

LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LA MESA DE ZAHARA DE LA SIERRA, UN CONJUNTO DEL ÚLTIMO BARROCO SEVILLANO

THE PARISH OF SANTA MARÍA DE LA MESA OF ZAHARA DE LA SIERRA, A SET OF THE LAST SEVILLIAN BAROQUE

FERNANDO AROCA VICENTI
viarfe37@gmail.com

Con este trabajo se pretende ofrecer una visión conjunta del proceso de ejecución de una parroquia en una pequeña villa de la antigua diócesis hispalense. Los trabajos de arquitectura, retablos, sillería coral, orfebrería, etc., realizados en un período de tiempo determinado (segunda mitad del siglo XVIII), nos permiten apreciar un conjunto estilísticamente coherente, que constituye una interesante muestra de la etapa final del barroco.

Palabras clave: Arquitectura, retablos, sillería coral, platería, órgano, maestro mayor, barroco, clasicismo.

The aim of this research is to offer a comprehensive view of the executing process of a parish in a small village in the Old Sevillian Diocese. Its architecture, altarpieces, choir and silverware, all from the second half of the 18th century, allow us to appreciate a coherent architectural ensemble which serves as an interesting sample of the late Baroque period.

Key words: Architecture, altarpieces, choir, silverware, organ, main master, baroque, classicism.

Situada al nordeste de la provincia de Cádiz, la localidad de Zahara se erige en uno de los enclaves más destacados de la serranía gaditana. A sus importantes recursos naturales (casi todo su término municipal se incluye en el Parque Natural de la Sierra de Grazalema) se suma un rico patrimonio cultural, que reúne arquitectura monumental y popular, así como otras interesantes muestras de patrimonio etnográfico¹. Entre el caserío de encaladas paredes destaca su parroquia, Santa María de la Mesa.

¹ Por Real Decreto 7 de septiembre de 1983, n. 2857/83, la villa de Zahara de la Sierra es declarada conjunto histórico-artístico.

Como la mayoría de municipios de la serranía gaditana, Zahara formaba parte de la diócesis hispalense hasta la creación de la nueva diócesis de Jerez de la Frontera, de la que actualmente forma parte. La dilatada diócesis sevillana, que acogía a numerosas localidades de la actual sierra gaditana, pudo hacer frente a nuevas construcciones gracias a su manifiesta riqueza alimentada principalmente por los diezmos. Al igual que otras poblaciones del entorno, Zahara experimentó un cierto auge durante el siglo XVIII, como bien refleja su primer templo. El traslado de la parroquia a un lugar más accesible para los fieles originó un nuevo edificio con un contenido nuevo también, dando como resultado un conjunto característico de la segunda mitad del siglo XVIII.

La publicación hace unos años de una monografía sobre este templo subsanaba la carencia de información sobre el mismo², aunque algunos datos de su construcción fueron desvelados con anterioridad, como a continuación comprobaremos. Para completar lo publicado hasta el momento, presentamos una serie de datos inéditos de algunos de los bienes muebles que posee esta parroquia.

La primitiva parroquia de Santa María de la Mesa ocupaba el solar de la antigua mezquita musulmana dentro del recinto del castillo, en la parte más alta de la villa. Debido a la elevación de esta zona y en busca de una mayor comodidad, la población se fue asentando en niveles inferiores, dando lugar ya durante el siglo XVII a un paulatino abandono del templo por parte de los fieles³. Éstos acudían asiduamente a las ermitas de San Francisco y San Juan de Letrán, ubicadas en la zona más baja, que pronto, y dado sus reducidas dimensiones, resultaron insuficientes para el culto. La idea de levantar una nueva parroquia en la cota más baja de la población se hacía cada vez más patente, proponiéndose en 1731 su construcción en el solar de la ermita de San Francisco. Para plantear el nuevo templo se solicitó la presencia en 1741 y 1742 del arquitecto del Arzobispado José Rodríguez, quien daría las pautas que habría de seguir el alarife sevillano Mateo de Alva en su ejecución, poniéndose la primera piedra el 12 de abril de este último año. Debido a la falta de medios económicos las obras sufrieron retrasos, de forma que en 1755 se hallaba a la altura de las cornisas, paralizándose los trabajos hasta 1775 en que se reanuda de nuevo⁴.

Una vez reiniciada la construcción será el arquitecto Antonio de Figueroa quien se encargue de las nuevas trazas, por lo que, según Sancho Corbacho, ya

² SILES GUERRERO, Francisco y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: *La Parroquia de Santa María de la Mesa (Zahara de la Sierra): Guía Histórico-Artística.*, Cádiz, 2003

³ *Ibidem*, p. 15.

⁴ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Iglesias de la Sierra de Cádiz (Estudio documental)*, Cádiz, 1983, pp. 47-48.

en 1773 había visitado Zahara para tal fin⁵. De este modo Figueroa ejecutó las cubiertas, portadas y torre, estrenándose la nueva obra el 18 de abril de 1779⁶.

El templo se concibe con la tradicional planta de cruz latina inserta en rectángulo, con tres naves y crucero, la central más elevada y ancha que las laterales. En los exteriores se puede advertir la impronta de Antonio de Figueroa, como se observa en la portada principal, donde las curvadas molduras tras el entablamento sobre el dintel, así como la disposición mixtilínea del remate del hastial, aportan las notas de dinamismo característica del último barroco sevillano.

Interiormente presenta cubiertas con bóveda de cañón con lunetos la nave principal y aristas las laterales, sustentadas por pilares rectangulares con pilastras de orden toscano. El crucero se cubre con una media naranja, en cuya parte baja del intradós aparecen molduras onduladas, tal y como su padre, Ambrosio, dispusiera en la cúpula de la capilla sacramental de la iglesia de San Pedro en Carmona, o él mismo junto a Juan de la Vega en la bóveda de la iglesia parroquial de la Campana, todas ellas de acusado dinamismo.

Como hemos referido anteriormente, la aparición de nuevos datos inéditos nos permiten profundizar en la evolución del patrimonio mueble de esta parroquia, que refleja con claridad la evolución del barroco al neoclasicismo, por lo que abordaremos algunos retablos, púlpito, sillería coral, órgano, platería y ornamentos.

De todos los elementos que alberga el interior destaca el retablo mayor. Aunque su procedencia de la iglesia conventual de Santo Domingo de Cádiz y colocación en este templo entre 1779 y 1781 ya se conoce⁷, presentamos aquí otros datos inéditos para completar su estudio. En su compra intervino uno de los más distinguidos vecinos de la villa, D. Pedro de Cuenca, quien llevó a cabo con los dominicos de Cádiz la negociación, dado que éstos habían determinado sustituir dicho retablo por otro que ya tenían realizado, tal y como aclara la documentación⁸. En el mes de mayo de 1781, el retablo se hallaba ya colocado en el altar mayor, según

⁵ SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1984, p. 205.

⁶ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *op. cit.*, p. 48.

⁷ SILES GUERRERO, Francisco y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: *op. cit.* pp. 45-55.

⁸ Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera (AHDJF). Ordinarios. Caja 5, n. 155, fol. 1. "Zahara, año 1780. "Autos por la Fabrica sobre la compra de un retablo y colocación en el Altar mayor y dorarlo". "...los Padres Dominicos determinaron vender un retablo desente de talla moderna que les costo sesenta mil reales a corta diferencia y dicho D. Pedro se interezó con el padre prior y otros padres de los principales de la comunidad a que lo prefirieron a otros de los pretendientes que lo solicitaban y con efecto lo logro...y lo hizo quebrar el precio a seis mil reales de vellon...y que los padres lo venderian a otro pretendiente no contestandole brevemente porque querian colocar en su lugar otro de piedra que tenian hecho para igualar los colaterales de su yglesia ...".

declaración del propio párroco⁹. En la data de gastos aparecen interesantes detalles que nos acercan a un mayor conocimiento del proceso seguido para la colocación en su nuevo emplazamiento. La documentación refleja el precio de coste, 6.000 reales, a lo que se sumarían otros 330 por su embarque desde Cádiz hasta Puerto Real. Desde esta última localidad hasta Zahara el traslado resultaba más complicado y costoso, por lo que se pagaron 2.800 reales al carretero Antonio Uron, vecino de la villa de El Bosque, quien hubo de contratar a cien peones para adecentar los carriles por donde pasarían las doce carretas con toda la carga¹⁰. La distancia no era, por lo tanto, el único motivo que encarecía el traslado; a ello habría que añadir las precarias condiciones de las vías de comunicación¹¹.

De la autoría del retablo nada se conoce hasta el momento. Dado su procedencia pudiera ser obra del más activo retablista del momento en Cádiz, Gonzalo Pomar¹², aunque la gran actividad artística de la ciudad en aquel momento reunía a numerosos artistas¹³, pudiendo alguno de ellos ser el responsable de este trabajo. Su adaptación al nuevo emplazamiento requería una serie de transformaciones para el culto, como la inclusión de un sagrario y manifestador, adaptación de la hornacina central para camarín de la titular de la parroquia, Ntra. S^a. de la Mesa, puertas para el acceso a la sacristía y cerramiento de toda la estructura. Estos trabajos fueron realizados por Sebastián Arrabal y Francisco de Paula Palomero, “...vecinos de la ciudad de Cadiz y estantes en esta villa Maestros tallistas y ensambladores...”¹⁴, encargados de colocar toda la obra. La data de gastos refleja con detalle los elementos adquiridos para tal fin, como por ejemplo 43 vigas de pino y 12 docenas de sogas para los andamios, 8 tablas de nogal para la escalera del manifestador, 60 tablas de flandes más otras 48 (compradas en Sevilla al

⁹ *Ibidem*, fol. 3 vto.

¹⁰ *Ibidem*, fol. 5.

¹¹ En líneas generales las carreteras españolas carecieron de trazados dignos hasta finales del reinado de Carlos III, en que se acometieron obras de cierta envergadura. Los caminos eran por lo común de tierra endurecida por el paso, prácticamente intransitable en época de lluvias para vehículos pesados. A finales de siglo la red nacional de carreteras no llegaba a los 2.000 kilómetros, pese a que mediante Real Decreto de 10 de junio de 1761 se inician los caminos hacia Andalucía, Galicia, Cataluña y Valencia (ALZOLA Y MINONDO, Pablo: *Historia de las obras públicas en España*. Madrid, 1979, pp.298, 320 y 286). No menos dificultades presentaban las carreteras en Andalucía, afectando especialmente al tráfico pesado algo aún más patente en poblaciones como la que nos ocupa, cuya orografía resultaba un agravante. (JURADO SANCHEZ, José: *Caminos y pueblos de Andalucía (s. XVIII)*. Sevilla, 1989, p. 18).

¹² PEMÁN MEDINA, María: “El ensamblador y tallista Gonzalo Pomar”. *Gades*, n. 3. 1979, pp. 35-47.

¹³ ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo: “El retablo rococó en Cádiz y su entorno: evolución y creadores”. *Archivo Hispalense*, n. 248, 1998, pp. 95-110.

¹⁴ AHDJF. Ordinarios. Caja 5, n. 155, fol. 13.

almacén de Gregorio Oviedo), seis millares de clavos y nueve libras de cola (comprados en Cádiz), 12 espejos para el manifestador, 62 arandelas de hojalata para las palmatorias distribuidas por el retablo, etc. Los gastos de materiales, incluido el porte de las caballerías para el traslado de los mencionados maestros, ascendía a 3.716 reales de vellón. Igualmente se pagaron 839 reales a Francisco Acevedo, maestro alarife de la villa, por preparar el testero del altar y abrir la puerta para el manifestador.

El tiempo empleado por Arrabal y Palomero en montar el retablo y ejecutar las nuevas piezas fue de 160 días, por lo que percibieron 3.816 reales. A ello había que sumar 1.200 reales pagados a dos oficiales que ayudaron en los trabajos, así como otros 200 pagados a un oficial tornero encargado de tornejar diez columnas con sus remates para el sagrario y manifestador¹⁵. Por otra parte también se encargó una aureola de madera tallada para rodear a la imagen de la virgen titular en la hornacina central a Juan Sánchez Castañeda, maestro ensamblador y tallista¹⁶, que también ejecutaría otros trabajos en esta parroquia, como veremos más adelante.

El dorado del nuevo sagrario lo ejecutó Cristóbal de Heredia “...*Bessino de esta Villa y Maestro dorador en ella...*”, cuyo coste ascendió a 1.100 reales a expensas de un devoto¹⁷.

El protagonismo de los gaditanos Sebastián Arrabal y Francisco Palomero es evidente en este retablo, ya que sus intervenciones alteraron en cierto modo la estructura del conjunto. No obstante debieron mantener la composición original con banco, un cuerpo y ático y tres calles, la central protagonizada por la hornacina con la virgen titular a modo de camarín, y las laterales con otras dos que albergan las imágenes de San Simón y San Judas Tadeo. El estípite se dispone como elemento sustentante, siendo los exteriores del primer cuerpo y los que flanquean al manifestador en el ático (uno de ellos desaparecido) de carácter más prismáticos que los situados junto a la hornacina central, más dinámicos y jugosos, en relación con un rococó más avanzado. Tanto la hornacina central como el manifestador, que avanzan al exterior, destacan en el conjunto, aportando un mayor volumen y movimiento. La rocalla adquiere protagonismo en toda la obra a través de los estípites, puertas del banco, hornacinas, aureola de la Virgen, sagrario y ático.

La presencia de los ensambladores y tallistas gaditanos Sebastián Arrabal y Francisco de Paula Palomero en este retablo estaría justificada por la procedencia de la obra. Durante la gestión de su compra D. Pedro de Cuenca pudo haber

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, fol. 5. “... *setezientos setenta y quatro rreales a Juan Sanchez Castañeda maestro tallista y ensamblador que reside al presente en la puebla de Algodonales por la hechura de un Radiante para adornar el nicho de Nuestra Señora Santa María de la Mesa...*”

¹⁷ *Ibidem*, fol. 10.

localizado en Cádiz a estos ensambladores para la adaptación a su nuevo emplazamiento, comprobando in situ las posibilidades de su transformación.

Junto al mayor otros seis retablos se alzan en la cabecera y naves laterales: el de la capilla sacramental, San José, Jesús Nazareno, Santo Cristo de la Sangre, Ánimas y Virgen de Comares. A juzgar por la parquedad documental, la mayoría debieron ser acometidos por particulares. Tal es el caso del retablo de la capilla sacramental, realizado a expensas de D. Pedro de Cuenca, que, a la vista de esta donación y su gestión en la compra del retablo mayor, se convertía en un benefactor de la parroquia. En el año 1780 el retablo estaba ya colocado en la cabecera de la nave del evangelio, mientras que en ese mismo año y sufragado por su hermana, D^a. Juana de Cuenca, se erigía el retablo de San José en la cabecera de la nave de la epístola¹⁸. El retablo sacramental es una interesante pieza que responde a los modelos sevillanos de la época, donde el rococó agota sus últimos momentos en busca de nuevos aires clasicistas. El de San José, sin embargo, presenta una estructura más tosca, mostrando aspecto de obra inacabada o de escaso presupuesto. Este conjunto de retablos, con cierta uniformidad dado su ejecución en un marco cronológico cercano, dota al interior de barroquismo, tan reacio a desaparecer en las últimas décadas del setecientos en la archidiócesis sevillana. Sin embargo los del Nazareno y Virgen de Comares se alejan un tanto del conjunto, con tendencia al neoclasicismo, prescindiendo incluso de la rocalla, elemento muy presente en el resto. Por otra parte, el estípite solo aparece en el retablo mayor, siendo la columna compuesta de fuste decorado la que se repite en los restantes.

Elemento que también sigue las pautas barrocas de la época es el púlpito, realizado en 1781, según certificó el maestro carpintero sevillano afincado en Algodonales Marcos de Hinojosa, quien, a petición de Juan Sánchez Castañeda, hizo las cuentas de los días de trabajo y materiales empleados en su realización. Fue este último el encargado de ejecutar este púlpito, de hierro y madera en el cuerpo principal y madera tallada en el tornavoz, éste con una jugosa combinación de formas curvadas y mixtilíneas junto a la ornamentación¹⁹.

Del antiguo templo se trasladó la sillería de coro, colocándose cuando aún no habían concluido del todo las obras, lo que aceleró su deterioro. Esto motivó la presencia del maestro mayor de carpintería del arzobispado Francisco del Valle para su reconocimiento, quien manifestó la necesidad de ejecutar una nueva. En el informe, fechado en 1779, del Valle daba las trazas de la nueva obra, que habría de tener diecisiete escaños (cinco en el frente y seis en cada costado), tarima de pino, asientos de pino de flandes, así como: “...*brazos de descanso de cedro, los*

¹⁸ *Ibidem*, fol. 1.

¹⁹ La autoría de Sánchez Castañeda la recogen Siles y Hernández, *op. cit.*, p. 45, mientras que hemos podido precisar la fecha exacta de ejecución, así como la intervención del carpintero sevillano Hinojosa para la certificación de las cuentas, que reflejan la cantidad de 4.765 reales de vellón, precio total de la obra. (AHDJF. Ordinarios, caja 5, n. 159, fol. 2).

tableros de cedro moldados y frisados, sus columnas en las pilastras todas las molduras de basamento y cornisa, cartones y remates todo de cedro...". También plantea la nueva cajonería para la sacristía, seis confesonarios y tres sillas para el presbiterio²⁰. El 27 de abril de ese mismo año José Vargas, "maestro carpintero de lo blanco al presente Alcalde Alarife del gremio de ellos", certifica su conformidad con los proyectos presentados, aclarando que: "...el maestro que las ejecutare las ha de practicar de maderas limpias de samago y nudos y otras averías dando los gruesos y anchos correspondientes a la proporción..."²¹.

De todo ello podemos colegir que a Francisco del Valle se debe el diseño de estas obras, siendo ejecutadas por otro carpintero, dado su cargo de maestro mayor de carpintería del arzobispado sevillano durante el último tercio del siglo XVIII y primeras décadas del siguiente²². Como aclara el proyecto, la sillería presenta una sobria composición, carente de motivos ornamentales, pese a la presencia de algunos elementos, como las bases de los brazos de los sitiales, de líneas curvas terminadas en roleos. De cualquier forma, se impone ya aquí el clasicismo, como se aprecia sobre todo en la zona superior, con la presencia de columnillas toscanas que sustentan un friso y cornisa con remate de perillas simples. En 1783 todos estos trabajos de carpintería estaban ya concluidos y colocados en la parroquia, según declaración del maestro carpintero Luis Crespo²³. También el mismo maestro declara haber reconocido un facistol y dos "campanilleros" que se estaban realizando para el coro, no aportando dato sobre la autoría, aunque otro documento refleja que las trazas se deben al mismo Francisco del Valle²⁴. Si la sillería adopta un esquema de composición clasicista, desprovisto de ornamentación, el facistol no renuncia al barroco de la segunda mitad del setecientos, como refleja el pie de perfil curvo y, sobre todo, el remate a modo de templete, de estructura cuadrada con roleos en las esquinas y cornisa mixtilínea, todo rematado con roleos y perillas.

De igual modo los campanarios, realizados también en madera, presentan perfiles curvos a través de sus dos cuerpos, flanqueados por roleos con los bordes

²⁰ AHDJF. Ordinarios, caja 5, n. 156, fol. 3.

²¹ *Ibidem*, fol. 4. La carta está firmada en Sevilla.

²² ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: *Noticias de Escultura (1781-1800)*, vol. XIX de Fuentes para la historia del arte andaluz. Sevilla, 1999, pp. 766-79.

²³ AHDJF. Ordinarios, caja 5, n. 156, sin foliar. "En la ciudad de Sevilla en nueve de diciembre de 1783... pareció Luis Crespo Maestro de Tallista y carpintero de lo blanco Vecino de esta ciudad... declare y reconosca las obras executadas en la Parroquia de la villa de Zahara y se componen dichas Obras de una silleria para el choro una cajoneria para la sacristia teniendo esta su banco de adorno porcima como tambien un Bufete de caoba para el uso de dicha sacristia seis confesonarios... y tres sillas para el presbiterio. Dize el que declara que... no le ofrece reparo alguno por haberlas visto executar desde que se principiaron asta su total conclusion...".

²⁴ *Ibidem*, fol. 3.

dorados, el superior incluyendo pilastrillas onduladas que evocan columnas salomónicas. Tanto el facistol como los campanarios que flanquean la entrada del coro, aportan las notas más castizas a un conjunto que se aparta ya de los modelos barrocos tradicionales, pudiendo obedecer a las exigencias de un presupuesto más ajustado, que obligaría a renunciar a labores de talla y esculturas. Todo este conjunto, situado a los pies entre el primer y segundo tramo del templo, presenta otro elemento que no renuncia a la tradición, como es el muro de cerramiento. Recorrido por una cornisa bajo la que se hallan pilastras onduladas rematadas por querubines, así como roleos en los extremos y parte central –sin una excesiva carga ornamental– este paramento envuelve a la sobria sillería, alejada de los tradicionales modelos desarrollados durante toda la centuria en tantos templos de la diócesis. De esta manera se hace patente la tensión barroco-clasicismo en este conjunto coral, donde los muros envolventes, campanarios que flanquean la entrada y facistol contrastan con la sencilla traza de los escaños.

Elemento importante para el culto era también la música, imprescindible para solemnizar sobre todo las funciones especiales. Aunque hoy resulte complejo mantener capillas musicales o maestros organistas en los templos, era antes un hecho habitual su contratación, como bien reflejan las cuentas de fábricas de las parroquias, que suelen recoger los sueldos destinados a los intérpretes de música sacra. Como hecho habitual, la parroquia de Zahara contaba también con organista, que en este caso seguía percibiendo su salario pese a que el órgano se hallaba en desuso²⁵.

El nuevo templo requería un órgano capaz de adaptarse a sus dimensiones, siendo necesaria la visita de un maestro organero que determinara la manera de aprovechar el antiguo. A tal efecto el organero sevillano Francisco Molina emite un informe con fecha 14 de octubre de 1779, mediante el cual manifiesta haber reconocido el órgano, destacando su mal estado debido a la antigüedad y recomendando la construcción de uno nuevo²⁶. El nuevo instrumento incluía la consiguiente caja, con una altura de ocho varas, compuesto por cinco castillos²⁷, encargándose un proyecto a Francisco de Acosta Damil, quien emite un detallado informe con la descripción y condiciones de la obra, así como un alzado, conservado y hasta ahora inédito²⁸.

²⁵ *Ibidem*, caja 6, n. 195, fol. 1.

²⁶ *Ibidem*, fol. 4. El órgano dice ser: “...de flautado violon tapado con los registros siguientes...hallo tambien una caxa desbaratada todas sus piasas tan apollilladas y destrosadas que estan incapas de poder servir por su mucha antigüedad... y sobre todo es un organo antiquisimo y no tiene una pieza que poder aprovechar y segun la extension del templo y ser nuevo se necesita construir un organo.

²⁷ *Ibidem*, fol. 5 vto.

²⁸ *Ibidem*, fol. 8. “En la ciudad de Sevilla a diez dias del mes de Enero de mil setecientos ochenta, parecio ante mi el presente notario, D. Francisco de Acosta Damil maestro de

Acosta plantea una estructura de ocho varas de alto, cuatro y media de ancho y una de fondo, con cinco castillos: “... *el de el medio de medio punto azia fuera y los demas paralelos como lo da a entender el presente diseño...*”. El informe presenta detalladas referencias a la composición y caracteres ornamentales de la estructura, cuyo léxico –habitual de la época– puede ser mejor interpretado gracias al alzado que lo acompaña²⁹. Entre otros elementos, expresa que en el segundo cuerpo se incluyen seis pilastras: “...*con sus banquillos correspondientes las quales han de ser de grueso de dos pulgadas y su adorno sobrepuesto de tabla gruesa...*”, refiriéndose a pilastras decoradas asentadas en pedestales. Para el remate central utiliza los siguientes términos: “...*repcion y corona del castillo del medio... y sus molduras tendran sus buelos correspondientes...*”, aludiendo a la cornisa de acusada curvatura que se eleva en la parte central. Asimismo continua expresando: “...*el tambanillo que esta sobre la corona del castillo del medio ha de ser de dos gruesos de tabla y el juguete sobrepuesto del grueso de los anteriores...en cuya coronacion a los lados hay dos angeles de diversa postura...con trompetas asidas del tarjeton que remata dicha caja...*”. Los términos *juguete* y *tarjeton* hacen clara referencia a los motivos rocalla. Por lo que respecta al remate de los castillos laterales alude a la cornisa, volutas y ángeles con trompetas, así como nuevamente a los *juguets*³⁰. Este término, utilizado frecuentemente en el ámbito artístico sevillano de la época como versión popular de la rocalla, formaba parte del *estilo chinesco*, que era como se conocía al rococó³¹. La estructura habría de ser ejecutada en madera de Flandes de buena calidad, conforme al proyecto presentado, consistente en un alzado con dos diseños, tan solo con leves variaciones en los caracteres ornamentales.

En el presupuesto, que ascendía a 5.800 reales, se incluía el transporte de la obra desde Sevilla, así como su montaje con la asistencia de uno o dos oficiales. No obstante Acosta aclara que si la parroquia se hiciese cargo del traslado de la obra y su asistencia con los oficiales para el montaje, se rebajarían 1.000 reales. En el desglose de esta última cantidad se reflejan, entre otros, 300 por su manutención y dos oficiales durante diez días, tres de ida, tres de vuelta y cuatro para la instalación de la caja; también 697 por unas diecisiete bestias para el traslado, dos para los oficiales, una para el maestro y catorce para la obra³².

Arquitecto y entallador... mando su señoria que el referido D. Francisco de Acosta, construyese un diseño para la execucion de un nuevo organo para la yglesia Parroquial de la villa de Zahara...”

²⁹ Realizado en grafito sobre papel, mide 520 x 295mm y aparece sin firmar.

³⁰ *Ibidem*, “...*la corniza donde rematan los castillos laterales hay volutas y niños con trompeta... los juguetes que van en el intermedio de la voluta...*”

³¹ PALOMERO PÁRAMO, Jesús: “Los juguetes de talla y el estilo chinesco”, en Prieto Gordillo, J.: *Noticias de Escultura (1761-1780)*, vol. XV de Fuentes para la historia del arte andaluz. Sevilla, 1995, p. 9.

³² AHDJF. Ordinarios, caja 6, n. 195, fol. 9 vto.

Nacido en 1734, Francisco de Acosta Damil fue el mayor de once hermanos -junto con Juan Felipe- del matrimonio formado por Cayetano de Acosta e Isabel Damil³³. En el quinto orden figura otro hermano de nombre Francisco, también ensamblador y tallista³⁴, siendo aún confusa la identificación de los trabajos de cada uno. El hecho de que en 1776 sustituyera a su padre como maestro mayor del Arzobispado, cargo que desempeñaría hasta su fallecimiento en 1789³⁵, puede ayudar a despejar algunas dudas sobre su identificación. La formación en el taller de su padre, el portugués Cayetano de Acosta, máximo exponente del rococó sevillano³⁶, supondría una rápida asimilación de este estilo, que plasmaría con libertad en la arquitectura lignaria del último cuarto de siglo. De este modo se le ha interpretado como el retablista que consiguió el mayor grado de dinamismo del barroco sevillano, pese a las muestras de languidez de este estilo³⁷. Así lo demuestran algunos de sus trabajos documentados, como el retablo mayor del convento de Carmelitas Calzados de Carmona, en la actualidad en la capilla de la antigua Casa Cuna, hoy fundación San Telmo (1770), retablo mayor de san Francisco en Fuentes de Andalucía (hacia 1770) o el conjunto de cinco retablos de la capilla del palacio Arzobispal sevillano (1781)³⁸.

Su actividad en la construcción de cajas de órganos fue intensa, como demuestra la documentación, que refleja la obligación para ejecutar las de la parroquia de Almonaster la Real (Huelva) en 1779, parroquia de La Algaba (Sevilla), parroquia de El Coronil (Sevilla) y parroquia de Bornos (Cádiz) en 1780³⁹, parroquia de Campillos (Málaga) en 1787, parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla en 1788; por último en 1789 se obliga a realizar la de la parroquia de Bollullos Par del Condado (Huelva), año de su fallecimiento, por lo que el trabajo hubo de ser ejecutado por su hijo Francisco, siguiendo el diseño de su padre⁴⁰.

El Diseño para la caja de Zahara, de gran calidad en el dibujo, presenta basamento con paneles lisos del que parte la tubería, con los habituales cinco compartimentos, torreón el central y planos lisos los restantes. Los compartimentos se articulan mediante pilastras con capiteles compuestos decoradas a base de hojas,

³³ PRIETO GORDILLO, Juan: *op. cit.*, p.23. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: “Un retrato familiar de los Acosta en su segunda fase sevillana”. *Laboratorio de Arte*, n. 7, 1994, pp. 131-159.

³⁴ ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: *op. cit.*, p. 13.

³⁵ *Ibidem*, p. 14.

³⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cayetano de Acosta (1709-1778)*. Sevilla, 2007.

³⁷ RECIO MIR, Álvaro: “El brillante final del barroco: el retablo rococó”, en HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, 2009, p. 346.

³⁸ *Ibidem*, pp. 365-67.

³⁹ PRIETO GORDILLO, Juan: *op. cit.*, pp. 26-30.

⁴⁰ ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: *op. cit.*, pp. 29-34.

flores y rocallas, destacando los remates, con corona el torreón central y rocallas los restantes. La estructura queda rematada por una gran cornisa de amplias curvaturas flanqueada por dos jarrones con flores, donde se asientan cuatro ángeles niños con trompetas, los dos superiores flanqueando un vistoso tarjetón con rocallas.

Este diseño guarda estrecha relación con algunas de las cajas ejecutadas y que actualmente se conservan, como la de Bornos o El Coronil, sobre todo con la primera, donde la cornisa, con grandes curvas, se eleva flanqueada por ángeles con trompetas y rematada por el tarjetón decorado. En el alzado de Zahara se aprecia una mayor riqueza en la composición, incluyendo un remate más ornamentado, que añade dos ángeles niños más con trompetas. De cualquier forma y como en el resto de su producción, también aquí se aprecia esa apertura hacia nuevas formas, epílogo de un barroco agonizante, aunque menos patente que en la caja de El Coronil y aún menos que en la de La Algaba, que muestra ya una considerable eliminación de los elementos decorativos.

Debido a una reclamación efectuada por la iglesia de Algodonales el proyecto del órgano no llegó a ejecutarse. Dependiente de Zahara, esta vecina villa construía también su iglesia durante la segunda mitad de siglo, necesitando concluir las obras, lo que motivó a reclamar el presupuesto del órgano para destinarlo a su iglesia⁴¹. Sin embargo, veinticinco años más tarde se logró dotar al templo de un nuevo órgano, con lo que se solucionaban las necesidades musicales para la liturgia. El órgano, neoclásico, fue realizado en 1805 por Antonio Otín Calvete⁴², con una caja de estructura simple con pilastras de capiteles compuestos y frontón recto. Atrás quedaba el proyecto del organero Francisco Molina con la bella caja de Acosta, que habría supuesto el colofón a las ejecuciones barrocas del nuevo templo. De cualquier manera ya a finales de la década de los ochenta comienza a experimentarse un cambio en la composición de las cajas de órganos, en busca de una mayor simplificación de las formas. Para ello la aparición del órgano neoclásico fue determinante, con talleres que, como el de Otín Calvete, desarrollaron hasta cierto punto modelos muy reiterativos⁴³, sobre todo en las cajas –ya más uniformes– que desterraron definitivamente a las espléndidas obras anteriores. La elaboración de estas estructuras en el mismo taller del organero fue un fenómeno ya presente en la última década del setecientos, dando lugar a la conocida disputa entre maestros ensambladores y organeros, ante las continuas pretensiones de estos últimos por la ejecución completa de la obra. Así pues, aunque todavía muchos tallistas y escultores continuaron elaborando cajas de órganos a finales del siglo XVIII (con un paulatino abandono de la ampulosidad

⁴¹ A.H.D.J.F. Ordinarios, caja 6, n. 195, fol.1.

⁴² CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Órganos en la provincia de Cádiz. Inventario y catálogo*. Granada, 1995, pp. 327-330.

⁴³ CABEZAS GARCÍA, Álvaro y LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro: “Notas sobre cajas de órganos en la Sevilla del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, ns. 267-272, 2007, p. 215.

y decoración barroca), los maestros organeros van tomando protagonismo en este quehacer, contribuyendo a una homogeneidad en las formas, con estructuras cada vez menos singulares⁴⁴.

Capítulo destacado dentro del ajuar litúrgico del templo lo constituye su interesante conjunto de platería, con piezas de los siglos XVI al XIX, siendo las más abundantes y representativas las ejecutadas durante la segunda mitad del siglo XVIII.

El arraigo en Zahara del culto al Santísimo Sacramento ha tenido su máximo exponente en la procesión del Corpus, que aún hoy continúa celebrándose con gran esplendor y es reclamo de muchos visitantes. Debido a su precariedad, la antigua custodia fue enviada a Sevilla en 1768 para ser examinada y ver las posibilidades de restauración. El platero José Alexandre Ezquerro, encargado de su reconocimiento, expuso la dificultad y el elevado coste de su renovación, aconsejando la ejecución de una nueva, para lo que se fundiría la antigua, así como dos vinajeras y un vaso, que pesaban en total doscientas onzas y un precio de 4.000 reales⁴⁵. Al año siguiente el mismo platero declara haber realizado la custodia así como seis blandones, una lámpara y la restauración del acetre, ciriales y centros, por un importe de 15.200 reales de vellón, cuyo recibo lo firma en Sevilla el 26 de abril de 1769. El documento recoge también la intervención de Nicolás de Cárdenas (contraste de platería), encargado de certificar el peso y la calidad de la plata⁴⁶.

La custodia, que actualmente se conserva en buen estado, presenta pie de planta mixtilínea que incluye relieves con motivos eucarísticos y rocallas. El astil contiene nudo central compuesto por pelícano con las alas desplegadas picoteándose el pecho para alimentar a sus crías, seguido de un nudo periforme sobre el que se asienta el sol con rayos lisos terminados en bisel, en cuyo centro se alza una cruz con ráfagas en los ángulos; tanto los rayos como la cruz se asientan en cornisa con nubes.

Son precisamente los ostensorios una de las piezas que acusan una mayor evolución en la platería de la segunda mitad de siglo. Las principales diferencias que presentan con respecto al período anterior se centran en el astil y en el sol,

⁴⁴ *Ibidem*, p. 216. Los autores señalan cómo las cajas de órganos en manos de los maestros organeros se convierten en piezas "...repetidas hasta la saciedad con meros cambios de ciertos motivos decorativos, hasta el punto de poder convertirse en signo de un taller de organería como pueden ser los de Otín Calvete o Francisco Rodríguez". A un nivel más amplio, ver BONET CORREA, Antonio: "La evolución de la caja de órgano en España y Portugal", en *El órgano español*, Actas del Primer Congreso, 27-29 octubre 1981. Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 243-354.

⁴⁵ AHDJF. Ordinarios, caja 5, n. 146, fol. 2.

⁴⁶ *Ibidem*, fols. 20 y 25. Siles Guerrero y Hernández González atribuyen la autoría de la custodia a este platero, basándose en la identificación de su marca, que como vemos corresponde al contraste. La pieza mide 85 centímetros y pesa 6,300 kg. *op. cit.*, pp. 71-72.

como así mismo en la decoración, que incorpora la rocalla. En general los astiles sufrirán en las últimas décadas del siglo XVIII una serie de transformaciones, con la originalidad de incluir figuras de bulto redondo, generalmente pelicanos con sus polluelos, que proliferan por toda la geografía regional. Igualmente se produce a mediados de siglo la evolución de las ráfagas, donde los rayos lisos y ondulantes alternados se sustituyen por los lisos terminados en bisel, asentados en cornisa con nubes y cabezas aladas⁴⁷. Todos estos caracteres los aplica Alexandre en este ostensorio, siguiendo así las constantes estructurales y ornamentales de la época, dando como resultado una obra de gran vistosidad y belleza, que se adapta perfectamente a su función: la exposición pública tanto en el templo como en las procesiones. A este respecto cabe destacar la considerable altura de la pieza (85 centímetros), que supera a otras muchas repartidas por la diócesis, indicativo de la devoción al Santísimo en esta villa, que alcanza su cénit en la procesión del Corpus.

Obra de interés es también el portaviático, encargado en 1780 igualmente a José Alexandre Ezquerro, según aclara la documentación⁴⁸. Presenta forma de pelicano con las alas extendidas y sus crías a los pies, en cuyo pecho –tal y como es habitual– se abre un hueco, con puertecilla y bisagra, para depositar la cajita con las hostias. En dicha puerta aparece cincelada una custodia de sol.

Como es sabido, la iconografía del pelicano gozó de gran difusión durante el rococó, teniendo más acogida en los elementos relacionados con el sacramento de la eucaristía. Así, muchos portaviáticos (elementos que los sacerdotes colgaban al cuello con cadenas para llevar la comunión a los enfermos) adquirirán su forma, sin incluir a sus crías como era más habitual en la platería cordobesa, o con ellas, más frecuente en la sevillana.

Por último, destacamos las coronas de Santa María de la Mesa y el Niño, imágenes situadas en el camarín central del retablo mayor, cuya orden para su ejecución fue dada en 1780, encargándose igualmente a Alexandre⁴⁹.

Como cabe observar, la presencia –hasta ahora inédita– del platero José Alexandre Ezquerro en esta parroquia fue destacada, con obras de calidad que

⁴⁷ SANZ SERRANO, María Jesús: “Los estilos de la platería barroca andaluza”, en *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, 2007, pp.58-60.

⁴⁸ AHDJF. Ordinarios, caja 5, n. 157, sin foliar: “...que en atencion a lo notable indeseante que esta la bolsa en que va la cagita pectoral que lleva al Santissimo Sacramento a los enfermos se haga un relicario de plata de buen dibujo y hechura...”. Caja 5, n. 158, sin foliar: “...y por lo que toca al pelicano de plata sobredorada y la cruz de plata para el guion para el ordinario y los cañones de plata para la manga que en lo mandado se expresa lo tiene encargado a Dn Joseph Alexandre artista platero de la ciudad de Sevilla para que haga estas alhajas...”

⁴⁹ *Ibidem*. Caja 5, n. 157, año 1780. “Licencia para hacer ornamentos y alaxas de plata”. Actualmente solo puede verse en dicho camarín la que ciñe la cabeza de la Virgen.

desde ahora engrosan la nómina de su dilatada producción. De origen zaragozano (donde se supone que tuvo lugar su formación), fue aprobado como platero en 1751⁵⁰, estableciendoun taller que contaba con tres oficiales y dos aprendices, importante grupo sólo superado en esta época por el del platero José Palomino⁵¹. Ello es indicativo de una intensa actividad, como demuestran las abundantes obras repartidas por toda la diócesis hispalense –incluso algunas fuera de ella–, donde brillaba con luz propia la desaparecida custodia de asiento de Morón, que llegó a ser la más alta de España. Estas estructuras de torre escasearon durante el periodo rococó, proliferando más las de mano u ostensorios⁵², sin duda más asequibles para la mayoría de los templos.

Por último haremos una breve mención a los ornamentos de este templo. Al igual que otros elementos del ajuar litúrgico imprescindibles para el culto, la ropa fue siempre objeto de máxima atención, para cuyo resguardo fueron construidas las cajoneras que ocupan buena parte de los muros de las sacristías de los templos. Como era lógico ladel uso diario acusaba un mayor desgaste, siendo más frecuente su arreglo o renovación; por el contrario la utilizada en las ocasiones más solemnes –frecuentemente bordada y enriquecida con materiales más nobles– ha llegado a nuestros días en mejor estado de conservación, formando hoy parte del tesoro que se expone en muchas iglesias, parroquias o catedrales.

Con la incorporación de los colores según el calendario litúrgico⁵³, los ajuares se enriquecieron notablemente con continuas renovaciones. Por ello y dado su funcionalidad, en momentos de apuros económicos su elaboración era prioritaria a la de otros elementos distribuidos por los templos, como retablos, pinturas o esculturas.

La parroquia de Santa María de la Mesa disponía de ornamentos realizados durante los siglos XVI y XVII, algunos de los cuales se conservan en la actualidad. Entre ellos destacan una casulla verde y otra negra, bordadas, de finales del quinientos, así como un terno morado del seiscientos⁵⁴. En 1780 el visitador comprobó el mal estado en que se hallaba la ropa para el culto, por lo que se dispuso su reparación, así como la creación de nuevas piezas. Se dio así licencia para realizar dos casullas, estola y manípulos de damasco rojo; tres capas de damasco del

⁵⁰ SANZ SERRANO, María Jesús: *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, t. I, p. 278.

⁵¹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 351.

⁵² SAN SERRANO, María Jesús: *La orfebrería...*, *op. cit.*, p. 328.

⁵³ SOUSA CONGOSTO, Francisco: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, 2007, p. 417. Este autor señala que es a partir del siglo XIII. Agreda Pino, Ana María: “La indumentaria religiosa: notas comunes”. *Emblemata*, n. 17, Zaragoza, 2011, pp. 107-128. La autora afirma que es a partir del siglo XI cuando los colores quedan establecidos.

⁵⁴ SILES GUERRERO, Francisco y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: *op. cit.*, p.74.

mismo color y otras tres de damasco blanco; una manga de terciopelo negro con galón y fleco de oro, así como otra de damasco negro; frontaleras de varios colores de damasco; paño de púlpito de damasco rojo; un palio de damasco; dos humerales⁵⁵ rojos, dos blancos y dos morados, todos de tafetán con flecos dorados; un paño de tafetán negro para cubrir la cruz el Viernes Santo; una atrilera de damasco morado; un capillo para los bautismos, etc.⁵⁶. Cabe suponer que estas piezas debieron ser realizadas para el uso diario, pues no aparece referencia alguna a bordados, brocados o algún otro elemento más rico, dado la existencia de los ornamentos antes mencionados que fueron restaurados. En cuanto a los colores, vemos que predominan el rojo, blanco y morado, como sabemos el primero empleado en fiestas de mártires, Domingo de Ramos, Pentecostés y fiestas de apóstoles principalmente; el segundo para Navidad, Pascua, fiestas del Señor, fiestas marianas, Corpus, etc.; y el tercero reservado para adviento y cuaresma.

La mayoritaria presencia de artífices sevillanos en esta obra no solo responde a la dependencia de la diócesis: al tratarse de una población menor, carente de maestros que pudieran afrontar los distintos trabajos, se recurría sobre todo a aquellos que ocupaban cargos en el Arzobispado. En otras localidades diocesanas de más entidad, la presencia de artífices locales en los templos es un hecho cada vez más constatado, desterrándose poco a poco las sistemáticas atribuciones a los artistas hispalenses. De esta forma y sobre todo en las obras de arquitectura, se aliviaba el excesivo trabajo de los maestros mayores, principalmente en la segunda mitad de siglo, debido tanto a las reconstrucciones tras el terremoto de Lisboa como a las ejecuciones y ampliaciones de templos por el crecimiento poblacional.

Desde el punto de vista constructivo el barroco se manifiesta más en el exterior de este edificio, especialmente en las portadas, a pesar de estar libres de ornato. Igualmente las ventanas amansardadas, con sus aletones flanqueando los óculos, dan cierta vistosidad al exterior. El interior, sin embargo, va cediendo al clasicismo, de manera que solo algunas notas aisladas recuerdan la pujanza de aquel estilo que aún a finales de siglo se resistía a desaparecer. Así se detecta en la cúpula al incluir las molduras onduladas en la parte baja del intradós, mientras que la media naranja se libera ya de decoración. Tanto pilares como cubiertas otorgan al interior un aire más clasicista, que queda alterado por la profusión de retablos de madera tallada.

La sobriedad de muros, cubiertas y pilares se contrarresta con la abundante arquitectura lignaria, responsable en gran medida de crear esa atmósfera barroca en el interior, pese a que algunas piezas incorporan elementos de inspiración clasicista. Los tres retablos situados encada una de las naves laterales no restan protagonismo al mayor, que mantiene la habitual función de atraer la mirada del fiel

⁵⁵ En la documentación figuran como “toallas de ombros”.

⁵⁶ AHDJF. Ordinarios, caja 5, n. 157, año 1780: “Licencia para hacer ornamentos y alaxas de plata”.

hacia el presbiterio. De haberse ejecutado el órgano con la caja de Francisco de Acosta, habría surgido una interesante perspectiva entre éste y el retablo mayor: un eje entre una estructura dorada brillando a la luz de las palmatorias y un retablo sonoro con los ángeles alzando las trompetas. La instalación del órgano neoclásico temperó en parte el clima barroco del interior, si bien su estructura guarda armonía con la sillería situada a sus pies.

La difusión del neoclasicismo, propiciada desde los centros oficiales con el claro fin de exterminar las manifestaciones artísticas de raigambre más popular, hizo languidecer al barroco en los últimos años del siglo XVIII. La construcción de este templo con la mayor parte de sus enseres en la segunda mitad de este siglo, permite apreciar un conjunto estilísticamente coherente, que aunque incorpore nuevas tendencias arquitectónicas trasmina aires castizos. El pulso entre tradición y nuevas formas, claramente apreciable en la parroquia de Santa María de la Mesa, constituye una buena muestra del carácter del último barroco sevillano.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2013



Figura 1. Zahara de la Sierra. Parroquia de Santa María de la Mesa. Exterior.



Figura 2. Zahara de la Sierra. Parroquia de Santa María de la Mesa.
Retablo mayor.



Figura 3. Zahara de la Sierra. Parroquia de Santa María de la Mesa. Retablo mayor. Camarín.



Figura 4. Zahara de la Sierra. Parroquia de Santa María de la Mesa. Púlpito, 1781.



Figura 5. Zahara de la Sierra. Parroquia de Santa María de la Mesa. Coro.



Figura 6. Proyecto para caja de órgano. Francisco de Acosta Damil, 1780.