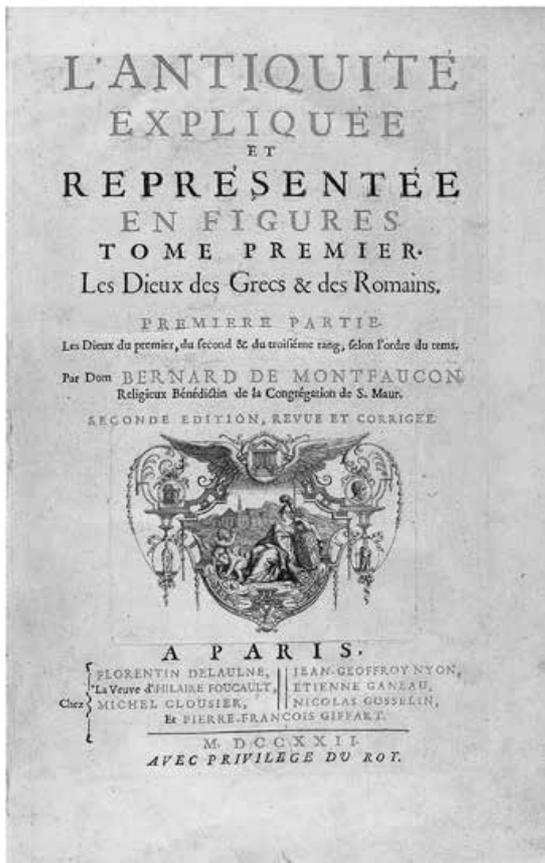


FIG. 1. Bernard de Montfaucon. *L'antiquité expliquée*. Paris, 1722.



FIG. 2. Bernard de Montfaucon. *L'antiquité... Atleta*.

perpetúa en Ceán, como bien demuestra entre otros, en el *Diálogo sobre el estado de perfección a que llegó la escultura en Grecia*, de 1822<sup>41</sup>.

Su obsesión por incorporar la antigüedad a toda costa, no se limita simplemente a proponer la idoneidad de la copia de los modelos antiguos. Otros dos aspectos se deslizan en la *Oración* de Bruna, de 1782, también relacionados con la recuperación del código clásico: los materiales escultóricos y la superación de la policromía. Respecto a los primeros, el repaso de todos los empleados por los griegos constituye el núcleo fundamental del discurso, dando entrada a multitud de materias un tanto exóticas e incluso extrañas al arte de la escultura. Aunque no hay un desprecio claro de la madera, deja entrever que los griegos la utilizaron sólo en los primeros tiempos de su civilización y, al tratarse de una materia abundante y barata, agrega que «de este modo podían tener las imágenes de sus dioses los hombres de baja suerte, no pudiendo costearlas de otro valor, y era toda la estimación la mano del artífice, porque la materia era

41. PARDO CANALÍS, Enrique: «Dos diálogos de Ceán Bermúdez sobre la escultura en España». *Revista de Ideas Estéticas*, nº 80, Madrid, 1962, pp. 351-370.

vil»<sup>42</sup>. Tampoco hay especiales menciones laudatorias a los mármoles y jaspes, de los que señala su abundancia y variedad, si bien permite intuir su predilección por estas materias. Otros autores como Ponz dejaron ver de forma más clara el desdén hacia la omnipresente madera, a veces citando de algunos artífices obras específicamente concebidas en mármol o jaspe, como ocurre con el retablo de la capilla de la Antigua de la catedral y sus esculturas, de Duque Cornejo, otras expresando con agudeza: «Este retablo [convento de la Pasión] es de alerce, como el mayor de la Catedral, madera en que no tiene dominio la carcoma, pero menos lo tiene en el mármol, de que se pudieron hacer todos los retablos de Sevilla, sin acudir a las canteras»<sup>43</sup>.

Es lugar común la superación de la madera en el ornato, retablos y esculturas, tal como venía proclamando la real orden de 1777 y vuelve a insistir la de 1791<sup>44</sup>. Algún tratadista como Arce y Cacho (FIG. 3) muestran de manera clara este rechazo, en cierto modo encubierto, pues si en principio la reconoce como uno de los materiales acostumbrados en la escultura, a la hora de relacionar las materias apropiadas, la ignora por completo<sup>45</sup>. Muy elocuentes son asimismo la mayoría de tratadistas y eruditos en mostrar su aversión al estofado y dorado, recursos propios de la escultura barroca. No pasó por alto esta cuestión Bruna cuando en su arenga a profesores y discípulos, advierte: «no perdáis de vista la simplicidad de la escultura que han entorpecido los dorados por el mal gusto: así Apeles, viendo que uno de sus discípulos había pintado una Elena adornada con mucho oro, le reprehendió que no la había podido pintar hermosa y la había hecho rica»<sup>46</sup>.

Volviendo con Arce y Cacho, en sus recomendaciones a los académicos no falta idéntico parecer, señalando cómo uno de los vicios de los que el llama «artísticas», que,

Usan comúnmente de otro error para encubrir sus defectos, y es procurar que las figuras que hacen de madera vayan muy pintadas y relucientes con oro, esto es, estofadas que ellos llaman, para que la vista de los ignorantes les lleve allí la atención, motivo principal de que haya estado la Escultura tantos años perdida, pues cuando más no se debe permitir otra cosa que los paños naturales...<sup>47</sup>.

A propósito de este autor, hasta ahora poco valorado como tratadista, quizás guiándose de las pautas estéticas de Ponz, es similar Bruna su valoración de autores del

42. *Ibidem*, p. 91.

43. PONZ, Antonio: *Viage...*, VII, p. 97.

44. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: «Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, vol. LVIII, Valladolid, 1992, pp. 489-496.

45. ARCE Y CACHO, Celedonio: *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella*. Pamplona: Joseph Longas, 1786 (manejamos edición de Dirección de Bellas Artes y Archivos, 1996), pp. 445 y ss.

46. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de: *Oración...*, 1782, en CABEZAS GARCÍA, Álvaro: *Gusto Orientado...* p. 105.

47. ARCE Y CACHO, Celedonio: *Conversaciones...*, p. 140.

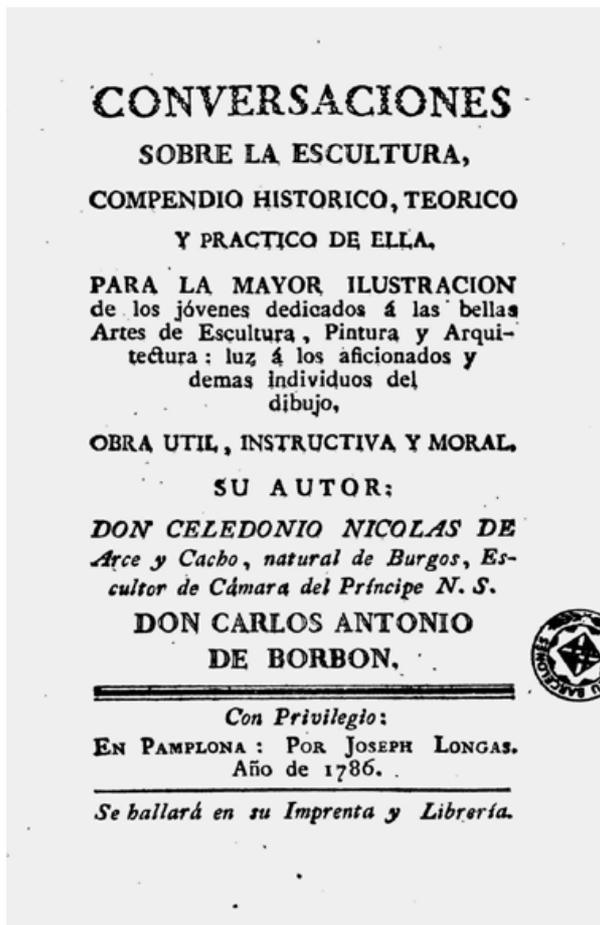


FIG. 3. Arce y Cacho. *Conversaciones sobre la es-*  
*cultura.* Pamplona, 1786.

ya lejano siglo XVII, en este caso Gregorio Fernández, Alonso Cano, Manuel Pereira, Sánchez Barba o Manuel Gutiérrez, incluso Luisa Roldán y José de Mora<sup>48</sup>. Sin embargo, de manera análoga al planteamiento del erudito alcaide, en ningún momento son propuestos por su posible potencial didáctico que radica, también, en las esculturas y vaciados de ascendencia clásica, sin olvidar en cuanto a proporciones anatómicas, las difundidas por Juan de Arfe y como base innegable de todo el proceso escultórico, el cumplido conocimiento de la teoría artística correspondiente. Así proclama: «El instinto de la Academia es para levantar con cimientos sólidos las obras, ensalzar las artes y ponerlas en perfección... El abandono de la Teórica hace imperfecto el arte»<sup>49</sup>.

Llegados a este punto no podemos si no admitir, en primer lugar, el escaso valor que para la mentalidad ilustrada de Ponz, Ceán, Bruna y tratadistas como Arce y Cacho, posee la escultura dieciochesca, salvo la modernamente desarrollada al calor de la Academia madrileña. Es más, los escultores continuadores de la tradición y

48. *Ibidem*, p. 127.

49. *Ibidem*, pp. 127 y 140.

barroquizadores al máximo, son el caldo de cultivo para desarrollar la crítica contra el arte barroco, mucho más que los pintores. Por otra parte, el cambio que se pretende canalizar a través de la Escuela de las Tres Nobles Artes, al calor de estas ideas, fundamentadas en la tratadística más reciente que pudo ser conocida en Sevilla en fechas relativamente tempranas<sup>50</sup>, apenas surtió efecto pues, tal como se ha señalado ya, el peso de la tradición sigue orbitando en los programas formativos, quizás porque sus profesores procedían de ese caudal que ahora se intenta paralizar y las voces de los autores señalados quedaron únicamente como testimonios escritos de su talento innovador, y evidencia de las dificultades existentes para un cambio profundo.

### ATRIBUCIONES

Entre los autores citados, queremos reparar ahora en tres de ellos, Benito de Hita y Castillo, Manuel García de Santiago y Cayetano de Acosta, a cuyos respectivos catálogos añadiremos algunas obras, de momento como atribuciones, sobre las que nos parece nos hay muchas dudas para su asignación certera. Rasgos comunes a todos ellos es su abundante producción, la consolidación de sus respectivos talleres, y el éxito que gozaron entre una clientela que sobrepasó las fronteras de Sevilla y su entorno más inmediato. Componen, sin lugar a dudas la tríada fundamental de la escultura sevillana en los años centrales y segunda mitad del XVIII.

BENITO DE HITA Y CASTILLO acertó a plasmar en su obra la dulzura, refinamiento y preciosismo inherente al gusto rococó. Esto garantizó la proximidad y facilidad de admisión por parte del fiel. La dispersión de su obra por Andalucía Occidental y Canarias es un buen exponente. Después de la completa monografía que le dedicara hace treinta años González Isidoro, no han dejado de menudear las atribuciones de nuevas obras. En esta línea queremos proponer dentro de su repertorio, en primer lugar la STA. MARÍA MAGDALENA (FIG. 4) de la hermandad de la Veracruz de la localidad de Salteras, trasladada a su actual emplazamiento desde el exconvento de San Pablo, hoy parroquia de La Magdalena de Sevilla. Esta selecta pieza ha sido considerada de la primera mitad del XVII<sup>51</sup>, luego de finales de siglo<sup>52</sup>, pero a todas luces remite al arte de Hita, por sus delicadas facciones, cabellos ondulantes compuestos de finos mechones, dramatismo contenido; el cuerpo se desarrolla en acusado giro helicoidal, como es habitual en numerosas esculturas del maestro, a la vez que los pliegues de la túnica muestran los gubiazos amplios y enérgicos característicos de su estilo. Volviendo con el rostro, observa similitudes con algunas representaciones marianas como la Virgen de los Remedios de la capilla de la hermandad de Los Estudiantes, en Sevilla. Hay que

50. OLLERO LOBATO, Francisco: *Cultura artística...*, p. 108.

51. AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial, 1989, p. 297.

52. AA. VV.: *Crucificados de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 1997, p. 297.



FIG. 4. ¿Benito de Hita y Castillo? *Sta. María Magdalena*. Hermandad de la Veracruz (Salteras. Sevilla).



FIG. 5. ¿Benito de Hita y Castillo? *San Rafael*. Iglesia de San Andrés (Sevilla).

destacar el rico estofado, con abundante dorado, que ocupa amplios tramos en bocamangas y cuello.

Por último, en relación con Hita, traemos a escena el SAN RAFAEL (FIG. 5) de pequeño formato que ocupa una repisa lateral del retablo de San José, en la parroquia sevillana de San Andrés, templo para el cual precisamente había desarrollado Hita un amplio programa escultórico, destinado al retablo mayor contratado por su habitual colaborador, el retablista Felipe Fernández del Castillo, en 1737<sup>53</sup>. Este San Rafael es gemelo del no hace tanto tiempo dado a conocer en la citada localidad gaditana de Tarifa<sup>54</sup>, y remite a toda la dulzura, delicadeza y rostros «acaramelados» recursos sugestivos propios de este escultor. Cabe situar su factura hacia 1770.

Una de las figuras que hoy podemos tener por relevante en el panorama escultórico de la segunda mitad del XVIII es MANUEL GARCÍA DE SANTIAGO, hijo del también escultor y retablista Bartolomé García de Santiago. Prácticamente hasta no hace

53. GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita...*, pp. 134-135 y 157.

54. PATRÓN SANDOVAL, Juan A.: «San Rafael Arcángel. Una obra de Benito de Hita y Castillo en Tarifa». *Aljaranda*, nº 66, Tarifa, 2007, pp. 26-34.

tanto resultaba ser un auténtico desconocido y sólo figuraban mínimas menciones a sus obras retablisticas y escultóricas. Nosotros mismos y otras aportaciones recientes han venido a rellenar esta laguna<sup>55</sup>. Como en Duque Cornejo, tenemos en García de Santiago el perfil de arquitecto de retablos y escultor, tareas que no solían conjugar la mayoría de artífices de la centuria. Fue hábil tanto en la traza, como en el ensamblaje de retablos, así como en la talla de esculturas lúneas. Sin duda, en virtud de su demostrada habilidad, debió extender su ejercicio artístico más allá de estas parcelas, sin que de momento hayan podido documentarse otras posibles dedicaciones.

En cuanto a su faceta de tracista de retablos, los innegables atributos comunes que presentan la mayoría de sus obras, en lo que a estructuras y detalles particulares respecta, parece que permiten admitir la idea del manejo de «trazas universales» sobre las que efectúa variaciones de acomodo a las distintas cabeceras que atiende. Uno de los rasgos que más llama la atención en su arquitectura de retablos es la frecuente adopción del estúpito antropomorfo flanqueando las hornacinas principales de algunos retablos como el de San José de Olivares (1752), Parroquia de Fuente de Cantos (1760-70) o Mínimas de Sevilla (c. 1760-70). Insistimos en lo consustancial de este recurso a su taller, donde igualmente opinamos que debió generarse, si nos atenemos a la indudable voluntad innovadora y buen hacer que observamos en sus creaciones retablisticas<sup>56</sup>. A pesar que recientemente se ha documentado el retablo mayor de la parroquia de Higuera de la Sierra, que se le venía atribuyendo y que introduce los peculiares estúpitos antropomorfos, como obra de tres maestros carpinteros procedentes de Llerena, Miguel Delgado Zambrano, Juan González y Manuel de la Huerta, concertado en 1746<sup>57</sup>, hemos de reconocer que no es argumento suficiente para desestimar la gestación del peculiar motivo, denominado entonces «sirena», en el taller del maestro sevillano, aunque su primera obra en incorporarlo date de 1752<sup>58</sup>. En primer lugar, si atendemos a la escasa entidad de estos artífices, maestros carpinteros, limitados en creatividad, de los que no existe constancia como artistas de renombre, tal como evidencia además la parca calidad de la talla y regulares proporciones del retablo higuereño. En segundo lugar, por la inequívoca filiación sevillana del esquema general, motivos estructurales y ornamentales, que implica la indudable relación con Sevilla de estos artífices, donde sin duda habrían obtenido el proyecto. Por último, todo ello cobra sentido y hasta nos permite acariciar la idea de la elaboración del diseño en el taller de García de Santiago, si tenemos en cuenta que en 1755 el citado Manuel de La Huerta, del que no se vuelve a tener noticia en el panorama artístico sevillano o extremeño, declara que fue oficial del taller del maestro que analizamos y hasta cooperó

55. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano...*, pp. 563-585. SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: *La familia...*

56. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano...*, p. 567.

57. SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: *La familia...*, pp. 134-136.

58. *Ibidem*, pp. 98-99.

con el mismo en un retablo perdido para la localidad de Constantina<sup>59</sup>. Tal como en su día propusimos, seguimos apostando por la indudable elaboración de este modelo de estípite humanizado en el obrador de García de Santiago. Más aún, puede apuntalar esta observación, el hecho de que con posteridad a las condiciones iniciales, sabemos que le fueron exigidas al trío de maestros carpinteros, algunas variantes, entre las que figuraba, disponer en los estípites que flanquean la hornacina central «...una sirena de medio estípite arriba». Así, la solución parece que además sería propiciada por los patrocinadores, no por Huerta, contando con la supervisión e incluso indicación de la autoridad episcopal que, otra vez, nos remite a Sevilla.

Conviene ahora recordar que quizás García de Santiago conociera la obra gaditana de Cayetano de Acosta, quien entre 1738-1740 había introducido hermes o atlantes, primero en la decoración de la catedral nueva de Cádiz y luego, en el segundo de los años, en la fachada del hospital de Nuestra Señora del Carmen, de la misma ciudad atlántica, tradicionalmente denominado hospital de mujeres, flanqueando las ventanas superiores<sup>60</sup>. Corresponde por tanto a Acosta la primacía en la definición del estípite atlante en Andalucía Occidental, como ornato arquitectónico, antes de que llegara al retablo.

Entrando en el panorama de la escultura salida del taller de García de Santiago, se ha señalado con acierto la desigual calidad que ofrecen las obras salidas del mismo<sup>61</sup>, algo lógico si tomamos en consideración la gran demanda que atiende, la inclusión de muchas de ellas en retablos para ser vistas a distancia, etc. Se ha insistido en su equiparación en la segunda mitad de siglo al que se considera figura capital de la escultura sevillana del momento, Cayetano de Acosta. Estas diferencias cualitativas en su obra dificulta las certeras atribuciones, sin embargo son perceptibles una serie de constantes o invariables.

El primer conjunto sobre el que hemos de llamar la atención es el que se conserva en el convento de Sta. María la Real de Bormujos, cenobio dominico de construcción moderna que congrega a las monjas de los desaparecidos conventos, de Sta. María la Real, Sta. María de Gracia, Sta. María de los Reyes, todos de Sevilla y Sta. Catalina de Osuna. En relación con el convento de los Reyes, cuya comunidad lo abandonó con anterioridad a 1976 y hoy pertenece a la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía, conocíamos los contratos para confeccionar algunas esculturas para el retablo mayor, de 1749 y, posteriormente, los colaterales, de 1753. El primero de los años García de Santiago se obligó a tallar tres esculturas, SAN RAFAEL y SAN GABRIEL de dos varas de altura, un SAN MIGUEL, de vara y media, dos medallones sin especificar iconografía y el relieve central del remate donde figuraba la VIRGEN DEL ROSARIO

59. *Ibidem*, pp. 92-93.

60. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cayetano de Acosta...*, pp. 57-58.

61. *Ibidem*, p.95.



FIG. 6. Manuel García de Santiago. 1749. *San Rafael*. Convento de Santa María la Real (Bormujos. Sevilla).



FIG. 7. Manuel García de Santiago. 1749. *San Gabriel*. Convento de Santa María la Real (Bormujos. Sevilla).

ENTRE SANTO DOMINGO Y SAN FRANCISCO<sup>62</sup>, todo por un importe de 1.300 reales de vellón<sup>63</sup>. Este retablo como los colaterales desaparecieron hacia 1990, víctimas de un incendio fortuito. Aunque las esculturas se habían dado por desaparecidas<sup>64</sup>, nosotros las hemos localizado, al menos las tres primeras, en el actual convento de las dominicas en Bormujos. Revisten el interés de tratarse de las tres primeras obras escultóricas documentadas de Manuel García de Santiago, de modo que permiten analizar su estilo en fechas tempranas. Las efigies gemelas de San Rafael y San Gabriel (FIGS. 6 Y 7), hoy con sus atributos intercambiados (el pez y el cetro), se representan en actitud andariega y anticipan el dinamismo y desenvoltura que será nota característica de otras muchas obras, con pliegues un tanto rígidos, estofados ricos con variedad cromática obtenida a punta de pincel, rostros delicados y suaves provistos de ojos almendrados muy

62. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VII. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1934, p. 104.

63. La iglesia del convento se renovó haciendo uso de los fondos donados a tal efecto por el Arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, administrados por su sobrino Miguel Antonio Carrillo. El proyecto arquitectónico estuvo a cargo del maestro mayor de obras del Arzobispado, Diego Antonio Díaz y al pie de obra estuvo el maestro Francisco Jiménez Bonilla, quien concierta estas esculturas con García de Santiago. Vid FERNÁNDEZ CACHO, Yolanda: «Una personalidad inédita de la arquitectura sevillana del setecientos: Francisco Jiménez Bonilla». *Atrio*, nº 0, Sevilla, 1988, pp. 93-102.

64. SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: *La familia...*, pp. 138-139.



FIG. 8. Manuel García de Santiago. 1749. *San Miguel*. Convento de Santa María la Real (Bormujos. Sevilla).

distanciados, pequeña boca con mentón superior prominente, cabellos agitados hacia atrás distribuidos en finos mechones, etc. No cabe duda de la inspiración en el arte de Duque Cornejo, aquí plasmado con menos acierto técnico, sin embargo veremos cómo nuestro maestro se muestra adepto a estos esquemas con el paso del tiempo. La tercera de las esculturas, que ocuparía lugar destacado en el retablo mayor es la de San Miguel (FIG. 8), de acabado mucho más esmerado que las anteriores, aunque comparte con ellas los mismos caracteres faciales, disposición del cabello, dureza de pliegues. Vestido como centurión romano, es indudable su inspiración en los modelos creados por Pedro Roldán, como los de las parroquias de San Vicente (1656), de la Magdalena (1664), o San Miguel de Marchena (1657). De ellos adopta no sólo la actitud andante y triunfal, sino también la armadura anatomizada (*lorica thoracata*), ricamente dorada en relieve, de la que penden tiras correosas, el faldellín, estofado a punta de pincel con gruesa cenefa dorada, manto (*paludamentum*), botas de cuero y bastón de mando, sin olvidar el casco ornamentado con mechones de plumas. La peana de nubes será recurso frecuente en su obra posterior. El dorado en relieve de cenefas y coraza anticipa los motivos rococó, tratándose en resumen de una escultura de apreciable calidad que debe ocupar un lugar destacado en el catálogo del artista. Puede ponerse en relación



FIG. 9. Manuel García de Santiago. c. 1770. *San Miguel*. Concatedral de Soria.



FIG. 10. ¿Manuel García de Santiago? c. 1753. *San Vicente Ferrer*. Convento de Santa María la Real (Bormujos. Sevilla).

con el San Miguel de la concatedral de Soria, que según Matute, fue obra de nuestro autor (FIG. 9)<sup>65</sup>.

Los retablos colaterales de este templo fueron concertados en 1753 por un importe total de 16.000 reales, sin que conste en el contrato las esculturas que debía incorporar, si bien figura la referencia a *efixies de santos y santas, sin más precisión*<sup>66</sup>. Es posible que uno estuviera dedicado a SAN VICENTE FERRER y otro a SANTO DOMINGO. Relacionable con el hacer de este escultor hallamos en la actual clausura dominica una efigie de San Vicente (FIG. 10) en actitud gesticulante y elocuente que, en líneas generales, concuerda con las esculturas ya analizadas, tanto en lo que al rostro como a porte y acabado duro de las formas respecta. No dudamos que se trata de una obra salida del

65. «...con otras muchas (esculturas) que hizo para fuera de esta ciudad, entre ellas un S. Miguel del tamaño del natural para la iglesia Catedral de Soria». MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Hijos...*, p. 152.

66. PASTOR TORRES, Álvaro: «El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra». *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998, pp. 549-569.



FIG. 11. ¿Manuel García de Santiago?, c. 1753. *San José*. Convento de Santa María la Real (Bormujos. Sevilla).



FIG. 12. ¿Manuel García de Santiago?, c. 1753. *Santo Domingo*. Convento de los dominicos (Sevilla).

mismo taller y posiblemente procedente de uno de los retablos colaterales del extinto convento de los Reyes.

Otras esculturas presentes en la actual iglesia de Bormujos, que parece provienen de aquel convento son el SAN JOSÉ (FIG. 11), de pequeño tamaño, con el Niño en brazos, de airosos y enérgico movimiento, siempre con las rigideces habitual en muchas de sus esculturas y los ÁNGELES portando cuernos de la abundancia, procedentes de los retablos aludidos, claramente emparentados con el estilo del taller de García de Santiago<sup>67</sup>.

Faltaría entre los encargos que le efectúan las dominicas de los Reyes, una escultura de Santo Domingo, quizás ubicado en uno de los retablos colaterales, sin embargo el existente en el actual cenobio, procedente del convento de la collación de Santiago *el Viejo*, no concuerda con los caracteres estilísticos del autor. Si debe relacionarse con su producción, en cambio, el SANTO DOMINGO (FIG. 12) que ocupa un retablo en el

67. SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: *La familia...*, p. 139.

muro de la epístola de la actual iglesia dominica de la calle San Vicente de Sevilla. Es una escultura de gran empaque, el Santo arremolina con gran efectismo el manto alrededor de su cuerpo y dirige la mirada en ángulo, evitando la frontalidad y en actitud de avanzar. La vivacidad de la mirada, rictus expresivo, finura de facciones, pliegues endurecidos y profundos, peana nímbea, etc. son detalles que le emparentan con otras creaciones del maestro. Puede ponerse en relación con el citado San Vicente, incluso con el San Gregorio de la Catedral, al que no iguala en calidad. No olvidemos que las monjas de los Reyes residieron durante algún tiempo, en los años setenta, en la actual casa dominica, entonces convento de Santa María la Real, de la misma orden, por lo que parece lógico que el Santo Domingo fuera traído hasta aquí desde el malogrado cenobio y luego fuera cedido a la rama masculina de la orden, como efectivamente aseguran los miembros de la actual comunidad<sup>68</sup>.

CAYETANO DE ACOSTA, como se intuía desde hace tiempo y recientemente Pleguezuelo demostró<sup>69</sup>, es la máxima expresión de la escultura sevillana en los años centrales y parte de la segunda mitad del XVIII. Su estilo sería perpetuado luego por su hijo y nieto hasta los años iniciales del XIX. El conjunto escultórico que presentamos, sin documentación que asista su asignación, pero dotado de inequívocos rasgos estilísticos que le vinculan a la labor de Acosta, está compuesto por el grupo de TOBIAS Y SAN RAFAEL Y LA SAGRADA FAMILIA EN SU REGRESO DE EGIPTO, ambos en la iglesia parroquial de San Arcadio de Osuna. Las investigaciones efectuadas para aportar algún dato sobre estos grupos han resultado vanas. Sabemos que el templo dedicado al mártir ursaonense San Arcadio, había sido edificado hacia 1632-33, en pleno apogeo de su reivindicación como patrón de la villa ducal e impulso de su culto<sup>70</sup>. En el transcurso del siglo XVIII se iría renovando el anterior mobiliario e imágenes como atestiguan tanto el retablo mayor como los laterales, cuadros y esculturas. Este es el caso de las que analizamos, en primer lugar la pareja compuesta por el citado Arcángel y Tobías (FIG. 13). Ambas efigies se caracterizan por su actitud desenvuelta, dinámica, gesticulante y elocuente. El manto de Tobías se arremolina como agitado por una corriente. Las cabezas expresan con exactitud los detalles que encontramos en tantas obras de Acosta, facciones menudas, rostros acaramelados y cabellos agitados en potentes bucles. La figura del Arcángel puede relacionarse perfectamente con las de idéntica advocación del retablo colateral de la epístola del Sagrario de Sevilla, componente de la acostumbrada jerarquía angélica, junto a San Miguel y San Gabriel, todos de mármol

68. Matute destaca entre las esculturas del extinto convento de los Reyes, un San Miguel (el que hoy figura en Bormujos) y un Sto. Domingo. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Hijos...*, p. 152.

69. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cayetano de Acosta...*

70. VALDIVIA, Fray Fernando de: *Historia, vida y martirios del glorioso español San Arcadio ursaonense...* Córdoba: Imprenta de San Agustín, 1711, pp. 179-201.



FIG. 13. ¿Cayetano de Acosta?, c. 1770-79. *San Rafael y Tobías*. Iglesia de San Arcadio (Osuna).

que, para Pleguezuelo, figuran entre las obras más logradas de Acosta, de inequívoco acento berniniano<sup>71</sup>.

El segundo de los grupos, representando a la Sagrada Familia en actitud itinerante (FIGS. 14 Y 15), ocupa otro retablo de estípites de mediados de siglo. Las tres figuras que lo componen, La Virgen, el Niño y San José, muestran una clara subordinación entre ellas, tendiendo los dos mayores la mano al infante. Otra vez los rostros delicados, bocas de labios apuntados simulando el habla, cabellos ampulosos, mantos arremolinados y el vistoso estofado, remiten a otras creaciones del taller de Acosta. Las facciones de la imagen mariana concuerdan con obras documentadas como la Virgen del Carmen de San Fernando (Cádiz), Virgen con Niño y Dolorosa del Sagrario, Inmaculada del convento de Sta. Rosalía, Mater Inviolata del Arzobispado. El rostro infantil, mo-fletudo, lleno de candor, con nariz fina y apuntada, ojos vivaces, frente amplia, cuello

71. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cayetano de Acosta...*, p. 89.



FIG. 14. ¿Cayetano de Acosta?, c. 1770-79. *Sagrada Familia*. Iglesia de San Arcadio (Osuna).

con papada y cabellos revueltos, distribuidos en enroscados bucles, recuerda a las fisonomías infantiles del portugués, tanto del Niño Jesús, como de ángeles, según vemos en las desmesuradas peanas angélicas de las Vírgenes citadas de Sevilla, atlantes de los retablos del Salvador o ángeles que flanquean el escudo de la calle Ancha de Cádiz.

Por último, conviene reparar en otra cuestión que al menos tocamos de pasada, el inequívoco influjo de la escultura italiana, en particular genovesa, que se, observa en la obra de Acosta y que debió ser asumido en Cádiz. La ciudad atlántica, abierta a través de sus relaciones comerciales a Francia e Italia, desde donde llegan ideas estéticas de vanguardia, permitiría a Acosta, tal como ha propuesto Pleguezuelo, familiarizarse en fechas relativamente temprana con la rocalla<sup>72</sup>, pero también pudo conocer allí la plástica de escultores genoveses, como Filippo Parodi, según ha demostrado Alonso de la

72. *Ibidem*, p. 53.



FIG. 15. ¿Cayetano de Acosta?, c. 1770-79. *Sagrada Familia* (detalle). Iglesia de San Arcadio (Osuna).

Sierra<sup>73</sup>. Una de las obras que le ha sido atribuida en Cádiz al genovés es la VIRGEN DEL ROSARIO de la catedral, anteriormente relacionada con Alessandro Algardi, imagen de finales del XVII en la que encontramos algunas equivalencias con la obra de Acosta, salvando diferencias cualitativas, como precisamente observa el Niño, cuyo rostro y cabellera denota similitudes con el modelo infantil del escultor lisboeta. Habría que analizar la obra genovesa del XVII y principios del XVIII existente en Cádiz, para encontrar las claves o secuencias de ese indudable influjo, sin descartar, como ya hemos propuesto, una posible estancia del escultor en la Liguria<sup>74</sup>.

73. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: «Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz». *Atrio*, nº 8-9, Sevilla, 1996, pp. 133-138, de la cita p. 135.

74. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: «Escultura sevillana en la Isla de La Palma. A propósito de Cayetano de Acosta». *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, pp. 263-285, de la cita pp. 271-272.