

SOBRE LA INTROMISIÓN DE OTRAS ARTES EN LA ARQUITECTURA. UN EJEMPLO SEVILLANO

Francisco J. HERRERA GARCIA

La "corrupción" de la arquitectura por la intromisión de otras artes en sus fronteras, es un hecho que puede constatarse desde el siglo XVI, si bien alcanza momentos de inusitada contestación entre las partes afectadas, durante el XVIII, siendo uno de los aspectos que de manera decisiva coadyuvaron a la organización de las Academias, y consecuente creación de normas restrictivas sobre el ejercicio arquitectónico. La crítica Neoclásica no dudó en atribuir el ininterrumpido proceso de barroquización, que tiene lugar en la arquitectura a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a la cada vez más frecuente intervención de escultores, retablistas, pintores, tramollistas, decoradores, etc. en proyectos de índole arquitectónico. El resultado sería la "perversión: y el alejamiento de la obra arquitectónica de los principios clásicos. Se introdujo la fantasía, capricho y liberalidad compositiva, aspectos que tantas iras desataron entre los militantes del neoclasicismo decimonónico. Buen ejemplo de lo dicho es el que nos brinda una de las figuras claves de la crítica neoclásica, CEÁN BERMÚDEZ, a través de las siguientes líneas:

"En efecto, he observado varias veces en obras del siglo XVII, que los escultores, encargándose de hacer una portada, un retablo, o un sepulcro, que pertenecen exclusivamente a la arquitectura, con un ligero conocimiento que tomaron de este arte, por su interés, o porque desearon engalanar estas obras con adornos ajenos de él, las recargaron con baxos-relieves, jarros, targetas y festones, alterando las reglas y simetría de los cinco órdenes.

Lo mismo he notado hicieron los pintores de aquel siglo en paramentos de teatros, en monumentos de semana santa, en arcos y fachadas de funciones reales, rompiendo

arquitrabes, truncando cornisas y rellenando frisos y demás planos de invenciones extravagantes y de nuevos aderezos, dictados por el capricho y por una fantasía acalorada, sin sugestión a los preceptos vitruvianos.

Esto y mucho más hicieron buenos y grandes pintores y escultores en obras de Arquitectura, y como estaban acreditados en sus respectivas profesiones, con su buen nombre se creyeron autorizados para mancillar el decoro y magestad de esta obra"¹.

Poco antes de mediar el XVII comienza a advertirse en la arquitectura española un cambio de orientación, consistente en la superación de las tecnificadas y frías formas herrerianas, prodigadas en particular por Juan Gómez de Mora, por una arquitectura ornamentada que acabará desterrando a la primera. Figura relevante en esta evolución fue el arquitecto, escultor y pintor Alonso Cano, que se establece en Madrid en 1638. Ya en la segunda mitad de siglo, es un hecho asumido, el rotundo triunfo de la decoración arquitectónica, revistiendo unos edificios que poco o nada tienen de barrocos, en lo que a estructura y planimetría respecta. Esta rápida asimilación y difusión de ideas y conceptos estéticos, estuvo muy vinculada a las experiencias que venían teniendo lugar en el campo de la arquitectura efímera y la retablistica, de donde proceden multitud de motivos luego empleados para decorar edificios. En el XVIII asistimos a la consolidación de los arquitectos decoradores, sobre los arquitectos puros, al tiempo que se produce el apogeo de la arquitectura barroca. Pintores y escultores fueron ganando terreno en el mundo del diseño arquitectónico, y desde mediados de la anterior centuria la polémica estaba servida, dando lugar a enconados enfrentamientos entre los



Capilla de San José. Fachada.

profesionales de la construcción, técnicos, y los adscritos al campo del diseño².

Existen importantes testimonios de la polémica derivada de tales cuestiones en el siglo XVIII. Uno de los más destacados y mejor conocidos es el que tiene lugar en el seno de la Academia de San Carlos de Valencia, Institución que una vez creada sigue estando dirigida por pintores y escultores, que intervienen abiertamente en las cuestiones relativas al adorno arquitectónico. La crispación de los arquitectos se materializa en 1777, cuando Vicente Gascó dirige una dura crítica contra esa situación, reclamando un inmediato deslinde entre otras parcelas artísticas y la arquitectura³.

En Sevilla no hemos localizado ejemplos

tan clarividentes, no obstante el que vamos a detallar, inmerso en la etapa barroca, deja entrever como la participación de pintores y carpinteros en el diseño y adorno arquitectónico estaba a la orden del día, circunstancia que en determinados momentos despierta recelos y reaviva antiguas ideas, sobre las competencias y campo de acción de cada una de las artes.

La capilla del gremio de carpinteros de lo blanco

Existía en Sevilla, casi desde los días de la Reconquista, gremio de carpinteros de lo blanco, siendo una de las principales instituciones gremiales radicadas en la Ciudad, en virtud del destacado papel que juega la profesión en las prácticas constructivas, y en otra serie de facetas que incumbían a la vida cotidiana: entre ellos figuran desde los ebanistas fabricantes de muebles hasta carpinteros de rivera, pasando por una variada gama de artesanos que confeccionan los más dispares utensilios⁴. Al menos desde el siglo XVII se tiene constancia de la ubicación de la capilla, donde reside la hermandad gremial, en la calle Manteros. El primitivo recinto fue ampliado y sustituido por otro más capaz, a través de unas obras que dieron comienzo en 1667 y se prolongan hasta 1701, al frente de las cuales se halla el maestro mayor Pedro Romero⁵. En años sucesivos sería dotado de una serie de retablos y ornamentos.

El estado actual del monumento depende en gran medida de las reformas de que sería objeto entre 1747 y 1766, cuando se realiza la capilla mayor con su retablo, y el conjunto es engalanado con notas de intenso sello barroquista, de suerte que convierten al recin-

to en paradigmática muestra, de cuanto el tardobarroco fue capaz de expresar en Sevilla. Antonio Sancho Corbacho dio a conocer los pormenores de los trabajos efectuados entonces, y las vicisitudes por las que pasan los mismos, hasta su conclusión, señalando el activo papel que en el proyecto y ejecución de la obra, desempeñaron los miembros de la Hermandad⁶. No obstante dejó en el olvido multitud de aspectos contenidos en el documento que informa de todo ello, interesantes no sólo para historiar con detalle la capilla, sino también los integrantes del gremio, mentalidad, intereses profesionales, ideas artísticas, etc.⁷. Especialmente sobresale el hecho de la intervención de los carpinteros de lo blanco en un proyecto arquitectónico, dando lugar a recelos por parte de los arquitectos. La polémica suscitada será el eje de nuestro análisis.

En 1746 la Hermandad había decidido emprender la reestructuración del presbiterio, de modo que adquieren un solar anexo, y otro, también preciso, fue permutado por una casa de su propiedad. Pero sin duda, problemas económicos no debieron permitir que las obras fuesen iniciadas hasta 1750, el 7 de Julio de ese año, los hermanos, reunidos en capítulo, acuerdan quitar el "cascarón" de la capilla e iniciar la demolición de lo existente⁸. Hasta 1753 no existió un proyecto definitivo, cuya elaboración y aprobación por la mayoría de los componentes de la corporación, dividiría a esta en dos bandos, cada uno de los cuales pretende la puesta en práctica de proyectos distintos, que se enfrentan y exponen sus



Capilla de San José. Detalle de la Cúpula.

alegaciones ante los tribunales eclesiásticos, recurriendo a curiosos argumentos como los que veremos.

Carpinteros actuando como arquitectos.

El 30 de Abril de 1753 los maestros carpinteros Antonio de Flores, Francisco Roales, Blas Sintado, Pedro Herrera, Sebastián de Herrera y Agustín de Uriarte promueven el litigio, alegando la imperfección y "conocidos yerros" de la obra, debido al único dictamen del mayordomo, Juan Muñoz, cuyas facultades, dicen, "las tiene usurpadas" e impuso un modelo diseñado por el mismo, sin tener en cuenta otras propuestas⁹. A la vista de tal acusación, el vicario dio traslado de la misma a la Hermandad, quien no tarda en aclarar y dar respuesta a la citada interpretación.

Según parece la disconformidad de este grupo de carpinteros surge al no haber re-



Capilla de San José. Retablo mayor.

sultado electo el modelo presentado por Agustín de Uriarte, quien a su vez había encargado su elaboración al pintor Pedro del Pozo. Por el contrario el resto de la corporación aceptó sin recelos la propuesta de Juan Muñoz, después de un lento debate sobre cuál debía ser el modelo más apropiado. Sabemos que el último utilizó para el proyecto "la obra de un cierto arquitecto veneciano", lo que hizo conjeturar a Antonio SANCHO CORBACHO la posibilidad de que se tratara de Sebastiano Serlio¹⁰, si bien dada la sencillez planimétrica del crucero entonces construido, y la ausencia de cualquier detalle relacionable con los proyectos de este y otros tratadistas italianos, resulta muy difícil precisar qué planta inspiró a Juan Muñoz y sus

colegas de oficio. Interesa el hecho de que el modelo del nuevo presbiterio se llevara a una maqueta de madera, expuesta durante cierta temporada en el templo, obra del ensamblador Leonardo de Vega. Las habilidades de los maestros en el trabajo de la madera, animaría a llevar a término este recurso, de gran utilidad dado su carácter explicativo, que permite visualizar detalles y contemplar en escala reducida la apariencia de la futura obra. Es interesante el dato pues testimonia como ésta, en otros lugares acostumbrada práctica, también se dio en Sevilla, durante el Barroco¹¹.

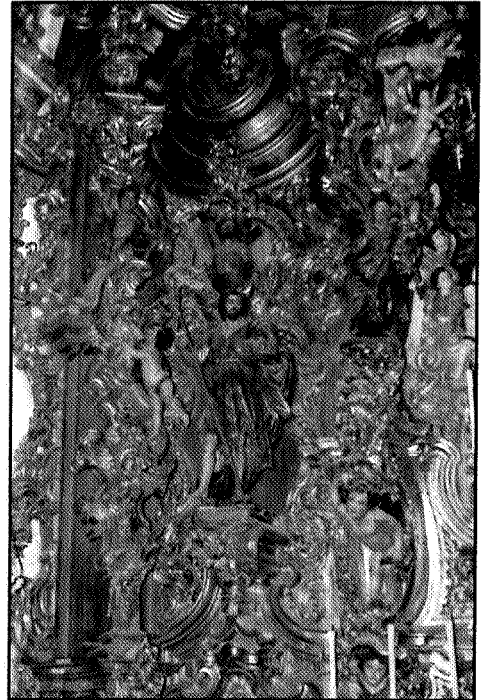
El proyecto de Pedro del Pozo no gustó al gremio, no llegando siquiera a presentarse en cabildo, únicamente fue conocido por algunos interesados que acudieron al domicilio particular de Agustín de Uriarte.

Uno de los puntos en los que se basan los litigantes para dudar del buen hacer del Mayordomo Muñoz y el resto de los hermanos, es que el proyecto y las consecuentes obras no han sido sometidas al criterio de un arquitecto experto en la materia, por lo que solicitan la interrupción de los trabajos, pretensión que no habría de prosperar. A ello responde el mayordomo afirmando la validez del dictamen de los carpinteros puesto que "*... son inteligentes por profesión en la arquitectura, por pertenecer a la carpintería la fábrica de edificios*", y en consecuencia son "*hombres peritos*" cuyo acuerdo no debe prestarse a discusión, y vuelve a insistir, son hombres "*inteligentes en la materia*"¹².

En el posterior interrogatorio a que es sometido Juan Muñoz, aclara que no es el director de la obra, pues en realidad detrás de su dirección se halla la hermandad, de la que es primer representante, y no niega la presencia de maestro de obras en el desarrollo de los trabajos, guiados por el maestro albañil Es-

teban Paredes. Se defiende igualmente de que ningún arquitecto haya revisado el modelo, así afirma que atendiendo al interés de Uriarte, mandó que Pedro Romero reconociese la maqueta y planos, dando su consentimiento, todo ello de palabra, sin que quedase constancia escrita del parecer¹³. La declaración de otro carpintero, Vicente de Herrera aporta datos al respecto, después de Pedro Romero, Uriarte insistió en que acudiera otro experto, según dice el interrogado, "un escultor llamado Cayetano", que no llegó a reconocerlo, pero es importante el dato pues sin duda se trata de Cayetano da Costa, todavía poco conocido en los medios artísticos de la Ciudad, pues está recién llegado de Cádiz, trabajando en la Fábrica de Tabacos y no había acometido ninguna de las obras, que luego le darían fama y prestigio en los círculos sevillanos¹⁴.

El propósito de Uriarte y sus secuaces en detener la obra, hasta que no sea reconocida y aprobada por un arquitecto experto, es firme. Un año más tarde desde el primer intento, el 6 de Marzo de 1754, viendo el escaso éxito obtenido, vuelven a insistir ante la autoridad eclesiástica, recordando que los agremiados no son arquitectos *"haviendo mucha diferencia entre el ejercicio de la carpintería y la arquitectura, y quando alguno la entienda sera pr. haverse aplicado voluntariamente, con independencia de lo que es carpintería..."* Al tiempo que reiteran la conveniencia de la visita de un arquitecto, indican como en la Ciudad existen destacadas figuras de esta profesión, citando los siguientes: Pedro Romero, Juan Núñez, maestro del Cabildo eclesiástico, Vicente Bengoechea, maestro de la Fábrica de Tabacos, Miguel Díaz, segundo maestro de la anterior, Sebastián de Luque, también maestro de la misma obra, Matías de Figueroa, maestro de la Ciudad, y



Capilla de San José. Detalle del Retablo Mayor.

"Cayetano López", arquitecto escultor. Respecto al último de los citados, parece claro que pretenden citar a Cayetano da Costa, pues no tenemos constancia de ningún arquitecto del momento con ese nombre, lo que ocurre es, como expresábamos más arriba, que todavía no es conocido por la totalidad de artífices radicados en la Ciudad, aunque ya es tenido en cuenta como aventajado arquitecto y escultor¹⁵.

Son ahora los litigantes sometidos a declaración, haciéndoles declarar sobre las faltas que aprecian en la obra, que son carpinteros de lo blanco y en consecuencia *"trazan y ejecutan obras de arquitectura en la madera"*, y por último que las obras de arquitectura tienen las mismas reglas tanto en materiales

de albañilería, cantería, yeso, madera o hierro. Responde el principal implicado, Agustín de Uriarte, que Matías de Figueroa a instancias suyas visitó la nueva capilla y advirtió falta de proporción en las pilastras, poner capiteles bajo la cornisa y estrechez del recinto, todo lo cual pudiera haberse evitado si "*se hubieran valido de hombre diestro*". El segundo y tercer punto los resume declarando que es ensamblador pero no ha estudiado arquitectura, ni "los factores de la obra", evidente alusión a los pomperones técnicos del proceso constructivo, en los que difícilmente los carpinteros pudieran haber estado instruidos. Los otros dos encuestados, José Roales y Plácido Sintado, insisten en lo mismo, indicando el primero que "*sólo usan de arquitectura los que hacen obras de cantería y el ensamblador perfecto*", y concluye el segundo al afirmar que no todos los carpinteros de lo blanco tienen conocimientos de arquitectura, y los que la utilizan lo hacen "*según alcanza su capacidad...*"¹⁶

Agustín de Uriarte centra la polémica, ante la negativa de los hermanos a desarrollar su proyecto, en la incompetencia de aquellos para trazar edificios, pues carecían de los conocimientos precisos. Desde el siglo XV, una vez que en Italia es resucitada la obra de Vitruvio y Alberti redacta sus trabajos, el arquitecto es considerado intelectual, no sólo por el extenso número de materias que debía conocer y tener presentes para la proyección de edificios¹⁷, sino también por cuanto su labor consistía en "pensar e inventar", premisas básicas para que la profesión fuera entendida como liberal y en consecuencia, libre de cargas fiscales o "ingenua"¹⁸. En virtud de tales presupuestos, los arquitectos llegaron a diseñar todo aquello que conjugase ornamentación y elementos arquitectónicos: catafalcos,

retablos, baldaquinos, arquitectura efímera, etc. Pero la realidad demuestra como la mayoría de las veces los arquitectos de retablos, escultores, ensambladores y pintores trazan y acometen este tipo de obras sin ningún género de restricciones, salvo contados ejemplos, sobre todo cuando afecta directamente al derecho de algún arquitecto. La función del arquitecto está así centrada en "idear" y "trazar" y luego "ejecutar", parcela esta última que puede ser delegada en aparejadores u oficiales¹⁹. En el proceso que nos incumbe podemos observar cómo ambas parcelas han sido vulnerada por los carpinteros de lo blanco, cuya defensa es tajante sacando a relucir la posesión de conocimientos de orden arquitectónico, en especial las reglas y principios que componen el arte. Tan sólo parece subsanar la flagrante intromisión, el hecho de asignar la dirección técnica de la obra, es decir la parte mecánica, al citado maestro Esteban Paredes. El criterio de Agustín de Uriarte, cuando cita que entre los carpinteros, únicamente entienden las reglas de arquitectura aquellos que se han aplicado en su estudio, refiriéndose evidentemente a los "ensambladores de retablos"²⁰, nos parece del todo ajustada a la realidad del gremio de carpinteros, pues sin duda la mayoría de los integrantes, dedicados a la carpintería de fábrica, mobiliario, puertas y ventanas, etc. debieron de estar poco versados en la materia. Por otra parte no deja de ser curioso que salvo el caso de José Varela, no se conozca del resto de los carpinteros citados, intervenciones retablísticas, lo que nos hace suponer el distanciamiento de los arquitectos de retablos de la Hermandad, quizás debido a iniciativa propia, en función de su cualificación en diseño arquitectónico, e intereses discrepantes con el resto de los agremiados²¹.

La causa de Uriarte se haya respaldada por el arquitecto de la Ciudad, Matías de Figueroa, a quien por supuesto no conviene en absoluto la intervención de carpinteros en proyectos arquitectónicos, no sólo por la merma económica que ello puede suponer, pues también por la descalificación que significa para el arte, su utilización por peritos no capacitados para así hacerlo, y aquí volvemos a conectar con las ideas antes expuestas sobre el arquitecto, ideas de las que estaría puntualmente informado Matías de Figueroa pues no debemos olvidar como en estos momentos es figura principal de la actividad constructiva de Sevilla, y su prestigio le viene avalado por ser hijo y heredero artístico, de la máxima figura que en arquitectura había conocido Andalucía Occidental en el último siglo; Leonardo de Figueroa. No dudó, según vimos, en calificar de incapaces a los carpinteros de lo blanco, para proyectar y construir el edificio.

La personalidad de Agustín de Uriarte resulta sugestiva. No es ésta la primera vez que litigia por causas referidas a materia profesional. Sabemos que era natural de Palencia, donde nació entorno a 1694, pues en 1754 declara tener 60 años²². En 1725 inició un pleito con la Hermandad de San José, en aquella ocasión debido a la requisitoria de misma, para que contribuyese a la paga del encabezamiento de Alcabalas y Cientos con 100 reales, a lo que evidentemente se opuso por considerar su oficio libre de dichos derechos, resucitando y trayendo a colación anteriores ejecutorias despachadas en Valladolid, según las cuales habían sido declaradas ingenuas la escultura y pintura²³. En este proceso resulta curioso, y a la vez ilustrativo de sus dotes, que no recurra a argumentos tales como la práctica del dibujo en su activi-

dad y la inteligencia en reglas arquitectónicas, sólo advierte que es un derecho lícito por cuanto otros carpinteros lo disfrutaban, y las obras contratadas estaban exentas de carga alguna, por parte de las autoridades fiscales. Líneas atrás advertimos cómo se declaraba ayuno de conocimientos en materia arquitectónica, declaración que no podemos seguir al pie de la letra, pues puede estar motivada por conveniencia momentánea. Seguramente dispuso de más conocimientos sobre el tema de lo que parece, una pista en este sentido proviene de la fianza que otorga al arquitecto de retablos Luis de Vilches, en 1736, cuando éste se compromete a realizar el retablo de Sta. Justa y Rufina, del Sagrario Catedralicio²⁴. El hecho de recurrir a Pedro del Pozo para que trazara un proyecto alternativo al de la Hermandad demuestra, de manera contraria, como su experiencia en el dibujo y diseño arquitectónico no fue realmente de gran alcance.

Los proyectos de Pedro del Pozo.

Nada conocemos del proyecto ejecutado por Pedro del Pozo, pues el expediente que comentamos no ofrece detalles al respecto, únicamente indica que fue expuesto en casa de Uriarte, donde algunos maestros carpinteros pudieron observarlo. En ningún momento del proceso existe el más mínimo reparo a que fuera un pintor autor de unas trazas arquitectónicas, es más, ni siquiera fue utilizado el argumento por Juan Muñoz, para la defensa de la Hermandad. Todo ello no viene sino a corroborar lo usual de tal práctica. No vamos a referirnos a ejemplos anteriores, como Velázquez, de quien conocemos sus preocupaciones e ideas arquitectónicas, o a la sobresaliente figura de Alonso Cano quien,

aparte de pintor y escultor, fue arquitecto²⁵. En realidad las trabas para que un pintor acometiese diseños de este género apenas existían. Dominaban cuestiones básicas para así hacerlo como el dibujo y la perspectiva, en particular esta última estaba considerada una disciplina propia de pintores²⁶ y era utilizada preferentemente en la pintura mural y decorados teatrales. La intromisión en el campo del "adorno" arquitectónico, fue una de las vías para que pintores, decoradores, perspectivistas, etc. fuesen ganando terreno en la arquitectura, como ya advertían algunos autores de la primera mitad del siglo XVIII, dando lugar al virtuosismo decorativo que alcanzan las artes en esta centuria²⁷.

Pero detrás del empeño de Uriarte en defender las trazas del pintor, radica un hecho de crucial importancia, esclarecedor de los móviles que muchas veces debieron operar en el interés de los pintores por la arquitectura, en especial la religiosa. Así, por declaraciones del Mayordomo Juan Muñoz, sabemos que Pedro del Pozo había previsto la decoración interior de la nueva capilla mayor, a base de pintura, cuya ejecución planeaba posteriormente²⁸. Es un dato ilustrativo que refleja cómo arquitectura y ornato, se encuentran en ocasiones en función de las conveniencias profesionales del pintor, que orienta así la obra por unos determinados caminos estéticos. Decisiones como las comentadas debieron ser muy frecuentes, tanto como para crispar luego, a quienes pretendían la reorganización de las actividades competentes a cada una de las artes, en especial la arquitectura, como Diego de Villanueva.

Apenas tenemos datos sobre la vida y la obra de Pedro del Pozo, pero los conocidos son suficientes para mostrarlo como un activo participante, en las cuestiones artísticas del

momento. Entorno a 1756 se encuentra fuera de Sevilla, quizás en Cádiz, donde se le atribuyen una serie de pinturas localizadas en los altares del Convento de Ntra. Sra. de La Piedad²⁹. En 1775 una vez creada en Sevilla la Escuela de las Tres Nobles Artes, fue nombrado director general de la misma, cargo que ocupa por espacio de una década, hasta su fallecimiento, ocurrido el 16 de Octubre de 1785 a la edad de 77 años. Fue hábil pintor, especializado en máquinas teatrales³⁰. Lo que nos interesa destacar de su nombramiento y permanencia en el cargo de director general de la Escuela, es cómo todavía pesaba sobre la Institución sevillana, la tradición académica barroca, que primaba pintores y escultores a la hora de ocupar el puesto de dirección. Incluso, después del fallecimiento de Pozo otro pintor, Francisco Miguel Jiménez, ocupó el cargo³¹.

El retablo que hoy preside la capilla fue ejecutado a partir de 1762 y según todos los indicios, a falta del documento que así lo certifique, es una más de las obras del fecundo escultor y arquitecto portugués Cayetano da Costa³². Estilísticamente no parece ofrecer dudas de que fuera tallado y ensamblado por el citado maestro, no obstante hemos de tener en cuenta algunas cuestiones en lo que a diseño y proyección respecta.

En Cabildo celebrado el 7 de Junio de 1750 es acordada la venta del retablo viejo que no podría adaptarse a la nueva cabecera, aportando un hermano de inmediato 100 pesos de limosna para la hechura del camarín del Santo. Fueron nombrados entonces como diputados de la obra del retablo, Miguel Romero y Juan Peralta³³. Del celo puesto por el Mayordomo Juan Muñoz en la renovación de la capilla gremial, destaca el haber conseguido de limosna en la Ciudad de Cádiz, 1000

cajones en los que se transportaban los pesos desde América, que piensan aplicarse a la obra del retablo³⁴. Por declaraciones del citado conocemos las circunstancias de su diseño; según indica, la Hermandad encargó las trazas de un proyecto a Pedro del Pozo, cosa que hizo y se le pagó por ello, cuya principal cualidad era la de carecer de columnas y estípites. Juan de Peralta añade a lo que ya conocemos, que ha visto el diseño y tiene *"arquitectura y cornisas, aunque no estípites, ni columnas, por que no las necesita, porque sin esta circunstancia esta hermoso..."*, por último José de Corpas indica que se le encargó a Pedro del Pozo un diseño *"fuera de lo común, pero bajo las reglas de arquitectura, con cornisas y embasamentos, aunque sin columnas, y estípites..."* y es el diseño que *"hoy está para formarse"*³⁵.

Podría tratarse el diseño en cuestión el que dio la pauta al actual retablo, siendo añadidos posteriormente los estípites que enmarcan el conjunto. Pero lo que se desprende de las someras apreciaciones que hemos visto, es que la obra fue concebida desde un principio, como novedosa o, parafraseando a uno de los declarantes, "fuera de lo común". En estos momentos comenzaban a manifestarse en Sevilla, los primeros intentos tendentes a la adopción de la rocalla y la compleja ortodoxia decorativa, de signo rococó, que llega a diluir y disimular al máximo los componentes arquitectónicos del retablo. Aún así es posible determinar la superposición de un banco, con los dos postigos laterales y el sagrario en el centro, un único cuerpo con el dominio de la hornacina-camarín del Santo Patrón, rematado en ondulante cornisa, antítesis de lo que el clasicismo entiende por tal elemento. El exhuberante predominio del ornamento le brinda un acendrado carácter pictórico e ilu-

sionista, de suerte que la escultura parece suspendida en un espacio etéreo e incorpóreo. Sin duda es un claro precedente de las realizaciones posteriormente acometidas por Cayetano da Costa, en El Salvador. Lo único que en principio nos puede hacer albergar dudas sobre que sea éste el retablo diseñado por Pedro del Pozo, son los comentados estípites laterales, al mismo tiempo el período que transcurre desde este proyecto hasta que comienza a ejecutarse en 1762, es largo, y quién sabe si surgieron otras propuestas, sustitutivas de la primera. No obstante no hemos de desdeñar el dato pues posiblemente el conjunto existente hoy en día es heredero de aquellas trazas³⁶.

No es la primera ni única ocasión a lo largo del siglo XVIII en Sevilla, que encontramos a pintores proyectando retablos, de sobras es conocido el raro ejemplo de Domingo Martínez, autor del diseño, plasmado en un cuadro, del retablo que preside el altar mayor de la capilla del Seminario de San Telmo, luego puesto en práctica por José Maestre³⁷. Estos casos se prodigaron más de lo que creemos, lástima que las obligaciones notariales no suelen indicar la autoría del dibujo o "figura" presentado por comitentes o ensambladores. Lo que sí parece claro, como se desprende de lo indicado, es que el protagonismo de los pintores en el diseño del ornamento arquitectónico y la propia arquitectura, entendida a su modo, fue creciente a lo largo de los siglos XVII y XVIII. El ejemplo expuesto nos permite tomar en consideración el importante papel que tuvieron pintores como Pedro del Pozo, a la hora de difundir el estilo rocalla, culmen de fantasiosidad barroca. El análisis de estos extremos certifican aquellas palabras pronunciadas un siglo atrás por Fray Lorenzo de

San Nicolás, en un tiempo que ya era evidente la intromisión de pintores y escultores en el campo de la arquitectura:

"Gana a un príncipe la voluntad muy de ordinario un pintor, un platero, un escultor, un ensamblador, un entallador, y todos estos entienden la arquitectura en quanto a su ornato exterior, y así adornan un retablo, una fachada, o la traza de esto, con muy buena traza, y disposicion. Y no negaré que se aventajan en el sacar un papel, a los canteros y albañiles, y carpinteros: aunque yo he conocido de esta profesión quien se les aventaja, porque como son diferentes los fines, son diferentes los efectos. Pagados de esta corteza

los principes, a estos arquitectos dan estas plazas, siendo causa, que los palacios, los Reynos, y los Aprendizes que se crian, reciban notable daño, tal, que si repararan en ello, conocieran lo mucho que tenían que restituir, hazen daño a los edificios en la poca seguridad con que los edifican sus Artífices, por la poca experiencia que de este arte tienen. Hazen daño en el gasto, porque para acertar en una cosa, la hazen y deshazen muchas veces. Pudieran señalar algunos edificios con hartas pérdidas, originadas deste principio: Porque ¿qué tiene que ver la bizarria de vna pintura, con la fortaleza de un edificio? ¿Qué los cortes de un retablo con los cortes de la cantería...?³⁸.

NOTAS

* Agradezco a D. Juan M. Serrera, la ayuda que me ha dispensado para la elaboración de este artículo.

- (1) Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *El Churriguerismo*, en "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo", nº 6 (1921), págs. 285-300. Discurso pronunciado por el Autor en Madrid el 24 de Diciembre de 1816. Considera que los primeros "estragos" en la arquitectura fueron cometidos por Martínez Montañés y Alonso Cano. A estos siguieron F. Rizzi, Herrera Barnuevo, Claudio Coello, José Donoso, Francisco de Herrera el mozo etc. Palomina avivaría los ánimos por medio de sus escritos, de suerte que la polémica alcanza intensidad durante el siglo XVIII.
- (2) Un buen análisis de los comentarios críticos suscitados por la polémica puede encontrarse en Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *L'architecture baroque*

espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes, en "Revue de L'art", nº 70 (1985), págs. 41-52.

- (3) Joaquín BERCHEZ: *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia (1987), págs. 78-79. Años antes, en 1768, otra sonada polémica había tenido lugar en el seno de la Academia, cuando los "arquitectos adornistas y retablistas" pretendieron la condición de académicos, a lo que se opusieron abiertamente los directores de arquitectura, pues consideraban que las prácticas de aquellos no se corresponden con la idea de autonomía arquitectónica. Ibidem, págs. 183-216.
- (4) M. Ángeles TOAJAS ROGER: *Diego López de Arenas. Carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla (1989), págs. 28-29.

- (5) Antonio SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid (1952), págs. 133-134.
- (6) Op. cit. págs. 134-135.
- (7) "Auto que siguieron Antonio de Flores, Franco. Ruales, Blas Sintado y otros Hermanos de la Hermd. del Sr. San Joseph contra dha. Hermandad Sre. diferentes pretensiones". Archivo del Palacio Arzobispal (A.P.A.). Sección Hermandades. Legajo nº 74.
- (8) A.P.A. Documento citado, fol. 15.
- (9) A.P.A. Documento citado, fol. 1 r-v.
En la sesión en que la Hermandad informa a los hermanos de la demanda, son expulsados los responsables de ésta. Dos de los demandantes, Pedro y Sebastián de Herrera, se sorprenden pues afirman no haber firmado nada, ni estar conformes con el contenido de la misma.
- (10) Antonio SANCHO CORBACHO: op. cit. pág. 134.
Es posible que el tratado consultado por Juan Muñoz no sea el Serlio, sino algún otro editado en Venecia, aunque sus autores provengan de otra ciudad italiana, como Andrea PALLADIO: *I quattro libri dell'architettura*. Venecia (1570) o Vicencio SCAMOZZI: *Dell'Idea dell'architettura universale*. Venecia (1615).
- (11) El uso y confección de maquetas por parte de los arquitectos está documentado desde la Antigüedad. Especial auge cobra en Italia durante los siglos XIV y XV. Brunelleschi recurrió a ellas en varias ocasiones. Véase Leopold D. ETTLINGER: *La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV*, en "El arquitecto: Historia de una profesión", Madrid (1984), págs. 110-112. Obra dirigida por Spiro KOSTOF.
- (12) A.P.A. Documento citado, fols. 29-34.
- (13) A.P.A. Documento citado, fols. 39-41. En la construcción de la armadura trabajaron 30 carpinteros los días de fiesta, entre ellos uno de los demandantes, Antonio Flores. En ningún momentola Hermandad solicitó proyecto a Pedro del Pozo, quien únicamente lo confecciona a instancias personales de Agustín de Uriarte.
- (14) Cayetano da Costa llega a Sevilla hacia 1750 para trabajar en la Real Fábrica de Tabacos, el primer dato que certifica su estancia en la capital es el bautismo de su hija Andrea el 3 de Agosto de 1751. Véase Alfonso PLEGUEZUELO HERNANDEZ: *Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana*, en "B.S.A.A." Valladolid (1988), págs. 483-501. Uno de los primeros retablos de Acosta documentados en Sevilla, es el que preside la Iglesia del Convento de Mínimas de Triana, de 1760. Véase M. Carmen RODRIGUEZ MARTIN: *Un retablo desconocido de Cayetano da Costa en Sevilla*, en "I Congreso de Historia de Andalucía", Córdoba (1976), tomo II, págs. 197-200.
Concluídas estas líneas llegó a nuestras manos el artículo de F. de CUELLAR CONTRERAS, *Los retablos colaterales de la Iglesia del Sagrario de Sevilla*, que aparece en este número de ATRIO, donde se documenta la llegada del escultor a Sevilla en 1749, para intervenir en la parte escultórica de los retablos pétreos del Sagrario Metropolitano.
- (15) A.P.A. Documento citado, s/f. Véase nota 14.
- (16) A.P.A. Documento citado, s/f. Aquí cesa la información, probablemente los tribunales eclesiásticos actuarían a favor de la Hermandad, a pesar de lo cual no puede descartarse la posibilidad de que posteriormente, la obra se sometiese a algunas reformas respecto a lo inicialmente planeado.

- (17) Para Vitruvio el verdadero arquitecto debe tener conocimientos de las siguientes materias: Gramática, dibujo, geometría, aritmética, historia, filosofía, música, medicina, jurisprudencia, astrología. Marco Lucio VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura*. Edición de Agustín Blánquez, Barcelona (1991), pág. 6.
- (18) Un resumen de la cuestión puede verse en J.J. MARTIN GONZALEZ: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid (1984), págs. 52-68. Y Alicia CAMARA MUÑOZ: *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro*. Madrid (1990), págs. 45-49.
- (19) Al respecto véase Fernando MARIAS: *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI*, en "Academia", nº 48 (1979). Teodoro FALCON MARQUEZ: *El aparejador en la Historia de la Arquitectura*. Sevilla (1981).
- (20) A ello se debe que la documentación de la época los cite como "arquitectos de retablos".
- (21) Entre otros formaban parte de la Hermandad Vicente de Herrera, Pablo Martel, Juan Muñoz, José Marín, José de Corpas, Juan Peralta, Luis de Moya, Alonso Chico, José Varela, Juan Ramírez, José García, Pedro Galocha, Juan León, José Muñoz, Mateo García, Juan de la Cruz, Sebastián de Herrera, Nicolás Naranjo, Leandro Ruiz, Antonio de Reina, Leonardo de Vera, Nicolás Vázquez, José Armero, Francisco Roales, Agustín de Espada, Fernando Condes, Gabriel Gutiérrez, Manuel Romasanta, Miguel Romero, Melchor Reldón, Manuel Rodríguez, Plácido Cintado, Antonio de Flores, Julián de la Rosa, Juan Eugenio de Osuna, Pedro de Herrera, Juan Blanco. Por supuesto no asisten a las reuniones todos los integrantes del gremio, un testimonio de 1725 nos informa que de más de 100 hermanos sólo iban a los cabildos unos 15. Fernando QUILES GARCIA: *De la consideración de las artes del dibujo en el siglo XVIII*, en "B.S.A.A." Valladolid (1989), págs. 511-515. Del único que tenemos certeza que realizó obras retabísticas es de José Varela, que en 1780 contrató dos retablos para la Parroquia de San Vicente. Juan PRIETO GORDILLO: *José Varela: un tallista sevillano del siglo XVIII*, en "ATRIO", nº 3 (1991), págs. 135-139.
- (22) A.P.A. Documento citado. La declaración de Agustín de Uriarte lleva fecha de 26 de Junio de 1754.
- (23) Fernando QUILES GARCIA: op. cit.
- (24) Heliodoro SANCHO CORBACHO: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VII. Sevilla (1934), págs. 48-49. El fiador normalmente comparte los trabajos, o se encarga de ejecutar la obra si el principal no puede hacerlo.
- (25) Sobre el particular de Velázquez véase el artículo de A. BONET CORREA: *Velázquez, arquitecto y decorador*, en "Archivo Español de Arte", XXXIII (1960), págs. 225-227.
- (26) Joaquín BERCHEZ: op. cit. pág. 113.
- (27) Carlos SAMBRICIO: *La crítica a la arquitectura barroca en la primera mitad del siglo XVIII*, en "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte", Granada (1973), págs. 560-563.
- (28) A.P.A. Documento citado, fol. 40. "...y por lo que mira a pilastras, lo que pasa es que queriendo Uriarte que el pintor que le hizo el diseño que es Pedro del Pozo, que no admitió la Hermandad, por malo, ya que ha sido causa deste pleito, pintara los adornos de las pilastras, la Hermandad eligió por su gusto que no fueran los adornos de pintura, sino de talla de medio relieve".

- (29) A.P.A. Documento citado, fol. 40.
En 1756 Pedro del Pozo figura en los libros de la Hermandad de pintores de San Lucas, como ausente de la Ciudad, véase Fernando QUILES GARCIA: *Algo más sobre la Hermandad de San Lucas*, en "ATRIO" (1989), págs. 127-129. Las pinturas que ejecutó para el Convento de Ntra. Sra. de la Piedad de Cádiz, representan a la Virgen del Carmen, San Cosme y San Damián, San Rafael y Sta. María Magdalena, véase Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ y Jun ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ: *Guía artística de Cádiz*. Cádiz (1987), pág. 93.
- (30) En 1775 fue creada la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla. Carlos III la dotó con 25.000 reales al año, sacados de las rentas del Alcázar. En la primera junta figura como director general Pedro del Pozo, de pintura Juan de Espinal, de escultura Blas Molner y de arquitectura Pedro Miguel Guerrero. Antonio MURO OREJON: *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla (1961), pág. 9.
- (31) En la Academia madrileña de San Fernando, hasta 1757, cuando se promulgan los Estatutos, el cargo de director general sólo podía ser ocupado por pintores y escultores. Según parece la arquitectura era excluida del concepto liberal del diseño, hasta que las nuevas mentalidades entienden a éste como "padre" de las tres nobles artes. Joaquín BERCHEZ: op. cit. pág. 113, nota 4.
- (32) Antonio SANCHO CORBACHO: op. cit. págs. 135 y 291.
- (33) A.P.A. Documento citado, fol. 15.
- (34) A.P.A. Documento citado, fol. 33.
Aunque no se apliquen a la obra, los cajones vendidos valdrán 40 reales cada uno.
- (35) A.P.A. Documento citado, fols. 41, 42, 45.
- (36) En el citado Convento de Ntra. Sra. de la Piedad de Cádiz, existe un retablo colateral, cuyo tema pictórico central representa a San Cosme y San Damián, obra de Pedro del Pozo. En él destaca una cruz con peana compuesta a base de elementos rocallas, que prueba como el pintor estaba familiarizado con esta estética.
- (37) Mercedes JOS LOPEZ: *La capilla de San Telmo*, "Arte Hispalense", Sevilla (1986), págs. 36-37.
- (38) Fray Lorenzo de SAN NICOLAS: *Arte y uso de la arquitectura...* Madrid (edición de 1736), págs. 258-259.