

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1975

Precio: 150 Pesetas







Publicada por la  
EXCMO. DIRECCION PROVINCIAL DE SEVILLA  
DIRECCION ANTONIA URRUTIA



# HISPALENSE

REVISTA  
HISTORICA, LITERARIA  
Y ARTISTICA

TRIMESTRAL

## ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

Deposito Legal, 25-1928

Impreso en España en los Talleres de la Imprenta Provincial de Sevilla



Publicaciones de la  
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA  
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA.

ARCHIVO HISPANENSE

REVISTA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Y ARTÍSTICA

Depósito Legal, SE-25-1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.<sup>a</sup> ÉPOCA  
AÑO 1975



TOMO LVIII  
NÚM. 178

SEVILLA, 1975

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1975

MAYO-AGOSTO

Número 178

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MARIANO BORRERO HORTAL. PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

LUIS TORO BUIZA.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.

APARTADO DE CORREOS, 25. - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)



## SUMARIO

ARTICULOS	Páginas
NAVARRO GARCÍA, Luis.— <i>Salvador Mañer, agente carlista en México y Sevilla</i> ... .. .	1
GIL-BERMEJO GARCÍA, Juana.— <i>Los reales alcázares de Sevilla (Notas históricas sobre su organización económica)</i> ... .. .	25
BANDA Y VARGAS, Antonio de la.— <i>El pintor Dióscoro Puebla en Cádiz</i> ... .. .	49
PÉREZ EMBID, Florentino.— <i>El retablo mayor de Santa María de Aracena y otras obras de arte desaparecidas</i> ... .. .	69
ALBERICH, José.— <i>Richard Ford o el hispanista hispanófilo</i> ... .. .	103
<b>MISCELANEA</b>	
WAGNER, Klaus.— <i>Los impresores sevillanos Estacio y Simón Carpintero</i> ... .. .	135
<b>LIBROS</b>	
Temas sevillanos en la prensa local (enero - abril 1975).	
REAL DÍAZ, Isabel ... .. .	145
Crítica de libros.	
SORIA MEDINA, Enrique: <i>La Sociedad Económica de Amigos del País de Osuna</i> .—A. Domínguez Ortiz ... .. .	155
PÉREZ EMBID, Florentino: <i>La Frontera entre los Reinos de Sevilla y Portugal</i> .—Alfonso Franco Silva ... .. .	156
COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, Francisco: <i>Inventario de los Papeles del Mayordomazgo de Sevilla</i> .—Alfonso Franco Silva ... .. .	158
ALDEA, Q.; MARÍN, T.; VIVES, J.: <i>Diccionario de Historia Eclesiástica de España</i> .—José Manuel Cuenca Toribio ... .. .	160
ANDRÉS GALLEGO, J.: <i>La política religiosa en España. 1889-1913</i> .—José Manuel Cuenca Toribio ... .. .	160



# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA Y SUMARIO

ARTÍCULOS

1	Navarro García, Luis.—Sitio de Mafes, agente catalista en México y Sevilla
25	Gil-Bermejo García, Juan.—Los reyes alcazares de Sevilla (Notas históricas sobre su organización económica)
49	Banda y Vargas, Antonio de.—El pintor Dióscoro Fidalgo en Cádiz
69	Pérez Embid, Florentino.—El templo mayor de Santa Marta de Ancaez y otras obras de arte desaparecidas
103	Alarcón José, Ricardo.—El hispanista hispánico

## MISCELÁNEA

135	Wagner, Klaus.—Los impresores sevillanos Estación y Ramón Corpiñero
-----	---

## LIBROS

145	Temas sevillanos en la prensa local (enero - abril 1975). Real Díaz, Isabel
	Crítica de libros.
155	Soria Medina, Enrique.—La Sociedad Económica de Amigos del País de Orense.—A. Dominguez Ortiz
156	Pérez Embid, Florentino.—La frontera entre los Reinos de Sevilla y Portugal.—Alonso Franco Silva
158	Collantes de Terán y Delorme, Francisco.—Intento de los Papas del Mayorazgo de Sevilla.—Alonso Franco Silva
160	Aldea, G.; Marín, T.; Vives, J.; Diccionario de Historia Estadística de España.—José Manuel Guerra Torto
160	Andrés Gallego, J.; La política religiosa en España, 1889-1913.—José Manuel Guerra Torto

## EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE ARACENA Y OTRAS OBRAS DE ARTE DESAPARECIDAS

El gran templo parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, en Aracena —localidad cabecera de la Sierra de su nombre y tierra de Sevilla desde el siglo XIII, adscrita hoy no sin lógica geográfica a la provincia de Huelva—, constituye un caso simbólico de aquel tenaz esfuerzo de tantos pueblos españoles realizaron, sobre todo en los siglos XVI al XVIII, para levantar en medio de su parvo caserío las nobles y aún impresionantes moles de sus iglesias matrices.

Es éste un rasgo volumétrico que caracteriza como una constante los tradicionales conjuntos urbanos de los pueblos de España, y que ha dado perfil hermoso a sus siluetas hasta que en los últimos años ha irrumpido ese inarmónico y penoso colosalismo, nacido por mitades del urbanismo ignorante y del afán de especulación del suelo.

El templo a que este trabajo se refiere fue incendiado por las milicias marxistas en la mañana del 10 de agosto de 1936, al mismo tiempo que todos los demás de la localidad. Ardieron o fueron asimismo devastados la iglesia del Castillo, edificio gótico-mudéjar (siglos XIII-XV), al que la tradición local atribuye que fue Priorato de los Templarios, aunque de esto no hay prueba concluyente y sí de que fuera Priorato Real (1); los templos conventuales de Santa Catalina (monjas carmelitas descalzas); del Carmen (frailes carmelitas, que tuvo una participación notable en los forcejeos de los orígenes del Carmen Descalzo), secularizado cuando la exclaustación del XIX; de Santo Domingo (frailes dominicos), también secularizado entonces; y de Jesús María (monjas dominicas), fundado por la Venerable

(1) Cfr. PÉREZ EMBID, Florentino: *La frontera entre los reinos de Sevilla y Portugal*, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, 1974.

Madre Trinidad, cuyo recuerdo ha permanecido vivo en la devoción local; más las ermitas —muy populares asimismo— de San Pedro, San Roque y Santa Lucía. En todos estos templos se perdieron obras de arte y antiguos objetos de culto pero ninguno de ellos comparable al tesoro de orfebrería y bordados desde el siglo XV, y los retablos —sobre todo el mayor— de la iglesia parroquial de la Asunción de Santa María.

Que yo sepa, de este retablo no se ha publicado nunca ningún estudio. Los casi cuarenta años transcurridos desde su destrucción amenazan con la pérdida también de las pocas, y no del todo satisfactorias, fotografías que de él se conservan aún. Siendo así que la indudable calidad arquitectónica y escultórica que tuvo hacían de él una pieza de primera calidad en la historia del barroco sevillano.

#### *La iglesia mayor de Santa María de Aracena.*

Es un templo renacentista de planta de salón, con tres naves de cinco tramos y capillas ornacinas. De las naves, la central termina en un ábside poligonal cubierto con bóveda concoide, decorada con casetones trapezoidales al gusto de la época: las dos laterales rematan en testeros planos. La nave de la derecha o de la Epístola, lleva detrás de la cabecera un tramo más, cuadrado, dedicado a sacristía.

Están separadas por altos y gruesos pilares compuestos, que a medida que avanzan hacia los pies de la iglesia manifiestan la natural evolución del estilo hacia formas más puras. Los pilares de esta zona primera siguen la fórmula habitual de adosar a un núcleo prismático de base cuadrada, cajeado en sus cuatro frentes, sendas columnas muy esbeltas y sin gálbo, con fustes estriados en la cabecera y cilíndricos en los restantes tramos, y capiteles derivados de los del orden corintio. Sobre tales capiteles cabalgan los arcos fajones de las bóvedas.

El autor de esta cabecera del templo, que sería lógicamente el de la primera traza del mismo —quizás Diego de Riaño, como luego veremos—, debió cerrar también las bóvedas del tramo primero de las dos naves laterales, decoradas con una retícula de molduras que marcan casetones sobre la bóveda vaída de base, estrechamente relacionados con los que enriquecen la concha del ábside. Este primer tracista (Lám. 1) acusa todavía resabios góticos muy notorios en dicha molduración y en los ven-



tanales del primer tramo, de múltiples arquivoltas y dibujo no muy afortunado, con una tracería en exceso convencional y con parteluz en el centro.

La bóveda central del primer tramo es vaída y va decorada con labores cajeadas, que marcan tondos alternativamente circulares y cuadrados, enlazados entre sí por fajas de sabor ya claramente manierista. Esta bóveda es probablemente la aportación de Hernán Ruiz (Lám. 2), como lo corrobora el análisis estilístico. En ella todos los tondos se enriquecen con figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento. Refuerzan la atribución los datos cronológicos, puesto que la apertura al culto de la cabecera del templo y la primera misa en la capilla mayor —ceremonia para la cual era imprescindible que estuviese terminada la bóveda en cuestión del primer tramo de la nave central— se celebraron en 1570. La espléndida pila bautismal que la parroquia ha usado siempre, lleva la fecha de 1582.

En los dos tramos sucesivos —que es todo lo que hasta 1970 había sido terminado— las bóvedas son de mano más torpe. En la nave central, el tramo segundo se cubre con una cúpula semiesférica, que ostenta en grandes caracteres la fecha de su terminación: 1603. En este último espacio —desde donde empieza el segundo tramo hasta el muro provisional que ha cerrado la iglesia hacia los pies durante tres siglos largos— se advierte la huella de un arquitecto más purista y formado en la influencia andaluza del arte herreriano, que manteniéndose fiel a la estructura planeada por el primer maestro, introduce en los pilares simplificaciones sustanciales al par que engruesa las columnas, dándoles un cierto gálibo, e intentando aproximarlas a un patrón clásico, con basas áticas y con un correcto capitel dórico. Es evidente el momento más escurialense, quizás atribuible a una confusa colaboración de Toledo-Herrera-Paciotto o a Pedro Díaz de Palacios, como veremos.

Tenemos, pues, en el templo la huella estilística de tres maestros, o al menos de tres momentos constructivos (Lám. 2): cabecera y bóvedas laterales del primer tramo, tramo central del mismo, y por último el segundo tramo más los pilares y cubiertas del tramo tercero, que se cerró con una solución de emergencia para la terminación provisional y apertura al culto de todo el templo.

Las obras de construcción fueron, pues, lentas y esmaltadas de dificultades. A principios del siglo XVI, el Cabildo eclesiástico y el Corregimiento de la villa alegaron ante los Reyes Ca-

tólicos lo difícil que resultaba, para una población que comenzaba a crecer notablemente, depender a efectos de culto y administración de sacramentos del anterior templo parroquial, emplazado en lo alto del cerro del Castillo. Pidieron, por tanto, permiso para edificar uno nuevo y, resuelta favorablemente la demanda, las obras comenzaron (1528).

Emplazado el solar en un rellano a media ladera del montículo central de la villa, su colocación determinaba el trazado de una amplia plaza, a la que el paso del tiempo, y la continuación de las calles hacia la zona inferior de la pendiente, acabaron atribuyendo el nombre popular de Plaza Alta. Se configuró así ésta como el típico ensanche urbano que en tantos pueblos españoles separa las reducidas y hoy pobres —aunque a veces blasonadas— casas de las estrechas calles medievales, casi siempre en lo alto del caserío, respecto de las nuevas vías de las zonas más recientes, casi siempre decimonónicas. Tales plazas solemnes, parroquiales, muchas veces destartadas en su noble elementalidad, son un símbolo de las nuevas anchuras urbanas propias del Renacimiento. Un ejemplo magno es el de Trujillo.

En el caso de Aracena, la monumental parroquia comenzó a alzarse con lentitud, y frente a ella se iniciaron o renovaron varios decenios después (1564) las Casas del Ayuntamiento —el que aún se sigue llamando Ayuntamiento viejo—, que comprendía también los almacenes de grano propios del Pósito del Cabildo municipal. En ambos laterales de aquella explanada fueron apareciendo después, poco a poco, las casas solariegas de los hidalgos linajes lugareños: los Parrales, los Lobo, los Valladares, etc. Escudos y rejas forjadas campeaban en las fachadas de aquellos solares, hasta que han acabado por ser sacrificados —yo mismo lo recuerdo— al capricho ignorante de las familias venidas a menos, de los nuevos ricos, o a la voraz especulación de devastadores anticuarios.

Volviendo al templo parroquial renacentista (2), las obras

(2) Otros detalles anecdóticos del proceso de la construcción, noticias de la vida local, y hasta un curiosísimo recetario de remedios médicos, figuraban en un códice con noticias locales del siglo XVI que se conservaba en el archivo parroquial, y que yo mismo transcribí con juvenil afición allá por los años de 1933-34, por encargo del entonces cura párroco y sin conservar copia alguna.

Ignoro si eran estos u otros los "viejos papeles manuscritos" encontrados por el culto sacerdote don Eduardo López Cristino, y a los que se refiere VÁZQUEZ, José Andrés: *La Real y Prioral Iglesia Mayor de Aracena y el Cristo que pide para acabarla*, "ABC", Sevilla, 1928.

Las noticias no documentales aquí recogidas proceden, en efecto, de LÓPEZ CRISTINO,



dieron comienzo "en martes 15 días del mes de septiembre de 1528". Las primeras noticias documentales que de tal esfuerzo tenemos (1533) nos presentan como maestro mayor de las obras a *Diego de Riaño*, que lo era también de la catedral de Sevilla, de la Cartuja de Jerez de la Frontera, y de las iglesias de Carmona, Aroche, Encinasola y Chipiona; su salario en la de Aracena era de 3.000 maravedíes anuales y debió empezar su labor en 1530 —quizás previo un aumento de sueldo—, puesto que tres años después (3) otorgaba poder al mercader Juan de Escalante y al cantero Martín de Otamendi, para que cobrasen los 18.000 que se le adeudaban por tres anualidades. De fines de 1534 conocemos (4) el inventario de sus bienes.

Maestro mayor de las obras de cantería era algún tiempo más tarde (1549) el cantero *Juan de Calona* (5) (¿o Carona?), de quien conocemos que debía un ducado de oro a Miguel de Gaínza, aparejador de las obras de cantería de Sevilla.

Casi decenio y medio después (1562) aparece como responsable de la construcción un nombre de primer rango, el maestro *Hernán Ruiz*, de origen cordobés, y que estaba entonces en el momento culminante de su fama. Hubiera bastado para que esta fuera imperecedera su genial terminación de la Giralda, añadiendo al alminar almohade el actual cuerpo de campanas, o bien su creación de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas.

Hernán Ruiz era entonces maestro de todas las obras de cantería de las iglesias del arzobispado de Sevilla y contrató (6),

---

Eduardo: *Mentés o el Guía para visitar la Gruta de las Maravillas*, Aracena, F. Requena, 1924, cap. II. Agradezco a mi querida amiga la señorita Herminia Mejías la amabilidad de haberme proporcionado un ejemplar de las publicaciones de aquel amigo de la historia, que fue orientador de mis estudios de Bachillerato.

El códice por mí copiado, desapareció en el incendio ya recordado. Confío en que cuando se abra a los investigadores en las debidas condiciones el Archivo del Arzobispado de Sevilla será posible ampliar esta gavilla de curiosidades.

(3) 26-abril-1533 y 27-febrero-1534, respectivamente. En *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (en adelante se citará *Documentos*), VI, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1933, cfr. 9 y 10.

(4) 17-diciembre-1534. *Documentos*, VI, 11.

(5) 1-octubre-1549. *Documentos*, VI, 8.

(6) 27-mayo-1562. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Notas para la Historia del Arte desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, Rodríguez y Cia., 1929 (en adelante, LÓPEZ MARTÍNEZ: *Hernández-Montañés*), 150-151. Del contrato fueron fiadores Juan Morel y su hijo Bartolomé Morel, artilleros, vecinos de Sevilla. Bartolomé Morel contrató (1573) la magnífica lauda sepulcral de Perafán de Ribera, en la que debe corresponderle el bello dibujo, y hoy se conserva en el Panteón de Sevillanos Ilustres, en la cripta del templo-museo de la Anunciación (AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI, "Ars Hispaniae"*, Madrid, XIII (1958), 327).

Sobre Hernán Ruiz, cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *El arquitecto Hernán Ruiz en Sevilla*, Sevilla, 1949, 50-51. Concretamente el trabajo de éste en Aracena debió tener lugar entre 1563 y 1569; sobre ello, cfr. la elaborada monografía de BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1974, especialmente págs. 177-182.

con Lázaro Martínez de Cozar, mayordomo mayor de las fábricas del arzobispado de Sevilla —como tal y con licencia del provisor, el licenciado Juan de Obando—, una alta dirección de todas ellas, porque en las mismas se habían cometido yerros. Su obligación sería hacer las trazas y regir, gobernar y administrar las obras. Así como designar los aparejadores y asentadores, y responder por sí o por fiadores de cuantos daños por negligencia se causasen en adelante. A fin de prevenirlos quedaba obligado a visitar las obras una vez al año por lo menos, y además en todas las ocasiones en las que fuere llamado por los respectivos mayordomos o aparejadores. Las iglesias que se le confiaban y los salarios a percibir por ello en cada una eran los siguientes: Aracena (15.000 mrs.), Aroche (6.000), Encinasola (4.000), Cumbres Mayores (3.000), El Cerro (3.000), Utrera (3.000), Santa María de Arcos (4.000), Morón (6.000), Espera (3.000) y en Jerez de la Frontera, San Salvador (10.000), San Miguel (2.000) y San Juan (3.000). Es de destacar la notoria diferencia de salarios —que sería evidentemente consecuencia de las diferencias de responsabilidad o de dedicación— entre Santa María de Aracena y templos tan importantes como Santa María de Arcos y San Salvador o San Miguel de Jerez. En 1570 quedó terminada la capilla mayor y se celebró en ella la primera misa.

Al año siguiente (1571) había muerto Hernán Ruiz, y en su lugar el deán y cabildo de Sevilla contrataron en las mismas condiciones a *Pedro Díaz de Palacios* (7), que era ya maestro de algunas obras del arzobispado desde la muerte de aquél.

A partir de este suceso debe considerarse que se realiza el que antes hemos llamado tercer momento del proceso constructivo del templo. De él sabemos (8) “que el propio Herrera construyó la escalera de mármol existente en la cabecera y que fue autor de uno de sus planos, y que Felipe II encomendó su dirección, con anterioridad a la citada intervención de Herrera, a Juan Bautista de Toledo, cuya labor no debió agradar al Rey..., pues encargó la revisión del proyecto al italiano *Paciotto*”.

En efecto, en el archivo parroquial existieron hasta 1936

(7) 14-abril-1571. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Hernández-Montañés*, 150 y 152. Los fiadores en este caso fueron dos plateros, Juan Maldonado y Fernando de Ballesteros el Mozo, junto con el marmolero Francisco de Carona.

(8) BANDA Y VARGAS: *loc. cit.*, 181 y sigs.

los planos originales de una traza del edificio —seguramente correspondientes a la época de este aludido tercer maestro—, que serían probablemente como una propuesta de total terminación, y estaban firmados por un *Juan de Herrera*, sin duda alguna el arquitecto de El Escorial; yo alcancé a verlos en el citado archivo antes de su destrucción por el incendio del 10 de agosto de 1936. Es buena tradición local que la petición de tal proyecto al autor le había sido hecha por el humanista Benito Arias Montano, natural como es sabido de Fregenal de la Sierra, y que después de sus largos estudios y servicios a Felipe II como director de la Políglota de Amberes, en Roma, en la Corte y en la catalogación de la biblioteca de El Escorial, vino a retirarse los últimos años de su vida a la Peña de Alájar, desde donde siguió en contacto con el movimiento cultural de su época. En Aracena fundó (12 de julio de 1597) una Cátedra de Latinitad (9), que tras diversas peripecias hubo de funcionar en la calle aún llamada “del Estudio” y en solar paredaño con la casa en la que yo nací.

En 1603 se terminó —como antes se dijo— la cúpula semi-esférica del segundo tramo de la nave central. Debe ser ésta la fecha de interrupción del tercer momento o período de las obras.

Un intento más de continuarlas debió haber. Cuando el Conde-Duque de Olivares obtuvo el señorío de Aracena, dio orden de que se siguieran hasta su terminación, pero esto no llegó a realizarse. En 1628, en efecto, y por orden del propio Conde-Duque, las obras de la iglesia parroquial de Aracena quedaron definitivamente suspendidas. Habían durado casi con exactitud un siglo.

En aquellos momentos, el edificio estaba techado aproximadamente solo en su mitad, mientras que el resto del solar preparado, hacia los pies de la iglesia, quedó con las fachadas exteriores levantadas hasta poco más abajo de la imposta que separa los lienzos inferiores de los muros de la faja alta, en la

(9) SÁNCHEZ-CID, Antonio María: *Epítome histórico de la gran villa de Fregenal*, Sevilla, 1843, págs. 323-329.

Sobre las relaciones de Arias Montano con la Peña de Alájar, etc., cfr. la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, tomo XLI, y PAZ, Julián: *Catálogo*, I, 524 y sigs. Así como el curioso folleto de VÁZQUEZ, José Andrés: *Vida, virtudes y trabajos del sapientísimo varón Benito Arias Montano, el Hispalense*, Sevilla, Imprenta de la Exposición, 1929.

Cfr. también REKERS, Ben: *Arias Montano*, trad. española, Madrid, Taurus, 1973; PÉREZ CASTRO, Federico, y VOET, L.: *La Biblia Políglota de Amberes*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973, y PÉREZ-EMBED, Florentino: *Arias Montano, un símbolo*, Madrid, “ABC”, 27-marzo-1974.



que se abre la fila de los ventanales. En la década de los veinte de este siglo XX preparó un proyecto de terminación, no muy feliz, el arquitecto sevillano *D. Aníbal González*. Por último, con los datos que la propia construcción ofrecía, en los años recientes ha puesto en marcha una rigurosa labor de restauración y terminación el arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes, *D. Rafael Manzano Martos*; en el momento actual estos trabajos están en plena realización de su segunda etapa.

Medidas por el exterior, las dimensiones totales del templo son: 61 metros de largo (incluida la sacristía); 29,50 metros de ancho, y 21,50 metros de alto (hasta la cima de los pináculos, excluida la espadaña).

#### *Obras de arte documentadas, anteriores al retablo mayor.*

La documentación exhumada por los eruditos sevillanos en el Archivo de Protocolos proporciona amplias noticias que no será inútil recopilar aquí. Tendremos así una evocación del ritmo de atención a las obras artísticas que un pequeño pueblo serrano dedicaba a esta dimensión religioso-cultural a lo largo del siglo XVI, época en definitiva en la que se iniciaba allí la desproporcionada tarea de levantar un templo con dimensiones catedralicias.

En los primeros años del XVI (1506) los pintores *Juan Serrano* y *Alonso Rodríguez* extendían un compromiso de transacción (10) dejando en manos de Juan Rodríguez de Padilla y Pedro de Solórzano, boticario, vecinos de Sevilla, sus diferencias sobre la obra de varios retablos destinados a Aracena. Es evidente, por razón de la cronología, que no se trataba de un retablo para la que luego fue iglesia mayor, sino que sería para el templo gótico que entonces hacía sus veces, hoy llamado del Castillo, y también —desde el siglo XIII— Santa María de Aracena, que había sido Priorato tradicionalmente atribuido a los Templarios, aunque de ello no hay pruebas históricas, y sí de otras vinculaciones canónicas. Pero siempre con función reli-

(10) 21-octubre-1506. *Documentos*, II, 112. GESTOSO: *Ensayo de un Diccionario de artistas que florecieron en Sevilla*, III (Sevilla, "La Andalucía Moderna", 1908), 383, publica un requerimiento del segundo al primero. Ambos se habían concertado para hacer por mitad un retablo para la iglesia de Aracena; luego Rodríguez cedió al Juan Serrano ocho o nueve piezas (es decir, cuadros), para que en ellos hiciera unos brocados y le pagó su importe, y ahora le requería para que se las devolviera acabadas, así como "siete imágenes pequeñas doradas" que le había prestado también.

giosa central en la vida de la localidad, hasta la construcción de la nueva parroquia, a mediados del XVI.

También de fecha muy temprana (1518) fue la confección de una capa y casulla con brocados, hechas por el *bordador Juan Sánchez de Salcedo*, por contrato con el mayordomo de la iglesia de Aracena, Luis González, el cual en aquella fecha le reconocía (11) una deuda de 6.700 maravedíes a su favor, resto del importe de los brocados. Dichas vestiduras litúrgicas figuraron entre las de aquella época que formaban parte del tesoro parroquial, y fueron expuestas en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-30) (12), bien pocos años antes de su destrucción (Láms. 3 a y 3 b).

Para la iglesia conventual de Santa Catalina, de monjas carmelitas, el *entallador Juan Giralte* contrató (1562) la realización de un retablo de talla (13) con "tres tableros el cuerpo de enmedio y dos a los lados", para la capilla que en dicho templo tenía Bartolomé Vázquez. El tablero de en medio con un Cristo a la columna, de talla, y a su lado San Pedro y San Juan, y los otros dos tableros de en medio, el de la derecha con la Oración del Huerto y el de la izquierda con la Coronación; en cuanto a los tableros de los lados, el de la derecha con la Resurrección, y con la Encarnación el de la izquierda. El contrato lo ajustó el artista en 115 ducados con Bartolomé Vázquez, presbítero, vecino de Aracena. Por fortuna ésta es una de las dos únicas obras de arte importantes que en Aracena sobrevivieron a la devastación de 1936; la otra es la estatua sepulcral del prior Pero Vázquez, en barro cocido, obra de Miguel Florentino (14). El retablo de Giralte estaba en 1936 en la clausura del convento, pasó luego unos meses a hacer de retablo provisional en uno de los altares del templo, el más cercano a los pies de la iglesia en la nave del Evangelio. En los años 50 fue

(11) 12-agosto-1518. *Documentos*, IX, 87.

(12) Cfr. *Exposición Iberoamericana, Catálogo de la Sección de Arte Antiguo. Pabellón Mudéjar*, [Sevilla, 1929?]

(13) 26-septiembre-1562. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Notas para la Historia del Arte. Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, Rodríguez y Cía., 1932 (en adelante, *Montañés-Roldán*), 52-53. La carta de pago es de 1-abril-1595.

AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI*, citado, 254, dice que estas tablas se caracterizan "con figuras de canon muy esbelto, como claramente se advierte en el expresivo Cristo a la columna, de perfiles muy angulosos y con tendencia al relieve plano, un tanto arcaico". Cfr. también CAMÓN AZNAR, José: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, "Summa Artis", Espasa-Calpe, Madrid, XVIII (1961), 269.

(14) PÉREZ-EMBED, Florentino: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid, C.S.I.C., 1972.



adquirido —creo recordar que en 60.000 pesetas— por la Dirección General de Bellas Artes, que lo depositó en el Museo Arqueológico Nacional, de donde en los años 70 pasó al de Bellas Artes de Sevilla, donde ahora preside con todo honor una de las salas correspondientes al siglo XVI.

Cuando dicha obra estuvo terminada (1563), el autor nombró al pintor de imaginería Antonio de Arfian y el presbítero Vázquez designó al también pintor Andrés Ramírez, para que justipreciasen la labor realizada (15). El retablo, ya terminado —pintado, dorado y estofado, como estaba convenido—, tenía 5 tableros con 8 trasdoses, una peana y un friso alto, y además algunas demasías: 6 columnas de talla y 4 evangelistas y un Dios Padre, y la guarnición de dichas piezas, y 10 serafines. En vista de ello aquellos convinieron en un precio de 19.400 maravedíes. Casi todas esas demasías han desaparecido en la actualidad, así como toda la policromía.

Sabemos también de una escultura de Nuestra Señora para la iglesia, respecto de la cual el maestro mayor de las obras de Sevilla, Diego de Velasco, otorgó poder (1580) a Juan Martínez Navarro (16) para que cobrase a Pedro Vázquez, prioste de la cofradía de la Concepción de Aracena, 41 ducados por la pintura y resto de la hechura de aquella imagen.

En veinticuatro ducados contrató (1592) Juan Pérez Obel, beneficiado de la iglesia de Nuestra Señora de la Granada (17), “que es en término de Aracena”, con el escultor Blas Hernández y el pintor de imaginería Blas Grillo, una imagen de Santa Lucía.

Hay otras noticias documentales, referentes a un *sagrario de la iglesia de Santa María*, de Aracena, que por su temprana cronología hace pensar en que se trataría de la habilitación provisional de la misma, para el culto, o bien de una instalación primeriza. Es decir, no coincidente con el retablo mayor al que van a referirse las noticias de varios decenios posteriores. En 1588, Juan de Campaña, pintor de retablos de iglesias, recibía (18) del bachiller Gaspar de Escobar, mayordomo de la iglesia de Santa María de Aracena, la cantidad de 200 ducados

(15) 23-septiembre-1563. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Montañés-Roldán*, 53.

(16) 21-julio-1580. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Hernández-Montañés*, 154. Cfr. *infra*, nota 19.

(17) 26-agosto-1592. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Montañés-Roldán*, 58. LÓPEZ CRISTINO: *Mentés*; 20, enumera esta pequeña aldea entre las eclesiásticamente dependientes de la iglesia filial de Santa Marina.

(18) 27-octubre-1588. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Montañés-Roldán*, 173.

a cuenta del importe de la pintura, decorado y estofado del sagrario dicho. Y cuatro años después (1592) el escultor *Diego de Velasco* declara en su testamento (19) que se le deben 250 ducados de un sagrario que hizo para la iglesia de Aracena, y que entonces estaba en poder del pintor Juan de Campaña "para lo pintar".

Es posible que el retablo a que ese sagrario correspondería sea uno de 1609, en el cual el pintor de imaginería *Antonio Pérez* se comprometía a acabar (20) la cuarta parte del dorado y estofado, como sucesor de su suegro Vasco Pereyra, que se había encargado de ello juntamente con Juan de Salcedo. En cualquier caso, este retablo —lo mismo que los de principios del siglo XVI— debieron perderse en los avatares de los tiempos. Por supuesto, el gran retablo dorado con el Sagrario para la reserva habitual del Santísimo Sacramento, que fue destruido en 1936, correspondía ya al segundo tercio del siglo XVIII. Estaba realizado con estípites (Lám. 4), y presidido por un Crucificado antiguo, muy venerado bajo la advocación de Cristo de la Plaza.

Para las ermitas y conventos antes citados de la villa hay a comienzos del XVII una serie de encargos de interés más erudito que artístico. Un *San Roque*, de seis cuartas de alto, "con su peana y con su diadema y con su ángel y perro" —como el de la iglesia de San Isidoro de Sevilla—, fue encargado (21) en 37 ducados al escultor *Blas Hernández* por Luis Hernández, vecino de Aracena, siendo fiador el maestro carpintero Juan de Mesa. Un *San Pedro* para la iglesia o ermita de la misma advocación contrató (22) en 700 reales el escribano de Aracena Bernabé de Perales nada menos que al escultor *Juan de Remesal*, siendo fiador el entallador y arquitecto Luis de Figueroa; la imagen del primer Papa había de ser de dos varas, "sen-

(19) 27-octubre-1592. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Montañés-Roldán*, 152. Sobre su personalidad artística, procedente de Avila, y su prestigio en Sevilla, cfr. AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI*, citado, 333; CAMÓN AZNAR: *La escultura y la rejería*, citado, 270.

(20) 16-junio-1609. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Hernández-Montañés*, 189. Los fiadores fueron en este caso el maestro escultor Andrés de Ocampo y Andrés Mexía, que comprometieron su fianza el 30-agosto-1609.

(21) 21-abril-1600. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Montañés-Roldán*, 59.

(22) 7-julio-1624. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Montañés-Roldán*, 128. El lugar que esta imagen ocupó ha sido llenado recientemente por otra de similares características formales, de principios del XVI, y procedente del círculo escultórico castellano.

tado en una silla con dos cojines en los pies, vestido de pontifical... hueco, de madera de cedro y ha de tener en la mano izquierda las tres cruces con dos llaves, y con la derecha echando la bendición”.

En el mismo año (1624) el mismo cliente encargó (23) asimismo al mismo maestro Juan de Remesal y con el mismo fiador, en la cantidad de 540 reales, y para la iglesia conventual de este nombre, una imagen de *Santa Catalina*, “en madera de cedro, de siete cuartas de largo con su peana de por sí, con su rueda y palma en la mano derecha alta, señalando con dos sortijas en su dedo y con una cabeza con una corona al pie de la dicha imagen, la cual ha de tener su cabellera esparcida y el rostro hermoso”.

Otro vecino de Aracena, Lucas Bernal, encargo (24) en 23 ducados una imagen de *Cristo resucitado*, “de pasta, de el estatura de un hombre... con sus potencias doradas y su cruz,... puesto en su peana”, al escultor *Francisco Nieto*, ante el escribano Pedro del Carpio.

#### *Descripción del retablo mayor desaparecido.*

Vengamos ya directamente a evocar y describir en sus majestuosas proporciones el desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial, pieza máxima de las destruidas en aquella mañana infausta para la pequeña historia y para el patrimonio histórico-artístico de la metrópolis serrana (Lám. 5).

Por inverosímil que parezca, en Andalucía —donde tantos cientos de retablos grandiosos hay— no se ha dedicado estudio ninguno a intentar no ya un esquema o catálogo de las formas arquitectónicas del género, sino ni siquiera una tipología para los retablos del Renacimiento y el Barroco, con referencia a la cual fuese posible ahora estudiar el que nos ocupa (25).

(23) 13-septiembre-1624. *Documentos*, III, 70.

(24) 20-enero-1613. *Documentos*, II, 68-69. Este Cristo resucitado no puede ser el de pequeño tamaño que estuvo en la sacristía de la parroquia de la Asunción hasta 1936. ¿Sería el que recibió culto de la Hermandad de la Vera Cruz en el templo del Castillo, donde presidía un retablo para la reserva del Santísimo Sacramento, en la cabecera de la nave del Evangelio? El retablo era muy moderno y de malísimo gusto. La imagen en esta nota aludida presentaba a Cristo atado a la Columna con las manos bajas, y en los desfiles procesionales del Jueves Santo ocupaba el segundo paso. Pudo ser objeto de una adaptación; apenas lo recuerdo. Al desaparecer ha sido sustituido por otro de ejecución reciente.

(25) Únicamente contamos con las referencias ocasionales que emplea el erudito trabajo de HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante*



Con la calidad que es habitual en él, el profesor Juan José Martínez González desbrozó hace años (26) este tema tan arduo, cifándose a un centenar aproximadamente de los más característicos modelos renacentistas de las diversas regiones españolas. Su primer acierto está en el enfoque teórico inicial: "...han interesado menos los problemas del retablo como género especializado, precisamente por ignorarse o no concederse valor a la mecánica propia o *función* de este instrumento de la vida religiosa. Porque el retablo, con su riqueza de imaginería, se erigió en sustituto de la portada del templo. Durante el Renacimiento, no obstante el furor ornamental plateresco, la portada se vio reducida considerablemente en su repertorio iconográfico sacro, incluso lo más frecuente es que la entrada al templo tenga solamente una significación arquitectónica. Dentro esperaba a los fieles el retablo, que actuaba como fuerza ilustrativa y emocional al propio tiempo, convirtiéndose en elemento canalizador de la atención hacia la parte del altar. El santo oficio de la misa se provee de un telón de fondo, en el que resplandecen los grandes misterios y episodios del Cristianismo. El retablo viene a ser la decoración de ese gran escenario religioso que es el presbiterio... Lo esencial en el retablo es el poder persuasivo de las imágenes, en orden al mejor conocimiento de los episodios o a la excitación del sentimiento religioso".

"Esto hace que debemos buscar en el retablo un sentido, un *ordo*".

Como desarrollo de este lúcido y certero criterio, el autor esboza los tipos más comunes del momento renacentista. El retablo-triptico, procedente de la Edad Media. El retablo-sepulcro, resultado de la fusión de ambos elementos. El retablo-escenario, con notoria teatralidad, en torno a una gran escena situada en el centro. El retablo-expositor, típico de Aragón y tan usado por Damián Forment. El retablo-fachada, lleno de

---

la segunda mitad del siglo XVII, "Boletín de Bellas Artes", Sevilla, núms. 2 y 3 (1935-36), que complementan algunas afirmaciones de su inicial estudio *El retablo sevillano en el siglo XVII*, "Semana Santa y Sevilla", Sevilla, 1931. Fue reimpresso éste en el folleto de HERNÁNDEZ DÍAZ, J., y SANCHO CORBACHO, H.: *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Gómez Hermanos, 1931.

Pero a más de que aquel trabajo pone casi todo su acento en las noticias documentales biográficas, los seis artistas estudiados corresponden al pleno barroco, cuando ya ha triunfado plenamente el empleo de columnas salomónicas y demás motivos orientales coetáneos.

(26) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología", Universidad de Valladolid, tomo XXX (1964), 5-66.

pretensiones arquitectónicas, evocadoras de la delantera de un gran edificio. El retablo-rosario, con escenas correspondientes a los quince misterios de la clásica devoción mariana. El retablo ilusionista, fundido indisolublemente con el ambiente interior de la arquitectura del templo. Y otros muchos tipos "exclusivamente basados en caracteres estilísticos, y que varían según los períodos".

Tras el retablo plateresco y el manierista, "una gran transformación se opera desde mediado el siglo. Los vastos relieves se enmarcan en portadas provistas de columnas y frontones, y unos y otros adquieren fuerte resalto, adquiriendo la traza arquitectónica mucha claridad" (Catedral de Astorga, Santa Clara de Briviesca, Descalzas Reales de Madrid). "Se generaliza ya por entonces el hueco de medio punto, flanqueado por dintel que apoya en columna, es decir, el llamado hueco palladiano". "Pero... la renovación vendrá del retablo de El Escorial, que se hace a partir de 1579. El esquema pertenece a la más pura cepa clasicista, con su fachada palladiana, de columnas y arquitec-tras, nichos para esculturas y bolas y pirámides por toda ornamentación. La descendencia fue fecunda... Ello no impidió que la ornamentación perdurara, bien que más parsimoniosamente y acomodada a unas líneas arquitectónicas severas..."

El retablo barroco es una evolución, enriquecida, del esquema clásico a que acaba de hacerse referencia. Como es bien sabido, es éste un rasgo común a todo el arte post-renacentista, pero la arquitectura es el arte plástica en que esto se ve con más claridad, y los arquitectos-escultores de retablos los artistas que más profundamente se atienen a tal combinación de permanencia y superpuesta transformación. Aun teniendo que citar, por necesidad, de memoria, no me resisto a copiar un juicio que hace años escuché al Marqués de Lozoya: "Churriguera ha sido un arquitecto tan sobrio como el que más lo haya sido en el mundo; aunque luego por encima fuese también, eso sí, un ornamentista enloquecedor".

Toda esta sucesión de períodos con sus tipos fundamentales correspondientes goza, no sólo en España entera sino concretamente en Andalucía, de una amplísima y polifacética representación. Y el extraordinario número, calidad y tamaños de los retablos andaluces dan realce al oficio de entallador, que figura con todo honor en el cuadro de las artesanías y da origen a una crecida serie de términos técnicos del mayor interés.

Para la primera mitad del siglo XVII —la época del retablo de Aracena— y concretamente para los integrados en el círculo artístico de Sevilla, contamos con un estudio instrumental (27) verdaderamente sugestivo. Gracias a él resulta posible explicar con alguna precisión cómo era la complicada estructura del retablo de Aracena.

El esquema básico estaba formado por una zona baja —mitad sotabanco y mitad banco o pedestal—, tres cuerpos horizontales y un remate, cabecera o ático, cuya complejidad le hace difícil de describir. En sentido vertical el retablo tenía tres calles —mán ancha e importante la central, y con relieves rectangulares las dos laterales— y cada una de ellas enmarcada y separada de la inmediata por nichos, cada uno de los cuales —doce naturalmente— albergaba la imagen de un apóstol, flanqueada por columnas.

El sotabanco o pedestal llegaba desde el suelo hasta el remate del sagrario y la línea de luces de las velas correspondientes a los candeleros que descansaban directamente sobre el altar. En esta zona —y protegidas por otras dos puertas modernas, dando paso a la sacristía— destacaban, probablemente por existir antigua conciencia de su significación especialmente valiosa, dos ricas puertas mudejáricas (Lám. 6), sin duda procedentes de un conjunto más antiguo (28). (En los últimos años fueron trasladadas a lugar visible, tras el comulgatorio del altar del Sagrario o del Cristo de la Plaza.) Sosteniendo la superposición de columnas, en el sotabanco iban sendas pilastras, con recuadros rebajados en la cara frontal, y en

(27) SÁENZ DE LA CALZADA, Consuelo: *El retablo barroco español y su terminología artística*. Sevilla, "Arch. Esp. de Arte", Madrid, C.S.I.C., núm. 29 (1956), 211-242.

(28) AMADOR DE LOS RÍOS: *Huelva*, 747-8, acepta el testimonio que le dio el párroco-prior de que aquellos "postiguillos" procedían del Castillo, de donde dedujo —sin duda, apresuradamente— que habían pertenecido a la fortaleza construida por los Templarios, y basándose en que su altura no llegaba a los dos metros concluyó que "no son sino parte de uno de los batientes de monumental entrada".

Por su parte, LÓPEZ CRISTINO: *Mentés*, 28 y 49, dice que "correspondieron estos postiguillos mudéjares al suntuoso Sagrario que los Templarios tenían en la iglesia del Castillo". Explicación mucho más certera —dejando, por el momento, al margen a los Templarios—, como lo prueba la misma inscripción gótica del siglo XIV, alusiva a la Eucaristía (Juan, IV, 51-53), que el propio A. de los Ríos había transcrito.

Ultimamente lucieron tras el comulgatorio del altar del Sagrario o del Cristo de la Plaza, cerrando una alacena en la que se guardaban los crismas para el Sacramento de Enfermos, y ciertos objetos litúrgicos. Desgraciadamente estas disquisiciones carecen ya de sentido.

CAMPS CAZORLA, Emilio: *Puertas mudéjares con inscripción eucarística*, "Arch. Esp. de Arte y Arqueología", Madrid, III (1927), 197-220, las cita de referencia, limitándose a incluirlas en el grupo de las de lazos de diez (cfr. págs. 200 y 206), y sin dar fotografía.



el eje de las calles laterales de relieves iban unas puertas barrocas.

Cada uno de los tres cuerpos del retablo llevaba una ordenación rica y simétrica. Mirándolo de frente, y de uno a otro extremo, se sucedían un nicho con sus columnas y la estatua de un apóstol, un relieve, otro nicho similar, una caja central para imagen de particular relevancia, otro nicho, otro relieve y un último nicho; estos últimos, repeticiones sensiblemente paralelas a los de la primera mitad. Las columnas eran —creo distinguir en las fotos— corintias, y con cañas estriadas en espiral, probablemente entorchadas. Los intercolumnios de los nichos sostenían trozos de entablamento o cornisamento, cuyos frisos formaban con los marcos de los relieves una especie de bancos rematados por cornisas, y éstas decoradas con canes o modillones. En el centro, las cajas de las grandes imágenes iban en los dos cuerpos primeros, rematadas por frontones partidos cuyos dos segmentos se rizan sobre sí mismos al modo que Miguel Angel inmortalizó en los sepulcros de los Médicis en Florencia. En el cuerpo final, bajo el frontispicio que encajaba con la primera fila de nervios de la bóveda concoide, la caja tenía proporciones cruciformes, como era lógico estando destinada a un calvario, con lo que fue posible la peripecia del hallazgo del Cristo oculto, que más adelante se relatará. A ambos lados del frontispicio y enumerándolos desde el centro a los extremos, van un pequeño relieve cuadrado sobre la fila de los nichos centrales, y sobre la de los relieves una tarja elipsoidal entre dos angelillos o “putti”; bolas o pirámides completaban la faja decorativa de este remate, cabecera o ático.

### *El programa iconográfico del mismo.*

Es norma general en los retablos españoles (29) la primacía del lado del Evangelio —es decir, la izquierda del pueblo fiel asistente a las ceremonias litúrgicas— desde el punto de vista del rango o disposición de los temas iconográficos. “Hay diversos criterios para la ordenación de las escenas, entendiéndose por tal la sucesión cronológica... Lo más frecuente es la ordenación horizontal”. “Estadísticamente queda demostrado que el

(29) MARTÍN GONZÁLEZ: *loc. cit.*, 9-15.

orden predilecto es el que va de izquierda a derecha (del espectador) y de abajo a arriba". "La calle central aparece dotada de la mayor significación. La verticalidad y el impulso hacia arriba se obtienen de diversas maneras... En esta calle se sitúa el santo titular del retablo, pero sobre todo la Virgen... En el remate del retablo se halla el Calvario... El hecho de que ordinariamente los temas marianos se coloquen debajo del Calvario, viene a indicar la gran significación de intermediaria que tiene la Virgen. Al Calvario se llega por el camino de Nuestra Señora".

"En ciertos retablos aparecen los símbolos de ambos Testamentos... Si no episodios, al menos déjense ver personajes del Antiguo Testamento... Los cuatro Evangelistas representan la palabra escrita del Nuevo Testamento... Al retablo se incorporan los Apóstoles; si el retablo tiene tres cuerpos y cuatro entrecalles, se ponen a razón de cuatro apóstoles por cuerpo".

"Aparte de la composición basada en la iconografía, tenemos la de significación puramente estética. La simetría aparece tenida muy en cuenta. Si se trata de personajes aislados y de número par, ello permite que se repartan igualmente a ambos lados del eje. Las actitudes se corresponden en uno y otro lado, y todos tienen la mirada ligeramente dirigida hacia la parte central".

Dejando a un lado algunos detalles menudos que las fotografías no permiten identificar, es impresionante la exactitud con que el programa general formulado en la larga cita anterior se cumplía en el retablo de Aracena.

En primer lugar, la simetría, ley permanente del arte, y piedra de toque de sus realizaciones.

La ordenación cronológica de los relieves iba de izquierda a derecha y de abajo a arriba: Anunciación y Adoración de los Pastores (primer cuerpo), Circuncisión y Adoración de los Reyes (segundo cuerpo) y Resurrección y Venida del Espíritu Santo (tercer cuerpo). Los temas de los relieves cuadrados que en el ático se ven sobre los intercolumnios centrales, no se identifican en las fotografías.

La calle central tenía en el cuerpo primero, tras el Sagrario, una caja, cuyo contenido no me ha sido posible recordar. Cuando se descubrió el Cristo del Perdón y como tributo a la importancia artística que desde el primer momento se le concedió, fue colocado allí sobre un fondo de tela adamascada. En el

cuerpo segundo, el central, iba la Asunción de la Virgen, advocación titular del templo. Encima, el Calvario; la imagen de Cristo era —como veremos— de Francisco de Ocampo; la de la Virgen, de Manuel de Morales.

No puedo precisar la colocación de los Apóstoles; me imagino que San Pedro y San Pablo enmarcarían al Cristo; a San Andrés se le distingue por su cruz en el tercer cuerpo, primer intercolumnio de la derecha, y la documentación que luego se verá permite dar por bueno que era obra de Manuel de Morales.

Los Evangelistas y personajes del Antiguo Testamento no iban en este caso en el retablo (30), sino que decoraban los tondos y casetones de la bóveda vaida situada sobre el primer tramo de la nave central. Subsisten todavía. En relación con el retablo constituían un rasgo de marcado barroquismo.

En las fotos es de lamentar, por último, la profusión de cordones y lámparas eléctricas, tan de moda en aquellas épocas de mal gusto litúrgico, por influjo de una bien conocida influencia eclesiástica, nunca bastante lamentada por su carencia de sensibilidad estética.

#### *Historia de la construcción del retablo.*

*Juan de Remesal* —discípulo muy destacado del círculo montañésino— y *Pablo Legot* fueron sus autores principales.

En marzo de 1629 contrataron (31) con el mayordomo de fábrica de Santa María la Mayor, Juan Martínez Rodero, con licencia del Dr. D. Luis Benegas de Figueroa, gobernador provisor y vicario general de la Santa Iglesia de Sevilla, que ellos —Remesal y Legot— se obligaban a hacerlo en lo tocante a ensamblaje y esculturas, en la cantidad en que se apreciase una vez terminado, sin poder exceder de 6.000 ducados.

Pero cuando ya habían comenzado a comprar la madera e instrumentos para labrarlo, y estaban trabajando en él, el es-

(30) La documentación, en cambio, habla de un profeta hecho por Manuel de Morales, que quizás fuese en uno de los relieves cuadrados del ático. El mismo documento habla del relieve sobre la Circuncisión de San Juan; no dudo en estimar que aquí el nombre de San Juan se trata de un error material.

(31) 21-marzo-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Notas para la Historia del Arte. Arquitectos, escultores y pintores, vecinos de Sevilla*, Sevilla, Rodríguez y Cía., 1928. (en adelante, LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 156. (Hace constar que él no ha visto el documento original y lo cita a través del de 5-mayo-1629, que copia a continuación.)



cultor Jacinto Pimentel "y sus consortes y por hacernos mal y bejasión por ser nuestros maestros enemigos mortales de los suyos, hicieron baja de cantidad de mil ducados" por lo cual Remesal y Legot se dirigian de nuevo al vicario D. Luis Benegas de Figueroa, comprometiéndose (32) a hacer también ellos el retablo en cuestión en la cantidad de 5.000 ducados, con la sola condición de que les fueran pagados en cuatro años, para lo cual piden que se otorguen las nuevas escrituras. Esta petición se tramitó el mismo día y fue inmediatamente aprobada.

En consecuencia, al día siguiente fue extendida la correspondiente carta de obligación (33) por la que Juan de Remesal, escultor y arquitecto, y Pablo Legote, pintor de imaginería, se comprometían a hacer el retablo en cuatro años, cobrando 4.600 ducados dentro de los cuatro años y los 400 restantes en una paga seis meses después de entregado el retablo. Contrataban con el ya citado Juan Martínez Rodero, mayordomo de la iglesia mayor, y eran fiadores Juan de Uceda Castroverde, pintor y escultor, y el ensamblador Martín Moreno.

Pasados solamente seis días (34), Remesal y Legot cedieron a *Martín Moreno*, ensamblador y arquitecto, que había sido fiador del compromiso anterior, que hiciese toda la obra de ensamblaje y escultura del retablo en el precio de 16.667 reales, para cobrar los cuales le dan poder cumplido. Y en la misma fecha extienden los tres una escritura de concierto (35) por la que se fijan las cantidades que cada uno debía cobrar de la obra del retablo. Remesal hubiese debido percibir 23.000 reales; Legot, otros 23.000; y Moreno, 20.000, o sea, en total los 6.000 ducados según el contrato originario. Una vez hecha la rebaja a 5.000 se conviene ahora la consiguiente distribución de ésta en partes proporcionales.

La busca de colaboradores aptos siguió a buen ritmo. Antes de final de mes, Legot y Remesal contratan (36) con el *escultor Leonardo Jorge*, vecino de Sevilla, y le ceden nada menos que hacer la mitad de la obra de escultura del retablo que tenían encomendado, según la traza que tenían en su poder. Legot dice hallarse comprometido a la obra de ensamblaje y escultura

(32) 4-mayo-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 74.

(33) 5-mayo-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 156.

(34) 11-mayo-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 159.

(35) 11-mayo-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 104.

(36) 29-mayo-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 74.

y estofado y encarnado del retablo, "que por mi mano y la de Juan de Remesal... está mandado que se haga". Leonardo Jorge se compromete a hacer dicha mitad de la escultura por 7.600 reales, siendo su fiador Martín Moreno.

Comienzan poco después los cobros de los artistas al mayor-domo de la iglesia de Aracena. En junio, Pablo Legot —cuya primera paga tenía que ser de 200 escudos— otorga poder (37) a Leonardo Jorge para que cobre de aquél en su nombre la cantidad de 7.600 reales, y consigna de qué modo había de ir cobrando en adelante los 200 ducados: dos tercios de ellos inmediatamente, para la madera, y el resto por mensualidades.

Pocos días más tarde, Leonardo Jorge y Pablo Legot hacían a Martín Moreno, ensamblador, que era cuñado del primero, unos pagos particulares (38) con fondos percibidos de las obras de Aracena, por las participaciones respectivas que se detallan en la obra del retablo; es un detalle erudito de poco interés aquí, por la imprecisión con que el documento las describe.

El mismo día Legot hacía a Leonardo Jorge cesión irrevocable (39) y le otorgaba poder para cobrar de la obra en cuestión 11.230 reales, por cuenta de su parte en el importe total del retablo, dato éste que de antes conocemos, y en pago de lo que en él Leonardo Jorge había trabajado por cuenta de Legot; esta cesión sería luego cancelada en 16 de junio de 1631. En julio, el mayordomo de Aracena Juan Martínez Rodero entrega (40) a Legot, por medio de Juan de Peña, vecino de Sevilla, la cantidad de mil reales.

En noviembre del mismo año encontramos un nuevo mayordomo de la fábrica de la iglesia en la persona del regidor perpetuo de la villa Pedro Alonso de Sevilla. Este paga (41) a Leonardo Jorge 500 reales, pertenecientes a los 11.200 que Legot le tenía cedidos. Al mes siguiente, el propio mayordomo nuevo obtiene de Juan de Remesal carta de pago (42) por 1.400 reales (los 400 que tenía recibidos del mayordomo anterior y 1.000 más que Pedro Alonso de Sevilla "agora me da por su cuenta, y por mano de Juan Martínez Valladares, familiar del Santo Oficio de la Inquisición y vecino de la dicha villa").

(37) 13-junio-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 77.

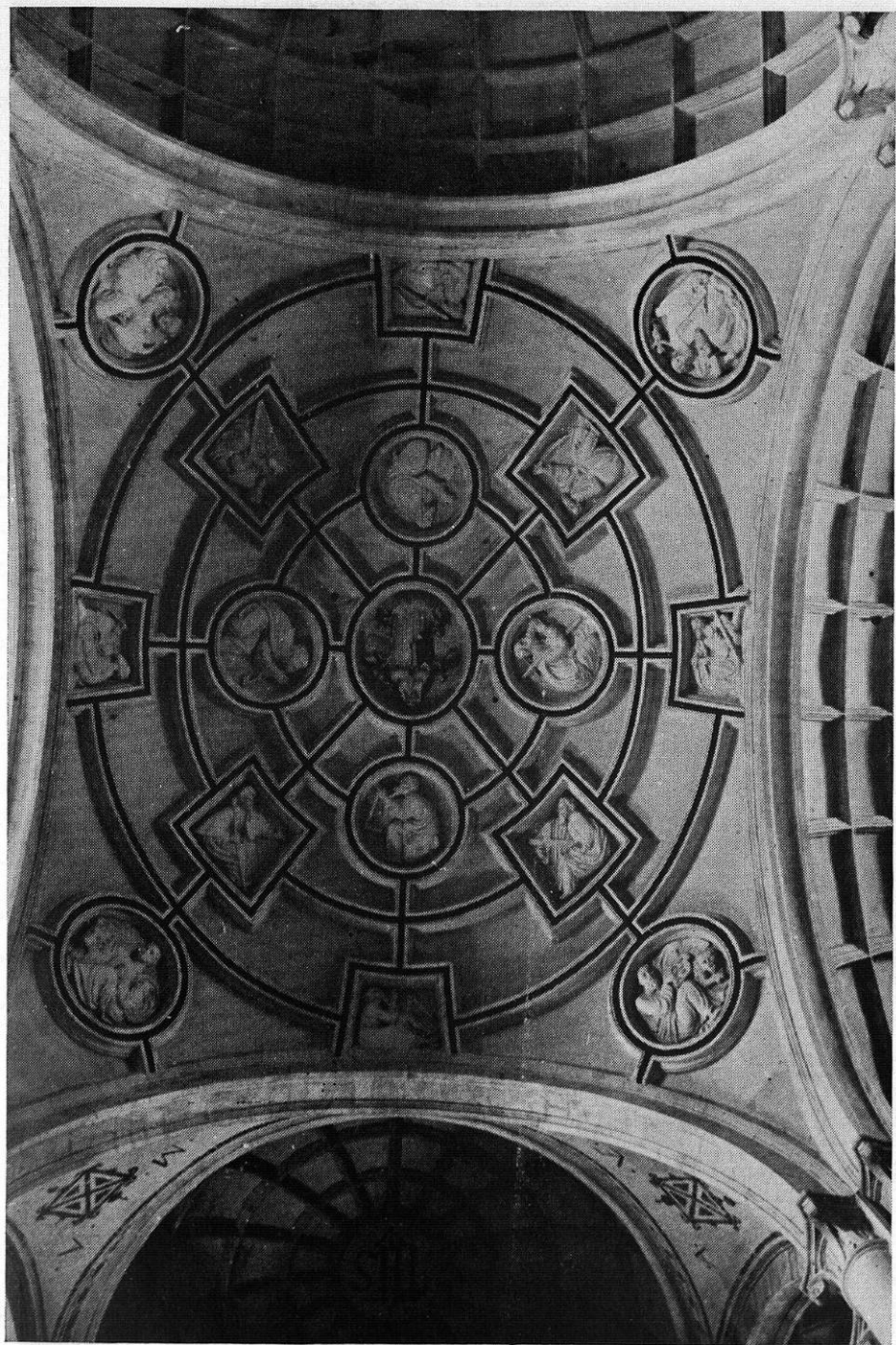
(38) 16-junio-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 71.

(39) 16-junio-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 77.

(40) 24-julio-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 78.

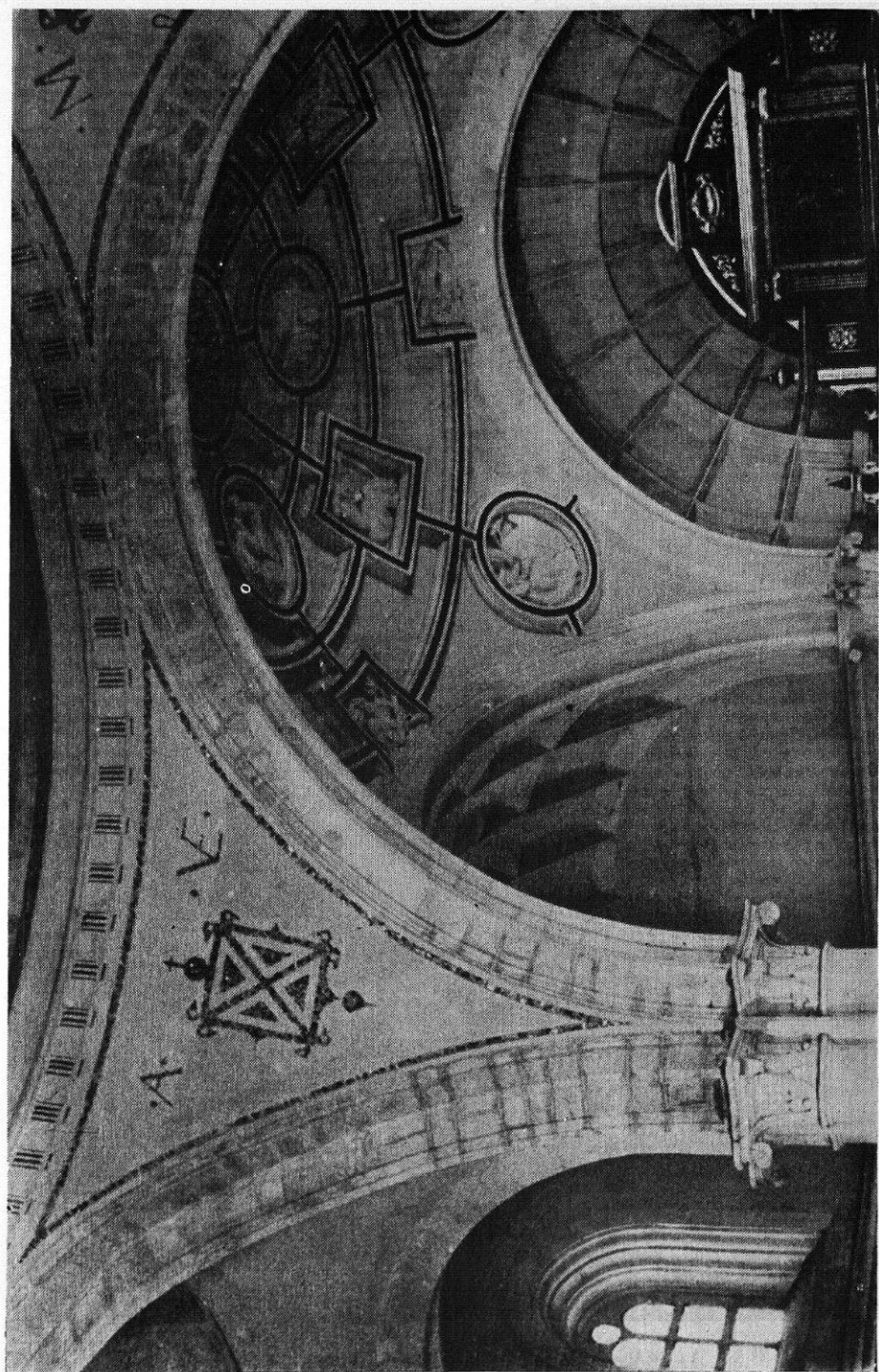
(41) 29-noviembre-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 71.

(42) 24-diciembre-1629. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 160.

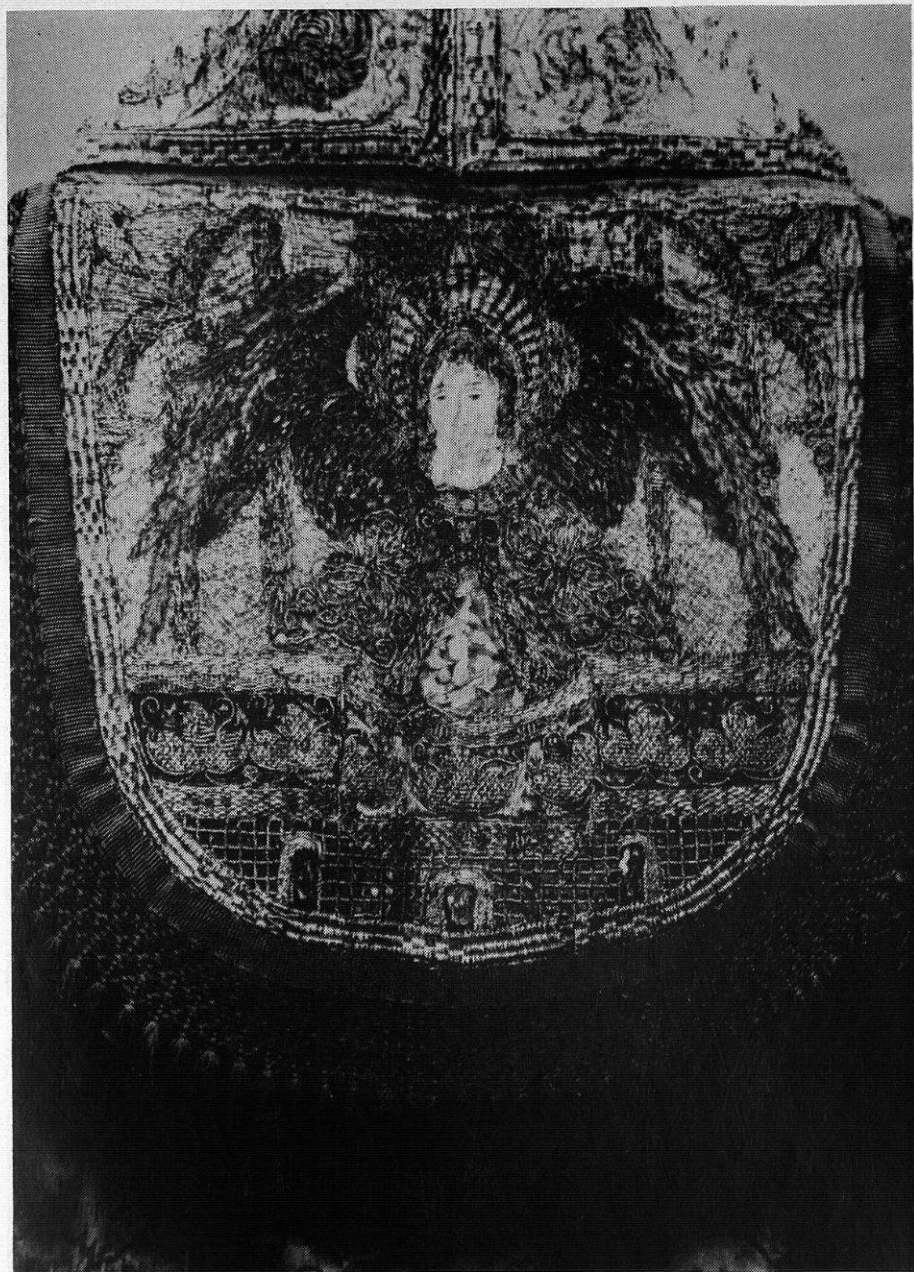


Lám. 1.—Bóveda de la iglesia de Santa María, de Arcena.

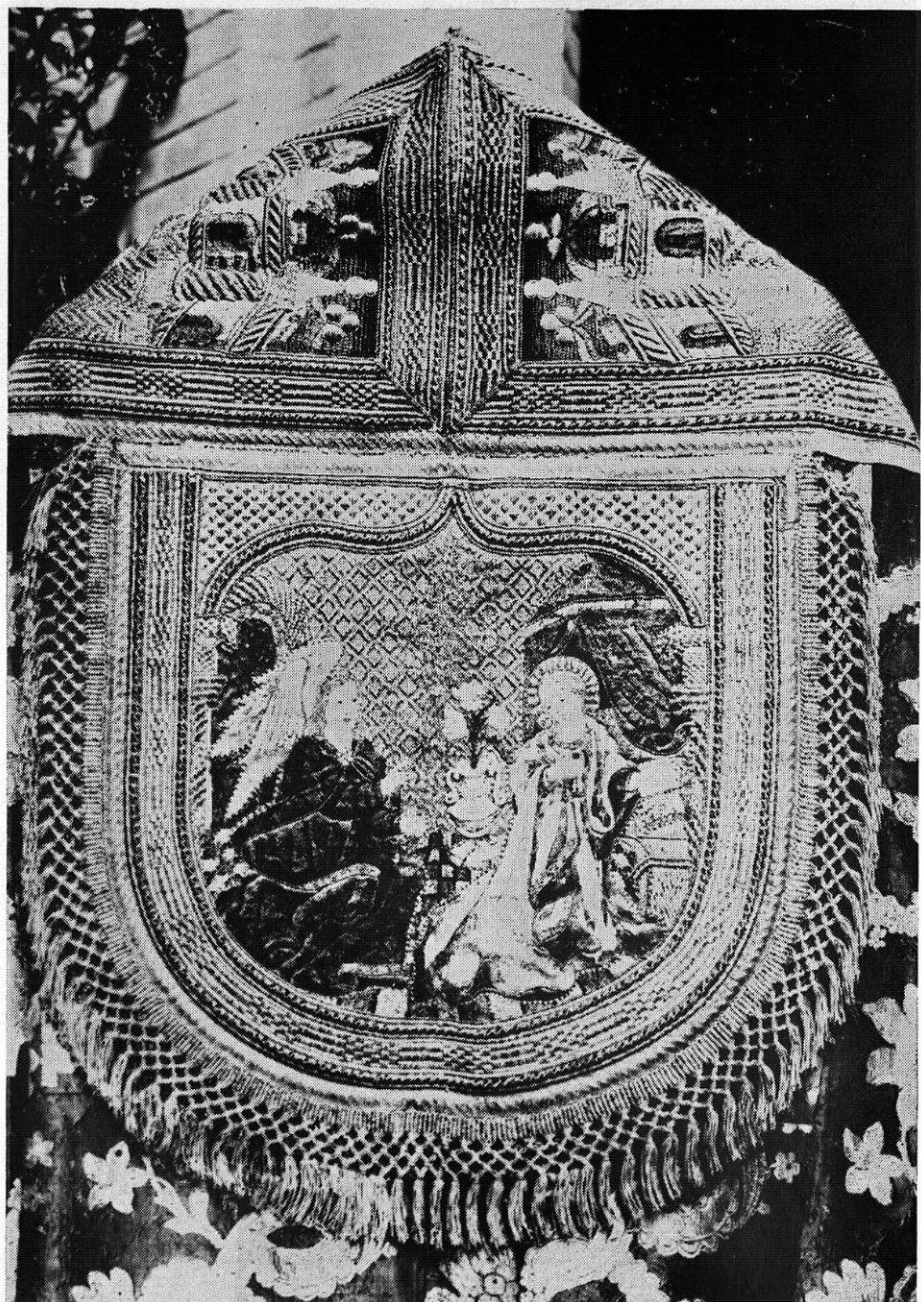




Lám. 2.—Bóveda de la iglesia de Santa María de Aracena.



Lám. 3 a).—Capa pluvial del XVI.



Lám. 3 b).—Capa pluvial del s. XVI.

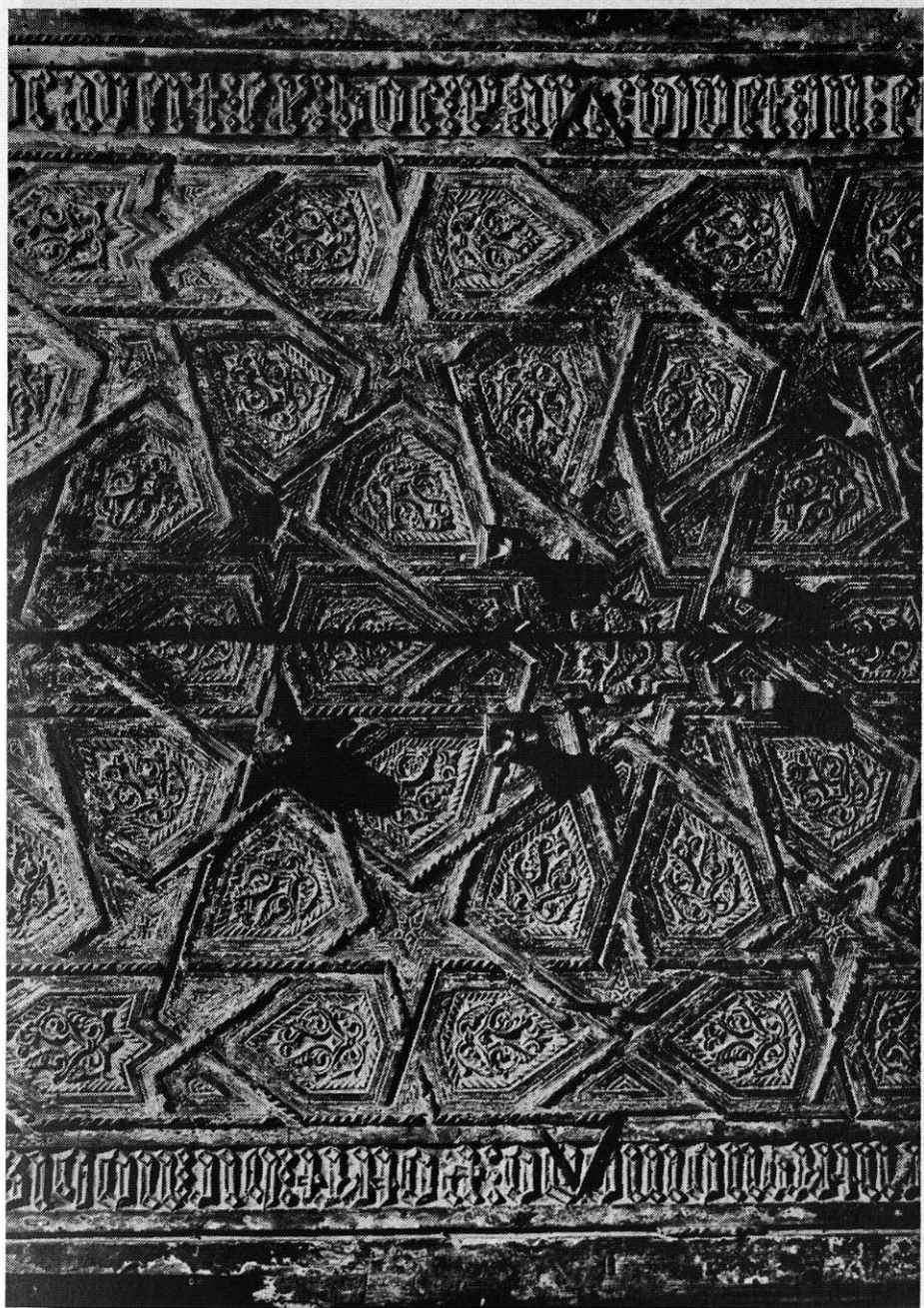




Lám. 4.—Retablo del Cristo de la Plaza.

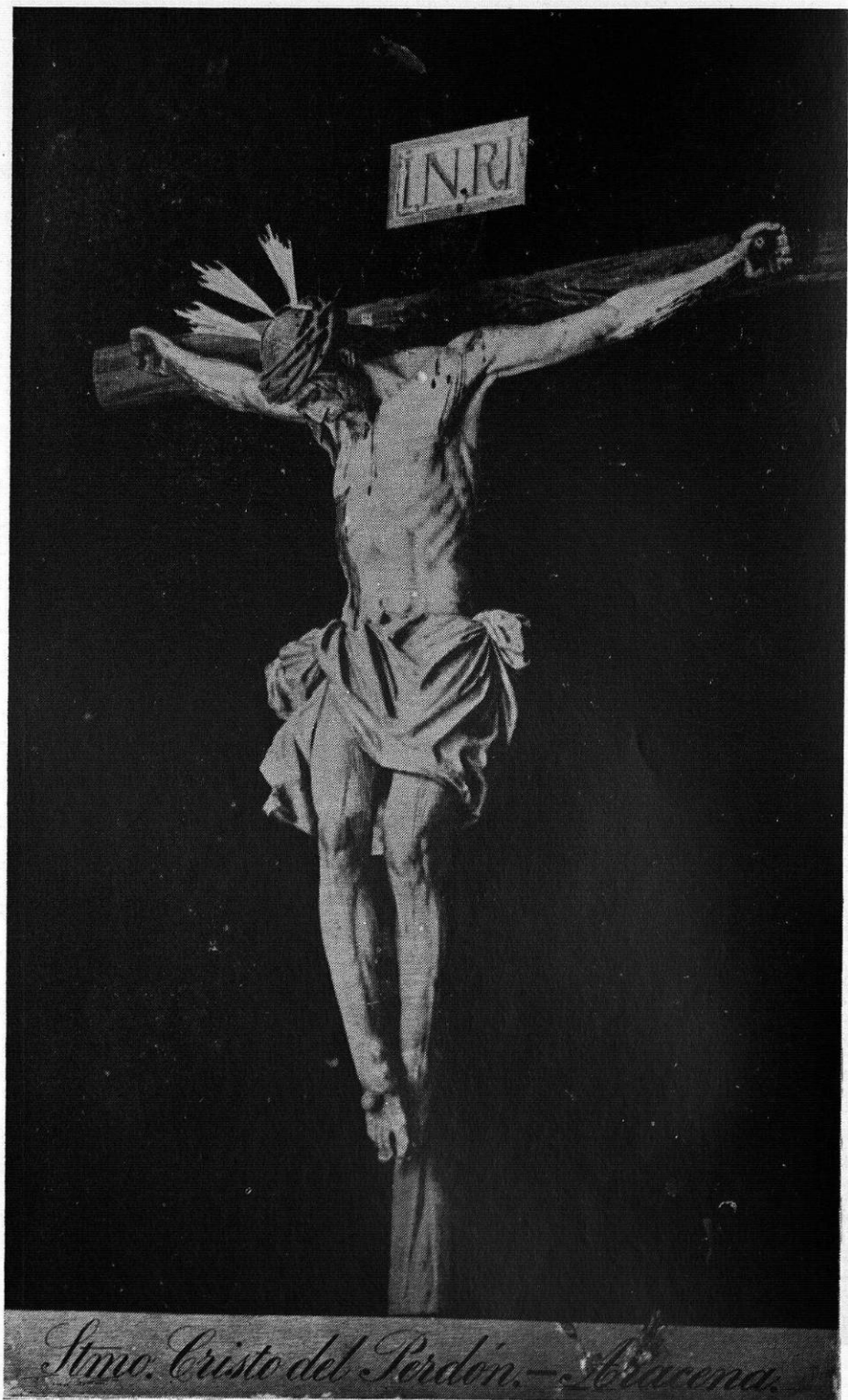


Lám. 5.—Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Arcena.



Lám. 6.—Detalle de una de las puertas mudéjarcas.





Lám. 7.—Santísimo Cristo del Perdón, de Juan Remesal.



Lám. 8.—Imágenes de la Virgen y de San Juan, de fines del s. XV.



Lám. 9.—San Ginés y Santa Brígida.





Lám. 10.—Imagen de Santa Inés.



Lám. 11—Virgen en marfil, del s. XVIII.



Lám. 12.—Portapaz de plata, del s. XV.





Lám. 13.—Cáliz gótico del s. XV.

Lám. 14.—Virgen en marfil del s. XVIII.



Lám. 14.—Cáliz de cristal de roca y plata dorada, del s. XVI



Lám. 15.—Cáliz rococó, del s. XVIII.



Al propio Juan de Remesal, y por mano de nuestro ya conocido Juan Martínez Rodero, le paga (43) medio año después un nuevo mayordomo de la fábrica de la iglesia, Pedro Alonso de Leo, también regidor perpetuo de la villa.

En enero de 1631 desaparece de la confección del retablo aracenense uno de los artistas fundamentales que había contribuido a él desde el primer momento: Pablo Legot. En aquel momento apodera (44) a Leonardo Jorge para que cobre lo que a Legot le corresponde en los 7.600 reales del importe del retablo, más lo que le correspondía al propio Jorge por sus trabajos; a la vez, éste cancela y da por anulada la cesión que más arriba quedó registrada de junio de 1629.

Por las mismas fechas debió desaparecer de esa común labor del retablo el otro artista decisivo de su traza y confección: Juan de Remesal, puesto que en las noticias que a continuación se recogen hay un melancólico tono de final de vida, una notoria solidaridad en gastos de última hora con Pablo Legot y aún un enlace profesional con Francisco de Ocampo, al cual vamos a ver seguidamente como sucesor también de Legot.

De cobros sobre trabajos ya terminados, y con el aire de ser pasos para una definitiva liquidación de sus salarios pendientes de cobro final, conocemos dos. En febrero de 1634 Juan de Remesal recibe (45) de Juan Martínez, vecino de Aracena, mayordomo de la fábrica de su iglesia y a cuenta de lo trabajado en el retablo que había terminado, la cantidad de 400 reales que le restaban por cobrar. Y al año siguiente extiende poder (46) cumplido y tan bastante como en derecho se requiere para que Pedro Miguel, vecino de Sevilla, cobre judicial o extrajudicialmente 9.776,5 reales de principal, por todas las costas que aún se le adeudaban del retablo de Aracena.

Las últimas y más importantes noticias que de Remesal tenemos son las que contiene su testamento (47). Por lo que a nosotros nos interesa en este trabajo, destacan dos de esas noticias. Era "hijo legítimo de Santiago Fernández y Francisca de Remesal su muger, mis padres, naturales del lugar de Po-

(43) 2-agosto-1630. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 160.

(44) 9-enero-1631. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 78.

(45) 13-febrero-1634. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Montañés-Roldán*, 129.

(46) 16-septiembre-1635. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 161.

(47) 24-abril-1636. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Notas para la Historia del Arte. Retablos y esculturas de traza sevillana, Sevilla*, Rodríguez y Cía., 1928 (en adelante, *Retablos*), 106-110.

bladura junto a la villa de Alcañices...”, y estaba casado con Isabel de Manzanedo, de la que tenía cinco hijos: Isabel (17 años), Josefa (16), Catalina (14), Jerónimo (11) y Juan de Remesal (7). En el momento de testar, la fábrica de la iglesia de la villa de Aracena le debía 7.776,5 reales y las costas del resto de la parte que él había hecho en el retablo, así como Pablo Legot le debía también “cincuenta ducados de una imagen de un Santo Cristo, y de la llevada desta ciudad a Aracena otros 12 reales, y otros 18 de tres clavos que se hicieron en Aracena para el Santo Cristo, y otros 9 ducados que pagué a Francisco de Ocampo, escultor que fue a la villa de Aracena a tasar el dicho retablo, y otros 9 ducados tocaron a pagar al dicho Pablo Legot por su cuenta, por cuanto yo le di y pagué al dicho Francisco de Ocampo otros 9 ducados de la mía”.

En suma, como el propio investigador de nuestros días sintetiza (48): “Desde ahora conocemos su procedencia, sus amistades con artistas meritísimos, el lugar donde se hallaba su taller y domicilio (Plazuela de la Costanilla de San Martín, hoy Plaza de Europa), algunas de sus obras postreras que confiamos identificar, y que tuvo a su cargo, en unión de Pablo Legot, la ejecución del grandioso retablo mayor de la iglesia de Aracena. Es muy posible que la imagen del Cristo Crucificado que la escritura menciona sea el que llaman del Perdón y adjudican a Martínez Montañés” (49).

En definitiva, aunque poco después se viera que había sido excesiva, aquella atribución primeriza no era arbitraria ni iba descaminada. Al círculo montañésino —y en lugar preeminente— pertenecía Remesal (50): “No ha sido más afortunado Juan de Remesal, escultor importante, amigo y compañero de Francisco de Ocampo, que trabajó en Sevilla entre 1624 y 1636, fecha de su testamento y, probablemente, de su muerte... La obra principal de Remesal fue el retablo de Aracena... con el Cristo del Perdón... Este seguía el tipo de Montañés, o más bien

(48) LÓPEZ MARTÍNEZ: *Retablos*, 110.

(49) Esta atribución a Remesal y no a Montañés que aquí aventura el infatigable investigador de la historia del arte sevillano, hay que darla hoy como indudable. Montañésino se había apresurado a considerar a este Crucificado el escritor local (VÁZQUEZ, José Andrés: *La Real y Prioral*, artículo citado) que tuvo la fortuna de estar presente en el momento de hacer descender dicha pieza —oculta por capas de polvo secular— desde la caja cruciforme del remate del retablo, donde se encontraba. Como montañésino lo aceptó la crítica improvisada de primera hora, y aún la devoción popular. Esto era —como más adelante recordaremos— una moda de la época.

(50) GÓMEZ-MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVI*, “Ars Hispaniae”, Plus Ultra, Madrid, XVI (1958).

de Juan de Mesa, aunque más carnoso el desnudo y menos barroco el lienzo, acreditándose Remesal como uno de los mejores escultores del grupo. De sus restantes obras, se conservan las esculturas que hizo en 1628, a medias con Francisco de Ocampo, para el retablo del convento de Santa Isabel, en Sevilla, que quedaron sin hacer a la muerte de Mesa; corresponden a Remesal las imágenes de los Santos Juanes, San Francisco y San Antonio, a más de cuatro ángeles niños y cuatro serafines. Esto y una Virgen de la Esperanza, labrados para Osuna en 1635, es lo único que conservamos de su copiosa obra".

Lo que sí es indudable es que en la historia sistemática de la escultura andaluza urge ya contar con una monografía dedicada a este escultor (51), que sea completa y proporcionada a sus méritos como artista.

\* \* \*

Hemos dicho más arriba que Remesal y Legot probablemente se apartaron juntos (hacia 1631) de los trabajos del retablo de Aracena. En dicha fecha, en efecto, cedió Legot a *Francisco de Ocampo* y a *Leonardo Jorge* la parte de la obra de escultura de la que él estaba encargado, y cuyo importe montaba 7.600 reales. Correspondía, pues, a cada uno de estos últimos 3.800; y tras un arreglo entre ambos, Leonardo Jorge extiende a Ocampo carta de pago (52) por 2.105 reales a cuenta de los 3.800 que él había de percibir; al mismo tiempo Ocampo declara que la mitad de los gastos hechos hasta el día en dicha parte de la obra han sido de su cuenta y la otra mitad por cuenta de Jorge; y también declara Ocampo que se compromete a acabar la mitad de la obra que le toca del retablo, ya que Jorge le había dado poder para cobrar los 3.800 reales.

En efecto, la aparición de Francisco de Ocampo, maestro escultor, en los trabajos del retablo no se hizo en armonía con los que ya estaban a la labor, en especial Leonardo Jorge. Ocampo y Jorge discutieron sobre ciertas demasías del precio de la parte de obra que estaban haciendo, y el primero puso al segundo pleito ante el teniente D. Juan Antonio Hurtado de Mendoza y Cristóbal de Herrera, escribano de la Audiencia; por

(51) LÓPEZ MARTÍNEZ: *Retablos*, 110.

(52) 1-marzo-1631 y 24-marzo-1631. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 72 y 114.



aquella demanda y pleito, Ocampo se obligó (53) a pagarle a Jorge 700 reales, cosa que hizo inmediatamente después. En mayo del 31, Ocampo pasó escritura ante Melchor Díaz de Armenta, comprometiéndose (54) a abonar a Leonardo Jorge 1.695 reales, cantidad en la que entraban también diez ducados que Ocampo había gastado en llevar a Aracena la obra de escultura que ambos estaban comprometidos a hacer. Legot, por último, en agosto, cede (55) a Jorge 500 reales que le quedaban por cobrar de la obra, a más de los 7.600 que ya le tenía cedidos. En octubre siguiente (1631), Ocampo pagó a cuenta a Leonardo Jorge 200 reales, y en abril del siguiente año (1632) pagó (56) además otra nueva cantidad de 550 reales.

Lo que de Francisco de Ocampo puede decirse estéticamente es que "resulta un continuador del estilo clásico, aunque influido por su coetáneo Montañés, y con cierta tendencia hacia el realismo, que se insinúa menos decidida en lo sevillano que en lo granadino" (57). Un buen continuador, pues, para la parte ya hecha por Juan de Remesal, discípulo al fin ambos del mismo círculo.

A fines de 1631 aparecen, como vemos, en las obras del retablo de Aracena nuevos artistas, que enriquecen la compleja nómina del grupo realizador. Estos nuevos son principalmente dos: *Manuel de Morales*, maestro escultor, y el pintor de imaginería *Juan de Uceda Castroverde*, que antes hemos encontrado como fiador de Juan de Remesal y de Pablo Legot, en la carta de obligación de 1629.

Ahora Uceda Castroverde cede a favor de Manuel de Morales la parte de escultura que él tenía que hacer (58) —una sexta parte—, y que estaba constituida por cuatro figuras de siete cuartas de alto (un San Pedro, San Andrés, Nuestra Señora al pie de la Cruz, y un profeta), a más de un relieve de tres varas de largo por una y dos tercios de ancho, con la historia de la Circuncisión de San Juan. Tal cesión se hacía en el precio de 4.400 reales, quedando incluida en dicha cantidad la mitad del coste del traslado a Aracena, y si Uceda muriese Mo-

(53) 24-marzo-1631. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 114.

(54) Cfr. Recibo de 26-abril-1632. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 117.

(55) 9-agosto-1631. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 79.

(56) 6-octubre-1631 y 26-abril-1632. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 115 y 117.

(57) GÓMEZ MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVI*, 41.

(58) 19-noviembre-1631. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 196.

rales quedaria obligado al traslado entero, percibiendo 200 reales más.

Al día siguiente, el Juan de Uceda cede a *Ignacio Pérez y sus hermanos, hijos de Antonio Pérez* (59), una parte de la obra de dorado, estofado y encarnación del retablo. El estaba obligado a realizar en 1.500 ducados una cuarta parte del total de esas dichas operaciones, y cede lo correspondiente a 150 ducados, para cuyo cobro la fábrica les da poder cumplido. Tres días más tarde, Juan de Uceda ordena su testamento (60), en el que —respetando la cesión dicha— expresa su deseo de que en la pintura, dorado y estofado, y encarnado del retablo de Aracena, lo mismo que en el de la parroquia sevillana de San Vicente, que también tenía encargado, le sustituya nada menos que el maestro escultor, arquitecto y pintor *Alonso Cano*, “porque no habrá en esta ciudad persona más capaz e benemérita para ello”. No parece que esta propuesta fuese puesta en práctica.

A fines de 1632 Ocampo y Leonardo Jorge liquidan sus cuentas, y este documento nos permite saber cuál es la parte que ellos había hecho en el retablo, como consecuencia del poder que Legot les hiciera por 7.600 reales, cantidad de la cual Jorge había pagado a Ocampo los 3.800 que a éste le correspondían. La carta de pago y finiquito (61) corrobora que los pagos habían sido los siguientes: 24 de marzo de 1631 (1.105 reales), 6 de noviembre de 1631 (200 reales), 26 de abril de 1632 (550 reales) y 5 de noviembre de 1632 (los 955 reales restantes). Además Ocampo se obligaba a hacer gratis la sexta parte de la obra de escultura de un Crucifijo que tenía que ir en el remate del retablo y aún estaba pendiente de realización. Leonardo Jorge mostraba su conformidad definitiva.

Serán, pues, probablemente Morales, Uceda y los hijos de Antonio Pérez los últimos nombres de la historia del que fue grandioso retablo mayor de Santa María de Aracena. Otros nombres posteriores no los registra la copiosa documentación publicada, procedente del Archivo de Protocolos Notariales. Por desgracia, del archivo parroquial de Aracena no quedó nada que haya sobrevivido. Una vez más, el archivo archidiocesano es la última esperanza de la investigación histórica. Se hace,

(59) 20-noviembre-1631. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 197. Sobre Antonio Pérez, cfr. *supra*, nota 17.

(60) 23-noviembre-1631. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 197.

(61) 5-noviembre-1632. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 117.

pues, cada vez más urgente que los futuros investigadores —por fortuna, cada día más numerosos y con visión más universal en nuestra ciudad— encuentren practicable ese depósito documental, en el que siguen mal almacenadas todavía tantas cosas desconocidas de la vida espiritual, cultural y socio-económica de la gran Sevilla.

*El Cristo del Perdón, de Juan de Remesal.*

La imagen a cuyo hallazgo en 1928 se ha aludido más arriba, ocupaba la caja cruciforme del tramo central del tercer cuerpo del retablo, y tenía a sus pies la imagen de la Virgen de cuya realización hemos visto hacerse cargo a Manuel de Morales.

Entrevisto allá en la altura, oculto por capas de polvo secular, por el instinto estético del conocido pedagogo Manuel Siurot, fue descendido con las debidas precauciones hasta colocarlo sobre la gradería del altar mayor (Lám. 7). El escritor testigo de la peripecia (62) describió con inmediato entusiasmo la pieza de imaginería: "Aparece Cristo momentos después de expirar... La cabeza es de una sublimidad arrebatadora, el tórax revela el último jadeo de la vida que se va, después de padecidos todos los dolores; los brazos se extienden amorosos, rematados por unas manos perfectas, cuyos dedos van doblándose lentamente sobre los clavos; y las piernas, talladas con arte suprema, tienen una rigidez suave, descansadas ya de la tortura del clavo que atraviesa los pies. La expresión del rostro... es de tal fuerza que promueve estremecimientos de admiración y de fe".

"Acaso lo más interesante de la escultura sea la encarnación; tan fina, tan delgada, que a través de ella se advierte el tono rosado de la madera de cedro, dando a la figura una emocionante calidad de carne humana".

"...Producía una sensación penosa pensar en devolverlo al extremo superior del retablo, donde quedaba el hueco como un nidal vacío... Y se ha resuelto este problema del mejor modo posible, en tanto se estudia una mejor solución; en el hueco se ha puesto una cruz con sudario patinado, y se ha dejado abajo el crucifijo sobre una seda roja..." (Lám. 5).

(62) VÁZQUEZ, José Andrés: *La Real y Prioral...*, artículo citado.



La precipitada atribución a Martínez Montañés de cuantas esculturas barrocas verdaderamente importantes iban siendo halladas, en los desvanes de los templos sevillanos, fue una obsesión constante de aquellos años, y aún tradicional en Sevilla. Precisamente debemos a la ardua investigación documental en el Archivo de Protocolos Notariales, que el universitario Laboratorio de Arte impulsara por entonces, la aclaración de tales equívocos, entre los cuales destaca el de la autoría de la imagen de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, hallazgo que inició la valoración objetiva del arte de Juan de Mesa.

Respecto a la del Cristo del retablo de Aracena, esa valoración fue hecha con autoridad científica muy poco después (1928). En la evolución iconográfica de los Cristos barrocos de Sevilla, el de la Misericordia de San Juan del Puerto, único conocido del maestro Juan de Oviedo el Viejo, marca la transición entre el tipo de tradición norteña y la estética de los escultores sevillanos. Pero éstos, en el siglo XVII exageraron los rasgos locales hasta lo trágico. Hubo sin embargo imágenes del Crucificado que mantuvieron en ese siglo las formas barrocas, dentro de unos límites serenos, con excepcional medida y contención, de lo cual señalaba López Martínez (63) dos casos típicos por antonomasia: el de Francisco de Ocampo y Felguera, en su Cristo del retablo mayor del convento sevillano de Santa Inés, y el de Juan de Remesal, en este Cristo del Perdón de la parroquia de Aracena.

Es sabido, por otra parte, que la casi apolínea clasicidad del Crucificado típico montañésino —el de la Clemencia o de Vázquez de Leca, de la sacristía de los Cálices, de la catedral sevillana—, con cuatro clavos, cabeza ligeramente inclinada, escasez de sangre patética y paño de pureza doblado con unos peculiares pliegues trapezoidales, evoluciona poco después hacia detalles cada vez más barroquizados. Sin necesidad de incrustar aquí una enumeración de todos los jalones de la evolución del tipo, baste con referirse a dos rasgos del todo característicos: el progresivo aumento de las manchas de sangre, y la amplitud y movimiento del paño de pureza.

Es una evolución que marcan en Juan de Mesa (64) el Cristo del Amor (de la parroquia sevillana del Salvador), el del Buen

(63) LÓPEZ MARTÍNEZ: *Arquitectos*, 129.

(64) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa. 1583-1627*, Sevilla, Academia de Bellas Artes, 1933, 13-38.

Ladrón (capilla de Montserrat), el Cristo de la Buena Muerte (de la cofradía de los Estudiantes), el de la Misericordia (del convento de Santa Isabel, Sevilla) y el de la Agonía (Vergara, Guipúzcoa).

El Crucificado aracenense de Juan de Remesal daba un paso más: cargaba la nota sanguinolenta en frente, costado y rodillas, y en cuanto al paño de pureza no recordaba excesivamente la fórmula montañesina, sino que —inspirándose en tipos de Juan de Mesa— anudaba la tela a ambos lados, teóricamente sostenida por una cuerda que apenas se veía, y la mayor y más agitada parte del paño la orientaba hacia la derecha, como luego llevará a su máxima audacia “el Cachorro” o Cristo de la Expiración, del escultor Ruiz Gijón. En el caso del Cristo de Remesal, esa disposición del paño quizás viniese impuesta por la necesidad de equilibrar la masa de la cabeza, inclinada hacia el mismo lado. Que tal inclinación fuese muy marcada, se explica sencillamente por la altura (14 metros) para la cual la imagen había sido inicialmente concebida y realizada.

*Dos retablos más tardíos: el de Santa Ana y el del Cristo de la Plaza.*

Llegamos ya al final de las noticias documentales que conocemos sobre estas obras de arte sevillano que el presente trabajo ha pretendido librar de un definitivo olvido.

Se refieren las últimas a otro retablo menor de la propia parroquia: el dedicado a Santa Ana, que existía apoyado en el testero plano de la nave central de la Epístola, en el espacio que deja libre la pequeña puerta con arco conopial que da paso a la sacristía.

El cura mayordomo de dicha iglesia, Diego Ramírez Lozano, contrató (65) con *Mateo Sánchez de Mora*, maestro escultor y ensamblador, la confección para la parroquia de Aracena de un retablo dedicado a Santa Ana, en el plazo de un año, y con las siguientes características. Llevaría dos imágenes: la de Nuestro Señor Jesucristo crucificado y la de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, según había dispuesto en su testamento el señor Alonso Guerra Chacón, muerto en Méjico. El retablo tendría tres cuerpos, con once varas de alto y seis de ancho, y es-

(65) 7-enero-1671. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Retablos*, 121.

taría hecho en madera de castaño sazónada, que al fin del trabajo sería vista y censurada por peritos. Todo ello en el precio de 1.550 ducados, que se descomponían en varias partidas (viajes, madera, salarios y saldo final) minuciosamente detalladas. Quedaban también como obligados principales Ana de Soto Guerrero, mujer del maestro Sánchez de Mora, y su hijo José Jacinto de Mora, asimismo ensamblador. Y era fiador y principal pagador y obligado Juan Laureano, dorador de fuego, vecino —como Sánchez de Mora— de la calle de la Sierpe.

No me ha sido posible hasta ahora encontrar fotografía alguna de este retablo, del que recuerdo vagamente como muy notables las imágenes de Santa Ana y de la Virgen.

En cambio, me es posible ofrecer alguna foto, pero no noticias documentales, del retablo que ocupaba el testero contrario, el de la nave del Evangelio (Lám. 4). Usado en los últimos tiempos como altar privilegiado, es decir, destinado a guardar el Santísimo Sacramento, tenía delante un amplio comulgatorio. Sobre un sotabanco o pedestal próximo a los dos metros, se alzaban dos cuerpos de grandes dimensiones ambos, y de acusadísimo barroquismo. El empleo repetido de estípites, que las fotografías muestran, permite fecharlo por lo menos en el segundo tercio del siglo XVIII. Estaba dorado en su integridad. El espacio principal, ricamente enmarcado y con fondo también tallado, era una caja cruciforme para el Cristo de la Plaza, a cuyos pies permanecían semicultos una Virgen y un San Juan, góticos, de tipo flamenco. (En una de las fotografías —Lám. 4— aparece la Virgen del Mayor Dolor, imagen de vestir, patrona de la ciudad y objeto de popularísima devoción, que desapareció igualmente en 1936, pero en el incendio de su camarín de la iglesia del Castillo; la colocación en el lugar que la fotografía muestra fue meramente ocasional.)

El Crucificado —con paño de pureza y cabellos naturales sobreañadidos— era más antiguo (Lám. 4), y recuerda el momento premontañésino de Juan Bautista Vázquez el Viejo. La Virgen y el San Juan (Lám. 8) eran de los años finales del XV o comienzos del siglo XVI, y evidencian una influencia borgoñona, en especial la Virgen, cuya patética elegancia obliga a recordar a la del Pilar, de Pedro Millán, existente en la catedralicia capilla de los Pinelo (66). La figura del Apóstol, en cambio,

(66) PÉREZ-EMBIÓ: *Pedro Millán y los orígenes...*



luce un ropaje de plegado algo más naturalista. Ambas imágenes lucieron su belleza cuando en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (67) fueron exhibidas con el acierto de presentarlas formando grupo con un Crucifijo más próximo a su época, el perteneciente a la parroquia sevillana de San Isidoro.

*Imaginería, bordados y orfebrería perdidos,  
sin documentación hasta hoy.*

En las mismas condiciones que las obras de arte que acaban de ser reseñadas —es decir, sin que puedan hasta el momento ir acompañadas de ninguna referencia documental segura—, el estudio presente ha de terminar con la mera reproducción de otras fotografías (imágenes, vestimentas litúrgicas bordadas y objetos de orfebrería) acerca de las cuales sólo cabe añadir muy ligeras noticias o consideraciones.

\* \* \*

De las imágenes, unas eran evidentemente medievales, y se encontraban en defectuoso estado de conservación. Desaparecieron en la iglesia del Castillo. El San Ginés, que forma pareja con una Santa Brígida (Lám. 9), procedía de la ermita de su advocación, emplazada en lo alto de un monte inmediato a Aracena; hasta nuestros días ha llegado la tradición popular de celebrar en el verano una romería típica a las ruinas de dicha ermita. De la Santa Inés (Lám. 10) (que parece confundirse con la llamada Santa Brígida en la lámina anterior) existía la tradición de haber sido donada por Benito Arias Montano al gremio de los viñadores de Aracena.

Plenamente moderno y muy hermoso era el San Blas, patrono de la localidad, revestido con ricos hábito, estola y capa pluvial bordados en oro, roquete de encaje, y mitra, báculo y peana de plata repujada. Se veneraba en la iglesia parroquial de la Asunción. Parece corresponder a pleno siglo XVII, más bien en fecha tardía.

En la sacristía de la misma parroquia se custodiaba una

imagen en marfil de la Virgen (68), con ráfaga de plata (Lámina 11), trabajo filipino, probablemente del siglo XVIII, y tamaño reducido como todos los de su género.

\* \* \*

Entre las ropas de uso litúrgico, destacaban siete piezas que fueron mostradas y catalogadas en la antes citada Exposición.

De cuatro de esas piezas (69) se han conservado cinco excelentes reproducciones fotográficas, que dan cumplida idea de su calidad. La pieza reina era sin duda una capa pluvial de brocado rojo y oro, con beca y palia bordadas de imaginería, catalogada como del siglo XV, pero que probablemente sería ya de principios del XVI, como indica la composición de sus bordados de la beca y de la propia palia (núm. 192, lámina 3 b); pudo ser ésta la capa realizada (en 1518) por el bordador Juan Sánchez de Salcedo, a la que más arriba se ha hecho referencia. Otra pieza era una capa de damasco carmesí, con tiras y palia bordadas de imaginería, quizás del siglo XV aún, como está catalogada (núm. 744, lámina 3 a), puesto que la figura arcangélica que en la palia aparece tiene rasgos claros de primitivismo comparada con la anterior, y formas medievalizantes en los fondos arquitectónicos de la composición. Una tercera pieza era una casulla de las de forma de guitarra, de terciopelo carmesí, con tira central bordada en oro y sedas, de estilo renacimiento y catalogada como del siglo XVII, si bien debería corresponder a fecha temprana de aquella centuria. Por último, la cuarta pieza de las que se conserva fotografía era una dalmática de terciopelo carmesí, bordada en oro, catalogada del siglo XVII, a cuya mitad aproximadamente debía corresponder (años 1650 ó 1660).

De las otras tres piezas no he encontrada hasta el momento fotografía alguna, ni más huella que la pura mención del catálogo (70): se trataba de una dalmática de terciopelo rojo, con parches bordados en oro, de estilo renacimiento y siglo XVI;

(68) *Idem*, núm. 758, que lo atribuía —con probable error— al siglo XVI.

(69) *Idem*, núms. 192, 195, 744 y 1.623.

(70) *Idem*, núms. 200, 753 y 1.335.

una capa pluvial de damasco carmesí, con tiras y palia bordadas de imaginería, del siglo XV (que debía formar juego con la capa a que corresponde la lámina 3 a), y un cuello de dalmática, de terciopelo carmesí, bordado en oro, del que no he sabido si se conservaba suelto o formando parte de algún terno.

\* \* \*

Quedan finalmente por reseñar las fotografías de seis objetos de orfebrería, de los cuales cinco fueron expuestos y catalogados (71) en la ocasión reiteradamente mencionada.

Figura primeramente un portapaz de plata repujada y dorada, de estilo gótico y siglo XV (núm. 476, lámina 12), en el que una imagen sedente de la Virgen Madre aparecía protegida por un templete del gótico final; según mi recuerdo, la pieza no debía sobrepasar los veinte o veinticinco centímetros de alto.

Tres cálices vienen a continuación. El más hermoso (número 445, lámina 13) era de plata dorada y estilo gótico, catalogado como del siglo XV, sin duda con acierto. Otro (núm. 155, lámina 14) era de cristal de roca y plata dorada, trabajo evidentemente ya del XVI, que pudo ser una copa de cristal traída quizás de Italia, y engastada en los añadidos de plata, para hacerla válida para uso litúrgico; casos así fueron frecuentes en templos de los pueblos ricos andaluces. Un tercer cáliz (número 444, lámina 15) era también de plata dorada, repujada y cincelada, con piedras y decoración rococó, evidentemente del siglo XVIII, más bien en sus últimos decenios; en el reborde plano de su base llevaba grabada una leyenda, de la cual en el lado que la fotografía muestra se lee "...acena. Para el uso de Domingo Pérez".

Una bandeja de plata repujada ostenta asimismo una rica decoración rococó, que la fecha en la segunda mitad del siglo XVIII.

Queda, por último, la custodia procesional, de base doble y tres cuerpos o templetas superpuestos, el primero con columnas jónicas, que alberga una imagen simbólica; el segundo con columnas salomónicas, rodeadas de figuritas de santos, y con el viril para el Santísimo Sacramento, y el tercero poco esbelto

(71) *Idem*, núms. 476, 445, 155, 444 y 1.471.





se con un Cordón sedente sobre un libro. Por último, el remate  
 estaba formado por una imagen de la Fe y cuatro jarras de  
 azucenas, eco evidente de las que decoran el remate de la Ci-  
 rilda. Si la pieza no fue hecha y luego ampliada en momento  
 posterior, debió ser repujada a fines del XVII o primera mitad  
 del XVIII. Con ella termina este penoso catálogo de pérdidas del  
 patrimonio histórico-artístico de España.

Florentino PÉREZ ÉMBID

do las de entera... y catala...  
 catala... y catala...

do y adal... que el... por...  
 que el... por...  
 no se... alta de...

num... y estilo gótico, cata-  
 lano. Otro (núm. 155,  
 evi-...  
 para...  
 en...  
 (nú-...  
 y adal...  
 del...  
 en el...  
 en...  
 Para el...

una rica...  
 el...  
 el...

que...  
 tres...  
 con...  
 con...  
 el...