

# RETABLOS Y ESCULTURAS SEVILLANOS EN ALMONTE

Datos sobre el arte en  
un centro artístico  
terciario durante los  
siglos XVII y XVIII

Francisco J. HERRERA GARCÍA y  
Fernando QUILES

ATRIO 7 (1995). Págs. 45-56

## I. Introducción

El análisis conjunto de los centros artísticos del área geográfica abarcada por el antiguo Reino de Sevilla, que comprendía la mayor parte de Andalucía Occidental y una porción del sur de Extremadura, es una tarea aún por abordar, para ello no cabe duda que debe profundizarse en la investigación de todo tipo de archivos, que nutra con nuevos datos el panorama artístico sobre todo de los centros secundarios y terciarios. Interesa por tanto avanzar en el estudio de las interrelaciones que se establecen entre un centro de primer orden como es la capital, Sevilla, eminentemente productor y distribuidor, cuya actividad se deja sentir en los rincones más apartados de su área de influencia, para en ocasiones sobrepasar esos límites, así como el papel desempeñado por los centros secundarios, dependientes del primero y a su vez productores para una comarca, y los terciarios, consumidores de ambos las más de las veces, pero dotados de algunos talleres que satisfacen una demanda poco exigente, emanada del propio núcleo o de las localidades vecinas. Unido a ello hay que considerar el desplazamiento de los artistas en busca de trabajo, cuando la abundante oferta en la capital o en los centros secundarios, obliga a ello y por otra parte el hecho de los artistas afamados que reciben encargos desde lugares distantes, sin necesidad de alejarse de su domicilio habitual.

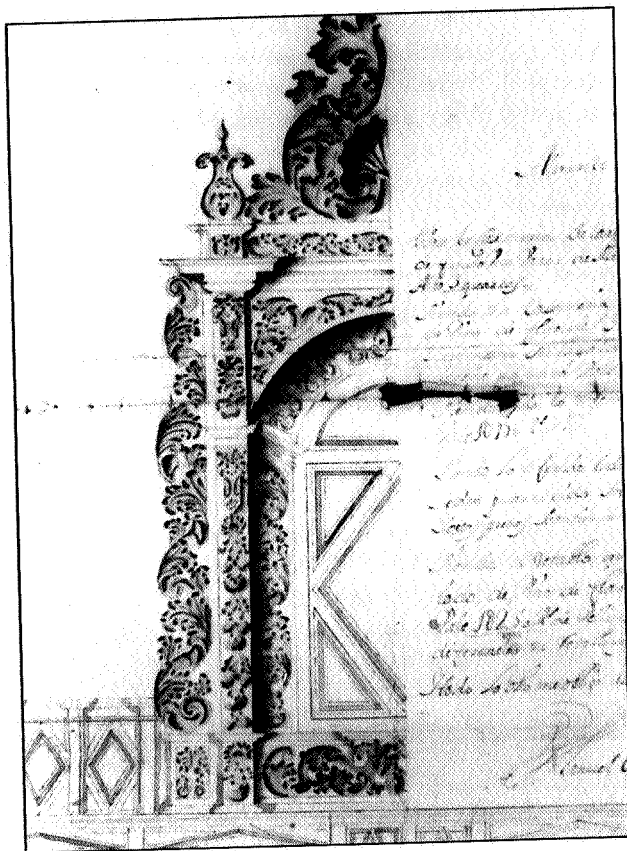
Todo ello hay que abarcarlo en un contexto económico y cultural que tenga en cuenta los centros administrativos y de poder característicos del Antiguo Régimen: realengo y señorío, órdenes religiosas, universidades, arzobispado, centros de destacada actividad económica comercial, etc., factores todos ellos

que condicionan la producción y el mercado artístico<sup>1</sup>. Aspectos de los que se deriva la movilidad de los artistas que no siempre se debe a una desesperada búsqueda de fuentes de ingreso, sino también a la necesidad de inspeccionar proyectos, como ocurre en Sevilla con los arquitectos diocesanos<sup>2</sup>, instalar obras, caso de los retablistas, incluso la emisión de informes sobre proyectos acometidos por colegas de oficio. Quizás sean los ingenieros militares entre quienes se detecta una mayor disposición a viajar, atendiendo órdenes muchas veces debidas a la propia Corona.

El campo de la arquitectura de retablos y la escultura se presta como ningún otro a este tipo de análisis, pues en él se detecta, al contrario de la arquitectura religiosa, muy vigilada por la autoridad Arzobispal, la capacidad productora de los centros y el desplazamiento de artífices bien para formalizar documentalmente el contrato de obras, para instalarlas o para procurarlas, cuando no queda otra alternativa. Almonte nos ofrece una interesante visión del comportamiento de un centro de categoría terciaria, relativamente cercano a la capital, de la que se nutre cuando las finanzas lo permiten, y cuando no acude a los escasos y elementales talleres locales y comarcales. Veamos una serie de ejemplos referidos a los siglos del Barroco, desaparecidos en su totalidad.

## II. Retablos y esculturas del XVII.

Dejando a un lado los antecedentes medievales y renacentistas<sup>3</sup>, más desconocidos que irrelevantes, hemos de comenzar nuestro estudio con un tallista sevillano no muy representativo pero sí prolífico, Matías Fernández Cardoso, quien el 8 de octubre de 1653 se



*Manuel de Escobar. Trazas de cajonería y retablo para la Parroquia de Almonte (1733).*

obliga con la fábrica de la Asunción, a entregarle para el día de Pascua de Navidad "... un sagrario hecho y acabado y dorado a toda satisfacción de la planta y forma del de la Yglesia de San Miguel de la Ciudad de Sevilla", por valor de 4.300 reales. Es un buen ejemplo de artista que viaja en busca de encargos y luego regresa a Sevilla para ejecutarlos en su taller, motivo por el cual consigna en el contrato el compromiso de desplazarse a la localidad por su cuenta para montarlo<sup>4</sup>. Esta fórmula le obliga a realizar una gestión

eficaz de sus contratos, ocurriendo que, por ejemplo, en el mismo día firma un nuevo acuerdo notarial para efectuar otro trabajo, esta vez por mandato del presbítero. Se trata "...de hazer un retablo que por su deboción haze al Santo Cristo de la Vera Cruz que está en la Hermita del Señor San Sebastián desta villa, en bruto, de madera, conforme a una planta que hize y queda en mi poder, firmada de ambos..." Queda estipulado en el citado documento que el precio de la obra sería de 3300 reales de vellón, y que el maestro asistiría a la localidad a supervisar el montaje<sup>5</sup>.

#### **\*El retablo mayor de la parroquia.**

De ninguna de estas obras hemos logrado saber más, lo mismo que sucede con el retablo mayor de la parroquia, la siguiente empresa que trae a un artista de la metrópoli a la villa. Hoy en día el templo decora a su presbiterio por un templete decimonónico. El retablo por tanto hubo de desaparecer

en una fecha incierta, años e incluso décadas atrás. Ni siquiera conocemos testimonios gráficos o descriptivos del mismo, a excepción de la referencia documental. Por un contrato notarial, dado el 3 de julio de 1673, sabemos que el escultor afincado en Sevilla Salvador Bautista, acuerda con el respaldo del dorador Bartolomé Franco como fiador, la realización de un retablo para el altar mayor, de cedro y borne<sup>6</sup>.

De acuerdo a las corrientes establecidas en la circulación de artistas y obras de artes, y

las condiciones que imponen las mismas, los distintos maestros que pasan por la localidad, casi siempre procedentes de Sevilla, repiten encargos. La escasez de artífices locales y la precariedad de medios en el flujo de unos y otros, exige la vinculación temporal de determinados individuos con la villa. Lo mismo ocurrió con Fernández Cardoso, sucederá con Salvador Bautista, que, al margen de la pieza vista, se obliga el 1 de junio de 1673 a ejecutar "un Jesús Nazareno de la medida del natural" para la parroquia<sup>7</sup>. Esta obra también la desaparecido, probablemente víctima de la turbulenta década del 30. En 1697 compartía su altar con la Virgen de la Soledad en la capilla Bautismal, según consta en una visita pastoral de aquel año, tratándose de dos imágenes de candelero<sup>8</sup>.

#### **\* Bernardo Simón de Pineda.**

Pero no sólo artífices de segunda fila pasan por la localidad, también hay otros de la envergadura del que ahora nos toca citar que dejaron su testimonio particular. El reputado ensamblador Bernardo Simón de Pineda trabajó al menos en dos ocasiones y con una diferencia de poco más de cinco años entre ambas, para la parroquia. Pese a la creciente demanda que reclama sus trabajos, no desdén trabajar para un enclave de la entidad de Almonte. Las finanzas parroquiales se encuentran saneadas y pueden asegurar el pago del retablo, y además cuentan con el aval del mismo arzobispado. Asimismo, las dimensiones del taller del ensamblador, que suponemos amplio, puede responder una clientela amplia y exigente.

Por lo que respecta al cliente, entendemos su postura al contratar al popular arquitecto. Primero para hacer una sillería coral y en segundo lugar el monumento pascual, las dos piezas más relevantes del templo junto al

retablo mayor ya ejecutado. El encargo lleva fecha de 25 de febrero de 1679<sup>9</sup>. Actúa por parte de la fábrica su mayordomo, don Diego Jurado. Está estipulado que el coro estaría compuesto por dieciocho sillas y un postigo, todo de la misma traza que el de la iglesia sevillana de San Miguel, también obra del mismo artífice. La madera utilizada es borne, con adornos de cedro y ceiba, fijándose como plazo para su terminación siete meses —es decir, dándolo acabado a fines de septiembre del mismo año—. Todo ello al precio de 7400 reales. Por último, se determina que el transporte corre por cuenta y riesgo de la parroquia, sin que el maestro deba acudir a su instalación.

#### **\* El monumento del Jueves Santo y su problemática.**

El monumento pascual es un mueble litúrgico que pretende ser una plasmación en madera de un diseño arquitectónico. Por su función es una obra de carácter muy singular, con un significado muy preciso, restringido al ensalzamiento de la presencia figurada del cuerpo del Redentor. Al girar el conjunto en torno a esa presencia divina, recoge un repertorio informativo esencial y específico, ya en forma de esculturas o de pinturas. El programa iconográfico, más o menos denso, es seleccionado con sumo detenimiento, igual que ocurre con el diseño arquitectónico. Precisamente por ello el patrón de trabajo suele ser encomendado a artífices con experiencia en el campo de la arquitectura de retablos.

No hay parroquia que se estime que no haya poseído en cualquier momento de su historia un monumento del Jueves Santo. Hoy en día se conservan pocos ejemplos de este tipo de estructuras, como caso notable citemos el de la Catedral sevillana, que aún puede contemplarse en las fechas indicadas

de la cuaresma. La parroquia almonteña llegó al XVII haciendo uso de un expositor eucarístico muy modesto, algo que en algún lugar fue denunciado como "muy indecente", pero nada parecido a un monumento. Los feligreses hubieron de esperar a la década de los ochenta para ver remediada tan lamentable falta. Concretamente en 1685 el clero parroquial decidió acometer la empresa haciendo el encargo a un artífice sevillano.

Para ello fueron contratados los servicios del maestro José López, bajo condiciones que fueron fijadas ante notario el 1 de agosto de 1685<sup>10</sup>. Una semana más tarde, el 8, don Fernando García, representante de la fábrica parroquial, anunciaba su comisión, señalando cómo había de ser el monumento: "conforme a la planta de que hago exhibición, y los beneficiados y curas lo tienen ajustado con José López, maestro y escultor". Nada dice de lo convenido por ambas partes para hacer la obra, y menos aún acerca de la personalidad del artífice. Por nuestra parte sabemos de la dedicación de este individuo a la policromía de retablos, ignorando sin embargo todo lo relativo a la escultura. Como veremos más adelante, quedará de manifiesto cuál era el lugar que ocupaba en el campo de las artes sevillanas, confirmando nuestros datos.

Cristóbal de Guadix, uno de los mejores arquitectos sevillanos contemporáneos, se queja por escrito —el 13 de agosto del mismo año— de un desdichado malentendido, pues en efecto José López es dorador y no escultor. Considera que está cometiendo un grave delito de intrusismo profesional, y manifiesta su malestar por haber ejecutado el dibujo de la planta quien dice "ser maestro escultor, no siendo sino sólo maestro dorador, lo cual es en grave perjuicio de los maestros del arte de escultura y engaño de la misma obra". Con-

cluye pidiendo se dé a cada uno lo suyo, lo "de madera al escultor, y en lo de más al dorador y pintor"<sup>11</sup>.

Indudablemente surtió su efecto la censura de tan cualificado maestro, al autorizar el Vicario sevillano la subasta pública como era de rigor en estos casos. Durante seis días Marcos de Aguilar, pregonero del Consejo voceó la contrata. Concluido el plazo "se había de rematar a el toque de la campana de las oraciones, a las puertas del Palacio Arzobispal". No hubo ningún postor que bajara de los cinco mil reales "en que lo tenía puesto el dicho Bernardo Simón, así de madera como de embarnizado y dorado". Al fin a él le fue adjudicado el 1 de septiembre de 1685, contando con la presencia como testigo de este acto de un escultor de excepción, Francisco de Cobos.

La fortuna favoreció a la parroquia con la ausencia de otras posturas y la elección de Bernardo Simón de Pineda. Este concertó con el mayordomo de fábricas el diseño y la ejecución de una obra de gran envergadura, la suficiente como para ocupar "todo el sitio y hueco de la capilla mayor", con cuatro varas de alto (3,20 ms.). Que sepamos, no se conserva resto alguno de la custodia, valga como consuelo la somera descripción incluida en el contrato: "Que lo que en el dibujo son pilastras se han de reducir a columnas enteras torneadas, y entre cada dos columnas se ha de hacer de todo relieve un Profeta, compuesto de cabeza y manos de madera o pasta y el vestuario de lienzo". Además poseería dos postigos para uso de sacristía y sagrario en los pedestales donde asientan las columnas. Por otro lado, "el arca a donde se ha de encerrar a Nuestro Señor sea en forma de sepulcro, sustentado con una urna adornada de tres ángeles de madera de todo relieve"<sup>12</sup>.

José López Chico adopta ahora el papel que le corresponde, el de dorador; pues de su cuenta correría la policromía del conjunto.

El día 23 de abril de 1686 López da los últimos toques al trabajo, y aparte de intervenir en la policromía añade dos ángeles y una imagen pintada de Cristo en el sepulcro, así como una moldura de madera dorada. El remate final ascendió a 50 ducados<sup>13</sup>.

A falta de la obra queda al menos este testimonio escrito que no sólo aportan nuevas noticias a la obra de dos afamados artífices sevillanos, sino también, y tal vez lo más importante, ecos de una polémica que se suscitó a lo largo de toda la modernidad, la de la intromisión de unos artífices en el campo de otros. Contra esta circunstancia, la usurpación de escultores y pintores de la materia arquitectónica, clamaron las más autorizadas voces del momento, pues veían en ello la principal causa de la desvirtuación de los principios arquitectónicos, cada día más perdidos por los complejos derroteros del Barroco. Una de ellas fue la de fray Lorenzo de San Nicolás, a través de las páginas de su *Arte y uso de la Arquitectura*<sup>14</sup>.

#### **\*Notas sobre el posible taller local.**

Pero no sólo fueron artistas sevillanos los encargados de nutrir la demanda ocasionada por las actividades culturales en la villa. No debemos olvidar que Almonte se integra en una rica comarca, la del Condado onubense, compuesta por otras localidades que, si bien generalmente recurren a la capital, también tuvieron sus talleres propios con los que proveyeron en parte las exigencias de las iglesias de la comarca. Este tipo de artífices que pusieron más empeño que buen saber en la ejecución de los trabajos encomendados, dejaron por la comarca una producción que hoy en día tildaríamos de "popular" en la que se

repetían incansablemente patrones preestablecidos, en especial, por las experiencias artísticas surgidas en la escuela sevillana. Un notable ejemplo es el del maestro ensamblador y escultor Juan de Vera, vecino y activo en Escacena del Campo en los años centrales del XVII. Conocemos tres obligaciones firmadas por este individuo. Las dos primeras llevan fecha del 30 de enero de 1640, cuando se compromete con dos cofradías almonteñas, las de la Soledad y San Sebastián, a restaurar y aderezar una serie de esculturas. En primer lugar, es acuerdo que ha de ocuparse, por orden de Fernando de Abreu, mayordomo de la primera, de "dos hechuras de Cristo, una resucitado y otra muerto en el sepulcro, las dos con sus cabelleras y diademas de hierro dorado, con su barniz al óleo, como si fueran nuevas..." Igualmente doraría la peana y cruz del Resucitado. El límite fue dado para la Cuaresma siguiente, corriendo por cuenta de la cofradía el traslado de las obras hasta Escacena, abonándole por todo ello 250 reales.

En la misma ocasión concierta, con la segunda de las cofradías citadas, el aderezo, dorado y encarnado de la peana y escultura de San Sebastián, recibiendo por ello 80 reales<sup>15</sup>. Un año después, el 13 de abril de 1641, realiza para la ermita de Nuestra Señora de la Hermosa, "que está junto al camino que va a Hinojos", "un tabernáculo de arquitectura", que acabaría para el mes de junio próximo, y por el que recibirá del mayordomo Juan de Mora 30 ducados. Consistía en una hornacina flanqueada por pilastras y rematada por un frontón que incluía la pintura de un Dios Padre. Habla también el contrato de molduras de triunfos a los lados, lo que expresa la filiación clasicista de este pequeño retablo<sup>16</sup>.

De Almonte tan sólo hemos encontrado

referencias del maestro entallador José Díaz de Abreu, que participó en la decoración de la iglesia. Sabemos que el primero de octubre del 96 Díaz de Abreu está pendiente de cobrar del mayordomo, don Lucas Ramos, un trabajo que había hecho de talla de yeso. Manifestaba el maestro cómo el presbítero responsable del templo le "mandó hazer un trascoro de yeso" en 600 reales, tarea que fue ampliada ante la evidente insuficiencia del posible resultado. El propio clero parroquial determinó que se hiciera con mayor "lucimiento y decencia", con lo cual se gastaron, según apreciaron dos expertos una vez concluida la talla, 3.038 reales (de los que 2.000 correspondía al desembolso por la manufactura). Esta cantidad no pudo ser afrontada por la administración parroquial, pues tan sólo se le abonaron al autor de las yeserías 600 reales, cantidad fijada en un principio. Ello incomodó al artífice quien acudió a la autoridad arzobispal, que a la postre dictaminó, el 17 de noviembre del mismo año, que se acabara la labor con la mayor premura por 400 reales más, y sin necesidad de iniciar autos judiciales<sup>17</sup>.

Podemos inferir cómo en aquellos instantes los artífices dedicados en Almonte a la carpintería y talla de la madera, no eran lo suficientemente avezados en el diseño arquitectónico y composición de figuras, por ello las corporaciones religiosas recurren a la vecina localidad. El profesional almonteño dedicado a la carpintería tendría por tanto un perfil más práctico, capaz de atender a las necesidades cotidianas planteadas en una villa de esa categoría, poco diestro en el dibujo y la teoría arquitectónica. Estamos por tanto ante un panorama donde predominan "los carpinteros de lo blanco", especializados en los elementos de madera de las edificaciones, desde las armaduras hasta las puertas y venta-

nas, y en artículos denominados "de tienda": muebles, cajas, utensilios domésticos, etc. Existen contratos de aprendizaje que dejan entrever esta parcela profesional y el seguimiento en líneas generales de las ordenanzas gremiales vigentes en Sevilla desde la Edad Media<sup>18</sup>. El 14 de agosto de 1645 el maestro carpintero, vecino de Manzanilla, Pedro de Ortega, recibe de aprendiz al almonteño Pedro Ginés, por tiempo de dos años, en el transcurso de los cuales debía capacitarlo para confeccionar "una puerta clavadissa en escalera, una puerta apeinassada, una ventana apeinassada, una armadura de par e hiler, una armadura de tijera, hacer una cama de campo y una caja de escopeta"<sup>19</sup>, testimonio ilustrativo del seguimiento pormenorizado de las ordenanzas de los carpinteros, y de las necesidades más inmediatas que Almonte, como cualquier otro pueblo, precisa en materia carpinteril. Ese seguimiento de las ordenanzas gremiales se comprueba en mayor medida en la práctica al examinar a los aprendices una vez finalizado su período profesional, con objeto de habilitarlos como oficiales. En 1647 existen pruebas de tales prácticas; el 4 de enero de ese año Manuel Lozano era examinado como de carpintero de lo blanco por los maestros examinadores José Ramos y Pedro de Casas, vecinos de Almonte<sup>20</sup>.

### III. El siglo XVIII.

No se observa ningún cambio trascendental en el sistema de abastecimiento de obras de arte para la iglesia almonteña. Los talleres sevillanos mantiene su protagonismo. Y más ahora con la intervención de los arquitectos diocesanos en la reforma completa de la parroquia, lo que lleva aparejado un trasiego

constante de profesionales de la capital. Pero al contrario de lo que sucedió durante el siglo anterior, no hay constancia de artistas que repitan visitas a la localidad.

**\*Una nueva cajonería para la sacristía.**

Como un cualquier iglesia o ermita, la sacristía de la parroquial almonteña estaba íntimamente ligada a las necesidades litúrgicas, para ello contaba con una serie de accesorios, entre los que destaca sin duda la cajonería, necesaria para guardar las vestimentas y otros objetos litúrgicos, siendo frecuente que sobre ella se alce una estructura retablistica, por lo general de pequeñas dimensiones, enmarcado alguna imagen, ante la cual el oficiante pronunciaba unas oraciones previamente a la liturgia ordinaria.

Tenemos noticias referentes a la cajonería-retablo realizada en el siglo XVIII para la Parroquia, hoy desaparecida.

Posiblemente a consecuencia de uno de los mandatos dispuestos tras alguna de las visitas pastorales de rigor, se tuvo en consideración la necesidad de dotar a la sacristía de una nueva cajonería con la que proteger y ordenar el ajuar litúrgico. En la década de los veinte del mencionado siglo, parece entraba ya entre los propósitos del mayordomo de fábricas la ejecución del mueble, como puede deducirse de los "agravios" o errores que el beneficiado Nicolás Ramírez imputa a la gestión del mayordomo saliente, Manuel Ramírez, en 1732. Reprueba, entre otras cosas, el que no se haya hecho una cajonería, por lo que "los vestuarios han sufrido el efecto de los ratones". En su defensa el inculpado recuerda que no ha habido caudal suficiente para ello, acordando el beneficio en consecuencia que cuando sean conocidos los alcances de la cuenta se haga la cajonería y otros

ornamentos precisos para la sacristía<sup>21</sup>.

Tales proyectos no tardan en materializarse. Un año después sale la obra a concurso, participando en el mismo dos proyectos. El primero es el del maestro local Vicente Ferrer García, quien el 9 de noviembre de 1733 solicita licencia para ejecutar la cajonería, "llana, moldada y guarnecida, sin embutido alguno", debiendo abonársele 2000 reales para madera de caoba y flandes, cola y clavos. Su trabajo sería satisfecho una vez concluida la obra y tasada por los correspondientes peritos<sup>22</sup>. De las condiciones expuestas puede deducirse que se trata de una obra corriente de "carpintería de lo primo", carente de alardes constructivos y ornamentales. La madera de flandes, de inferior calidad, se utilizaría en los tableros de fondo y ensamblaje, mientras que la caoba, más apreciada, para las molduras y partes resaltadas.

Días después de la anterior propuesta, el 12, el maestro sevillano Manuel Escobar presenta su proyecto y hace postura del mismo en 3.350 reales, manifestando respecto a sus características técnicas que "todo el interior de pino de flandes, todo lo exterior y la mesa o tabla de dicha caja de caoba moldada y guarnecida como va demostrado en el diseño; la taca que tengo demostrada en el diseño, en medio de la caja, es para los cálices, candeleros y demás alhajas de plata (...) y los cajoncitos que están demostrados en la primera andana de abajo son para tacas de los eclesiásticos y no pueden servir para casullas y ornamentos grandes; se trazaron así y que me los pidió en la dicha conformidad Don Manuel Ramírez, pero al querer que todos sean caxones los haré como me los manden hacer". Lo comentado respecto a la confección del proyecto en el caso anterior, es igualmente válido para éste, que tienen el interés de estar acom-

pañado del correspondiente diseño<sup>23</sup>. Las palabras del maestro se corresponden con la ilustración: la primera línea del mueble está ocupada por pequeños cajoncillos o tacas para los eclesiásticos, en el centro dos hojas verticales en cuyo interior se guarda las piezas de platería; elementos ambos que serán sustituidos por cajones ordinarios. La decoración de los cajones es muy simple, carecen de talla ornamental, únicamente destaca una somera labor de peñacera, a base de rombos alargados. En la parte superior destaca un respaldo compuesto de espacios individualizados por pilastras y terminados en una cornisa corrida, con molduras que repiten el tema de los rombos. Lo más llamativo del proyecto es sin duda el retablo, cuya ejecución no parece estén dispuestos a llevar a término los responsables del proyecto, debido al incremento del presupuesto que ello supone. Insistimos en la importancia de este proyecto, pues es uno de los pocos conservados, importante sobre todo para el análisis de los gustos ornamentales del mismo. Consiste en un pequeño retablo hornacina, sin especiales soluciones arquitectónicas. El hueco central de medio punto está flanqueado por pilastras que sostienen una sencilla cornisa, sobre la cual se dispone el remate consistente en elementos bulbosos sobre las pilastras, y en el centro una venera de la que parten rizados tallos. Este tipo de hoja rizada o "de cardo", como se le denomina en la época, es la habitual en la ornamentación del retablo sevillano desde la segunda década del XVIII hasta mediados del siglo, cuando es desplazada por la rocalla. Los laterales de la hornacina muestran otra de las variedades en que suele presentarse la "hoja de cardo", colgante, de pequeñas hojas con frutos.

No resultando las condiciones y precio

propuestos por el maestro sevillano del agrado del mayordomo, aquél ofrece un nuevo proyecto cuyo diseño no varía del comentado, pero sí la calidad de la madera, indicando que todo el interior de pino de flandes y exterior de cedro podría costar 2.100 reales, quedando desestimada por tanto el proyecto del artífice local. El 15 de enero de 1734 Manuel Pérez Muñoz, en nombre de la fábrica parroquial, manifiesta que Vicente Ferrer no puede hacer la cajonería en las mismas condiciones que Manuel Escobar, por lo que solicita licencia para encomendar a este último su ejecución en la cantidad arriba citada; petición que se materializa casi un mes después, el 11 de febrero, cuando el escultor sevillano firma contrato por el que se obliga a construir la cajonería en los términos previstos<sup>24</sup>. La realización del plasmación del proyecto se prolonga por espacio de tres meses, quedando el 5 de mayor finalizado, y el maestro pendiente de cobrar los mil reales que restan. Lógicamente el Provisor toma las precauciones acostumbradas respecto a su tasación y pide que sea reconocida por el maestro escultor y arquitecto de retablos José de Medinilla, quien informa tres días después, el 8 del mismo mes, haciendo constar la adecuada y correcta construcción, manifestando además que ha superado las previsiones, al tener "más obra que el diseño", por lo que estima una "demasía" o sobrevaloración de 250 reales, cantidad que evidentemente no está dispuesta la fábrica a entregar pues no lo estipulaba el contrato, pese a la petición formulada por Escobar el 10 de mayo<sup>25</sup>.

En el mismo año firma el contrato para hacer el retablo de la capilla de San Leandro, en la Catedral sevillana, es la única obra existente y conocida de este maestro<sup>26</sup>. Sin embargo, no nos permite apreciar ni valorar



las facultades artísticas del maestro, pues en la escritura notarial previa a su realización aparece consignado que la forma y arquitectura del retablo ha de ser "correspondiente en un todo a el retablo que está en la capilla de señor san Ysidoro sita en dicha santa Yglesia". La tipología del modelo propuesto está ya pasada de moda, puesto que corresponde a una obra hecha por el arquitecto Bernardo Simón de Pineda entre 1662 y 1664<sup>27</sup>. Emplea un lenguaje que en modo alguno coincide con que se puede apreciar en la cajonería, con elementos constructivos, como la columna salomónica, y ornamentales —como la talla vegetal carnosa de forma auricular—, ya abandonadas a comienzos del segundo tercio del XVIII.

#### **\*Los hermanos Cano.**

Otros dos artífices sevillanos que pasaron por la villa y trabajan para el convento de las dominicas, fueron los hermanos Cano. Juan y José Joaquín, ensamblador el primero y dorador el segundo, se habían comprometido con don Manuel Ortiz de Abreu, presbítero de la localidad, como representante de su patrono y fundador, el licenciado don Juan Ruiz Prieto, a hacer el retablo del altar mayor y su policromía. Por el documento expedido el 3 de julio de 1761 tenemos noticias de que ya estaba concluido, tanto por lo que respecta a la parte de arquitectura como a la de pintura<sup>28</sup>: "desimos que la pia devocion y afectto que a este combentto tiene el señor don Manuel Ortiz de Abreu, presvitero destta villa, patrono de él en cavesa de el licenciado Juan Ruiz Prietto, que fue su fundador, como el buen deseo de el maior cultto y decencia de la yglesia de él, le ha movido a costear de sus expensas el rettablo nuevo de el alttar maior, que lo ha echo y dorado, esttofado la capilla,

aviertto ttribuna en ella poniendole la rexa de fierro y barandas que ttiene, en cuias obras ha gastado //(V) de su caudal sinquenta y sinco mill reales, segun que lo ha hecho constar a esta comunidad por los resivos que le ha manifestado de los maestros don Juan Cano, ensamblador, arquitectto y tallistâ, y de don Joseph Joachin Cano, su hermano, arttífise pinttor y dorador, vezinos de la ciudad de Sevilla".

#### **\*Julián Jiménez y su aportación.**

El 5 de abril de 1764 tiene lugar la firma del contrato para fijar las normas de ejecución del retablo de Jesús Nazareno, en la capilla de las Animas de la parroquia. De una parte lo hizo don Román Barrera, y de otro el artífice, Julián Jiménez, vecino de Sevilla<sup>29</sup>. No hay noticias del mismo, aunque por el citado documento apenas se reconoce en él una pieza "de madera de flandes, arreglado al diseño que se ha hecho, con su talla correspondiente, y adorno de altar de ara, atriles, candeleros, cruz y tablillas". Su costo iba a ser según lo dispuesto de 7.000 reales, y su construcción concluida antes del mes de septiembre inmediato a la fecha del contrato, que es cuando sin duda estuvo colocado en su altar<sup>30</sup>. Esta certeza viene dada por otro dato de interés, y es que poco más de un año más tarde se efectúa el dorado del retablo. En concreto el 11 de febrero de 1766 José de Frías y Miguel Hernández, maestros doradores sevillanos, conciertan, el primero de ellos como principal, la policromía de dicho mueble<sup>31</sup>. Especifican las partes que todo sería de oro, "los candeleros y rejillas de plata, la repisa y sotabancos de oro, maque obscuro y colores, todo de buena calidad". Y todo por 8.500 reales y en un plazo de 4 meses desde el 18 de enero anterior a la fecha.

## NOTAS

- (1) La teoría de los centros artísticos y presu-  
puestos de todo orden que deben tenerse en  
cuenta para el estudio ya ha sido expuesta y  
aplicada en casos concretos por Martín  
González. Véase de este autor: "Centros  
artísticos en la provincia de Cáceres (siglos  
XVI al XVIII), en *Actas del III Congreso de  
Estudios Extremeños*, tomo I, Cáceres, 1983;  
*El artista en la sociedad española del siglo  
XVII*, Madrid, 1984, págs. 269-288; "Pro-  
ducción y consumo en la escultura española  
del siglo XVII. La cuestión de los centros".  
*Estudios de Historia del Arte*, Santiago,  
1993.
- (2) Sobre las interrelaciones establecidas entre  
los centros artísticos sevillanos durante el  
Barroco véase: Alfonso Pleguezuelo  
Hernández: "Los retablos de la Iglesia Pa-  
rroquial de San Miguel en Jabugo (Huelva):  
Un ejemplo de la dispersión de los centros  
de producción artística en el siglo XVIII",  
en *IV Jornadas del Patrimonio de la Sierra  
de Huelva*, Huelva, 1992, págs. 67-80; y  
Fernando Quiles: "Sevilla y su periferia  
durante el Barroco", en *Actas del VIII Con-  
greso Español de Historia del Arte*, Cáce-  
res, 1992, págs. 297-201.
- (3) En 1546 contratan Nicolás de León y Antón  
Sánchez de Guadalupe la talla y policromía  
de un imagen de bulto de Nuestra Señora.  
Constituyen la primera representación de la  
escuela sevillana escultura en Almonte. Ante  
había ejecutado para Manzanilla otra talla.  
José Hernández Díaz: "Arte y Artistas del  
Renacimiento en Sevilla". *D. H. A. A.*, VI  
(Sevilla, 1933), pp. 50-51; 20-VIII-1546.
- (4) Archivo Protocolos Notariales de La Palma  
del Condado -sección Almonte- (A. P. N.  
P.), leg. nº 58 (1653), fols. 186-187.
- (5) A. P. N. P., Almonte, leg. nº 58 (1653), fol.  
188.  
Las molduras habían de ser de madera de  
borne y lo demás de pino de flandes. El  
plazo de ejecución expiraría a fines de di-  
ciembre del mismo año.
- (6) Antonio Muro Orejón: *Artífices sevillanos  
de los siglos XVI y XVII*. Tomo IV de los  
*Documentos para la Historia del Arte en  
Andalucía*, Sevilla, 1932, págs. 98-99.
- (7) A. P. N. P., caja 70, fol. 179.
- (8) "El último está en la referida capilla de el  
Bautismo, con dos ymágenes, una de Jesús  
Nazareno y otra de su Madre santísima en  
su Soledad, son muy devotas, i están con  
propiedad vestidas". Archivo General del  
Arzobispado de Sevilla (A. G. A. S.), sec.  
Visitas, leg. 1343.
- (9) Archivo de Protocolos Notariales de Sevi-  
lla, oficio 19, lib. 1º de 1679, fol. 402.
- (10) A. P. N. P., leg. nº 79, fols. 173-174. Estaría  
dotado el mueble de "pilastras, bancos, un  
trono de ángeles y sepulcro para Nuestro  
Señor", todo valorado en 5000 reales.
- (11) Le llega noticia de que se había concertado  
por 5.000 reales la obra según "vna planta  
dibujada para el dicho monumento la qual  
presenta Joseph Lopes, suponiendose ser  
maestro escultor, no siendo sino sólo maes-  
tro de dorador, lo qual es en graue perjuicio  
de los maestros del arte de escultura y enga-  
ño de la mesma obra".
- (12) La referencia del expediente es: A. D. H.,  
sec. Justicia, caja 5, nº 34.
- (13) A. D. H., sec. Justicia, caja 5, nº 35. La  
cantidad a que ascendieron las mejores no  
fue abonada debidamente al pintor, y por

- tanto presentó una reclamación ante las autoridades eclesiásticas, justificando la necesidad de percibir sus honorarios con celeridad, como él mismo dirá, "porque soi vn hombre pobre y neseçito de dicha cantidad para el sustento de mi familia". Por fin el 3 de agosto del 86 el mayordomo recibe licencia para saldar la deuda con 300 reales.
- (14) Fray Lorenzo de San Nicolás: *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid, 1665, págs. 258-259. Consúltese asimismo: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes". *Revue de l'art*, nº 70 (1985), págs. 41-52. En el ámbito sevillano puede conocerse esta diatriba en: Francisco J. Herrera García: "Sobre la introducción de otras artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano". *Atrio*, nº 4 (1992), págs. 117-129.
- (15) A. P. N. P., leg. 51 (1640), fols. 47-48.
- (16) A. P. N. P., leg. 52 (1641), fols. 69-70. "...ha de ser del alto y ancho del nicho, con dos pilastras a los lados, con su banco y en cornisa y frontis por remate un Dios Padre de pintura, a los lados molduras de triunfos, de borne y los fondos y entrecolumnios de pino de flandes..."
- (17) A. D. H., sec. Justicia, caja 5, nº 41.
- (18) M. Angeles Toajas Roger: *Diego López de Arenas, carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1989, págs. 28-33.
- (19) A. P. N. P., leg. 54 (1644-1645), fol. 150. Además: El 6 de julio de 1642 Bartolomé Bernal, maestro carpintero vecino de Almonte, se obliga a enseñar su oficio a Pedro de Casares, de 15 años de edad, por 5 años. *Ibid.*, leg. 52, fols. 247-248.
- (20) A. P. N. P., 71 (1674), fol. 6.
- (21) A. D. H. Sec. Justicia. Ordinarios, caja 5, expediente 62 (1733-1734).
- (22) *Ibidem*.
- (23) A. D. H. Documento citado. Previamente, el 9 de octubre de 1733, presentó postura para hacer la cajonería en 4.300 reales.
- (24) Las trazas se encuentran insertas en un pliego de "folio grande", ejecutadas a tinta negra y aguada. Del retablo aparece representado una mitad, dado el carácter simétrico del mismo.
- (25) A. D. H., documento citado. El 13 de febrero de 1734 Vicente Ferrer suplica le sea devuelto el diseño de la cajonería, al no haber resultado elegido. El 11 de abril Andrés Valiente, maestro latonero, otorga carta de pago de 192 reales por los aldabones, pescales de metal y 16 escudetes para las bocallaves de la cajonería. El 28 Blas José Ruiz otorga carta de pago de 384 reales por el dorado de las piezas metálicas anteriores. El 6 de mayo Alonso de Toro, cerrajero, otorga carta de pago de 80 reales por 16 cerraduras.
- (26) El contrato está firmado el 13 de agosto de 1733. Heliodoro Sancho Corbacho: *Documentos para la Historia del Arte Andaluz*, VII, Sevilla, 1934, págs. 43-44.
- (27) José Hernández Díaz: "Retablos y esculturas". *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pág. 296.
- (28) A. P. N. P., leg. 112, 1761-1762, fols. 76-77 (1761). El buen fiel sin más contrapartida que unas oraciones por su alma hace un gran desembolso para mejoramiento del edificio. En

este momento tan sólo el dorado estaba por finalizar, aunque esta tarea, según se desprende del mismo documento, se encontraba ya bastante avanzada.

(29) A. P. N. P., leg. 113, 1763-1764, fol. 96 (1764).

(30) El trabajo sería ejecutado en el propio taller del maestro, no hay indicación en contra. Luego, una vez acabado, sería trasladado a

la villa y en ella montado por los oficiales del tallista. Se ponía de manifiesto en el contrato, al respecto, que el promotor tendría que "pagar la conducción de todo el dicho retablo, y de los oficiales que vinieron a ponerlo, desde la ciudad de Sevilla a esta villa, y volverles la llebar y darles de comer".

(31) A. P. N. P., leg. 114, 1765-1766, fol. 21 (1766).