

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1979

Publicación de la
EXCELSA IBERIA DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIO ALFONSO GARCÍA



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

ARCHIVO HISPALENSE REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA





Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Director: ANTONIA HEREDIA HERRERA.

ARCHIVO HISPANICO

REVISTA

LINGÜÍSTICA, LINGÜÍSTICA

Y ARTÍSTICA

RESERVADO LOS DERECHOS

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.^a EPOCA
AÑO 1979



TOMO LXII
NUM. 190

SEVILLA, 1980

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.ª EPOCA

1979

M A Y O - A G O S T O

Número 190

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCION:

MANUEL DEL VALLE AREVALO, PRESIDENTE DE LA DIPUTACION PROVINCIAL

AMPARO RUBIALES TORREJON

NARCISO LOPEZ DE TEJADA LOPEZ

FRANCISCO MORALES PADRON

PEDRO PIÑERO RAMIREZ

OCTAVIO GIL MUNILLA

ROGELIO REYES CANO

ANTONIO DOMINGUEZ ORTIZ

ESTEBAN TORRE SERRANO

MANUEL GONZALEZ JIMENEZ

FRANCISCO DIAZ VELAZQUEZ

ANT.º COLLANTES DE TERAN SANCHEZ

ANTONIO RODRIGUEZ ALMODOVAR

JOSE M.º DE LA PEÑA CAMARA

ENRIQUE VALDIVIESO GONZALEZ

VICTOR PEREZ ESCOLANO

BARTOLOME CLAVERO SALVADOR

JOSE HERNANDEZ DIAZ

MIGUEL RODRIGUEZ PIÑERO

JOSE A. GARCIA RUIZ

GUILLERMO JIMENEZ SANCHEZ

SECRETARIA Y ADMINISTRACION:

CONCEPCION ARRIBAS RODRIGUEZ

REDACCION, ADMINISTRACION Y DISTRIBUCION: PLAZA DEL TRIUNFO, 1
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELEFONO 222870/154 - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO (*)

	<u>Página</u>
ARTICULOS	
RODRIGUEZ-BUZON CALLE, Manuel.— <i>Riesgos y venturas del Retablo Mayor de la Colegiata de Osuna</i>	9
SORIA MEDINA, Enrique.— <i>Población y «habitat» en Andalucía. (El caso de la comarca de Osuna: 1770 a 1975)</i>	41
MORALES MARTINEZ, Alfredo J.— <i>Pervivencia de esquemas manieristas en la decoración arquitectónica barroca de Osuna</i>	79
LOPEZ PALOMO, Luis Alberto.— <i>Materiales de la Edad de Bronce de la colección Fajardo Martos, de Osuna</i>	91
SANZ SERRANO, M. ^a Jesús.— <i>Orfebrería del Convento de la Encarnación de Osuna</i>	105
MANSERA CONDE, Emilio.— <i>Fantástica Osuna: La Majarona</i>	113
GIL-BERMEJO GARCIA, Juana.— <i>Osuna en 1640. (Datos para su historia)</i>	127
SANTOS TORRES, José.— <i>Apuntes para una Historia del Bandolerismo en la Comarca de Osuna</i>	147

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (enero-abril 1979)

REAL DIAZ, Isabel	167
--------------------------	-----

(*) Este número y el anterior, están dedicados a Osuna.

Crítica de libros

MATEO GOMEZ, Isabel: <i>Temas profanos en la Escultura gótica española. Las sillerías de coro.</i> José Hernández Díaz	173
LOSADA CAMPOS, A.: <i>Historia de la Villa de Puente Genil.</i> J. M. C.	175
ROSADO, A.: <i>Tierra y Libertad. Memorias de un campesino anárquico-sindicalista andaluz.</i> J. M. C. ...	175
LACOMBA, J. A.: <i>Cuatro textos políticos andaluces (1883-1933).</i> J. M. C.	176
ABBAD, F. y otros: <i>Classes dominantes et societe rurale en Basse-Andalousie.</i> Enrique Soria Medina	177
SORIA MEDINA, Enrique: <i>Sevilla: elecciones 1936-1977.</i> Alfonso Braojos Garrido	178
LAGUILLO BONILLA, José: <i>Memorias. Veintisiete años en la dirección de «El Liberal» de Sevilla (1909-1936).</i> José L. Manuel Recio	180

PERVIVENCIA DE ESQUEMAS MANIERISTAS EN LA DECORACION ARQUITECTONICA BARROCA DE OSUNA

A partir de la primera mitad del siglo XVI y gracias al mecenazgo de don Juan Téllez-Girón, IV conde de Ureña, surgen en Osuna una serie de edificios, tanto civiles como religiosos, que alteran sustancialmente la fisonomía urbana. Un nuevo estilo artístico, el renacimiento, hace su aparición con ellos, y la nueva mentalidad de raíz humanista que los impulsa, acaba imponiéndose de manera clara al pensamiento medieval. Tres son las fundaciones principales, la Colegiata, la Capilla del Santo Sepulcro y el Colegio-Universidad, que se erigen en un alto, próximas al recinto amurallado y dominando la población. En la construcción de tan importantes obras fue necesaria la participación de un nutrido grupo de artistas, cuya actuación demuestra un profundo conocimiento de las soluciones y fórmulas del renacimiento italiano.

En la Colegiata pueden advertirse, perfectamente conjugadas, las dos posibilidades de recuperación del lenguaje clásico de la arquitectura que Italia había ofrecido. De un lado la solución florentina, fundamentalmente lógica, cuya problemática básica era el estudio del espacio y el refinamiento de lo lineal. De otra parte la variante lombarda, predominantemente pictórica y pintoresca, basada en los aspectos decorativos y con menos preocupación por los estructurales. A esta última corresponde el diseño de la llamada Puerta del Sol, fechada en 1533 y que sigue los esquemas habituales de la Italia septentrional (1). A la primera pertenece el modo de

(1) La portada presenta temas iconográficos alusivos al Santísimo Sacramento, con medallones del rey David y de Santo Tomás de Aquino, más una

articular el espacio interno, de claridad diáfana, y los soportes de las doce bóvedas vaídas con que se cubren los cuatro tramos de sus tres naves. Se trata de pilares cruciformes con pilastras y columnas adosadas que presentan sobre los capiteles un trozo de entablamento, solución que fue utilizada por Bernardo Rosellino al edificar la catedral de Pienza (2). En realidad la construcción de la Colegiata de Osuna supone una de las mayores incógnitas de la arquitectura española del XVI y su resolución, hasta el momento imposible, abriría nuevas perspectivas al renacimiento andaluz.

Por su parte el conjunto del Santo Sepulcro, constituido por un patio, capilla con dependencias anejas y panteón, sigue claramente la tendencia ornamental del renacimiento español conocida bajo el nombre de plateresco. Los motivos decorativos, de origen clásico, están realizados en yeso y sirven para cubrir buena parte de los elementos estructurales. Actualmente aparecen blanqueados, pero originalmente eran polícromos, contribuyendo al enriquecimiento y mayor vistosidad de la obra.

El tercer edificio, el Colegio-Universidad, fundado en 1548 (3), se dispone en torno a un patio central y está constituido por dos plantas de marcado acento horizontal, contrapuestas al movimiento ascendente de los cuatro torreones angulares. A la simplicidad estructural del conjunto se opone la rica decoración de yesos de la escalera, que aparece fechada por medio de una cartela en el año fundacional.

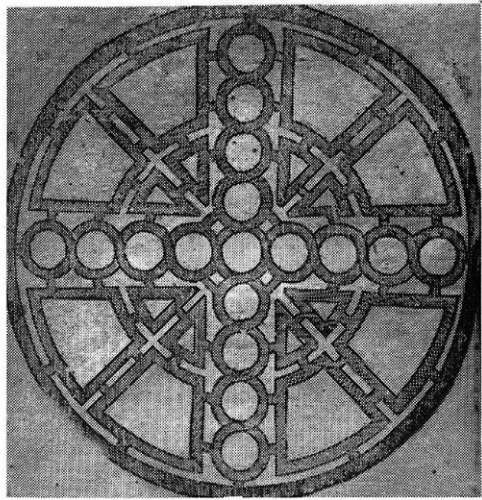
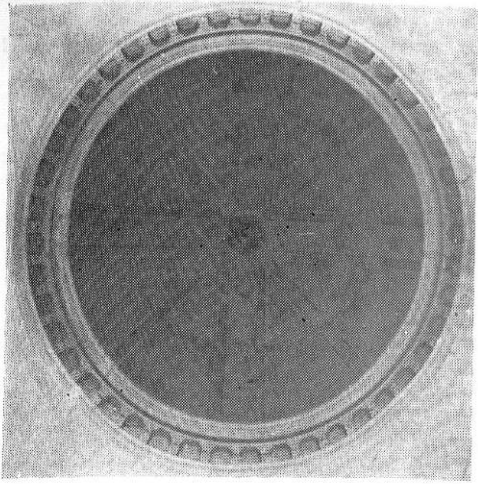
Dejando a un lado la posible formación italiana del arquitecto que diseñó la Colegiata y el profundo conocimiento del arte de aquel país que demostraron los artistas que intervinieron en las otras dos obras, muchos de los motivos ornamentales empleados en ellas debieron ser conocidos por medio de las estampas y grabados que desde Italia se difundieron por toda Europa. En ellos se recogían no sólo las creaciones de

estrofa del "Pange Lingua", el himno eucarístico por excelencia. También cuenta con una leyenda latina, alusiva a su fundador, que dice:

"Ioannes Giron praeclara in gente secundus
Quartus in Uraniae nobilitate comes
Hoc opus erixit qui portam intraverit ora
Vives comes populi saecula longa tuis".

(2) Leonardo BENEVOLO, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972, vol. I, pág. 220.

(3) La historia de dicha institución queda recogida en el libro de M.^a Soledad RUBIO, *El Colegio-Universidad de Osuna (1548-1824)*, Sevilla, 1976.



LAMINA I

FIG. 1.—OSUNA. Iglesia de la Victoria.
Crucero. Bóveda.

FIG. 2.—SAN NICOLAS, Fray Lorenzo de:
Arte y Uso de Arquitectura. Madrid,
1736. Pág. 178.



FIG. 3.—OSUNA. Iglesia de San Agustín.
Nave central. Bóveda.

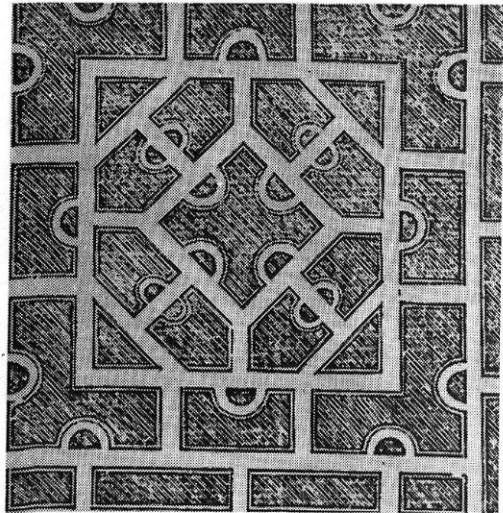


FIG. 4.—SERLIO, Sebastián: *Quarto Libro
de Arquitectura*. Toledo, 1552.
Fol. LXXVI vto.

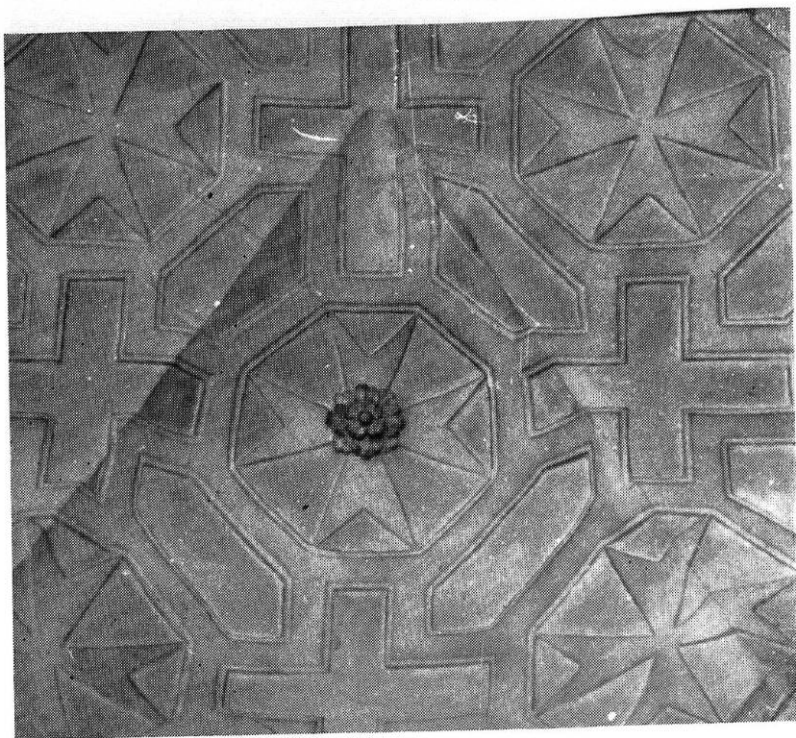


FIG. 1.—OSUNA. Iglesia de San Agustín. Nave central. Bóveda..

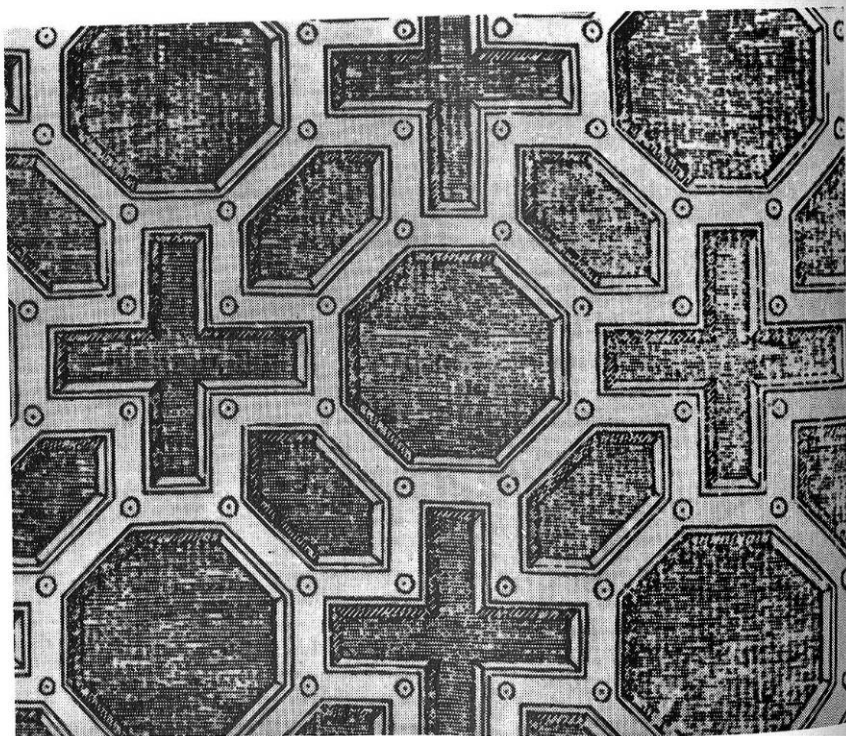


FIG. 2.—SERLIO, Sebastián: *Quarto Libro de Architectura*. Toledo, 1552.
Fol. LXXIII vto.

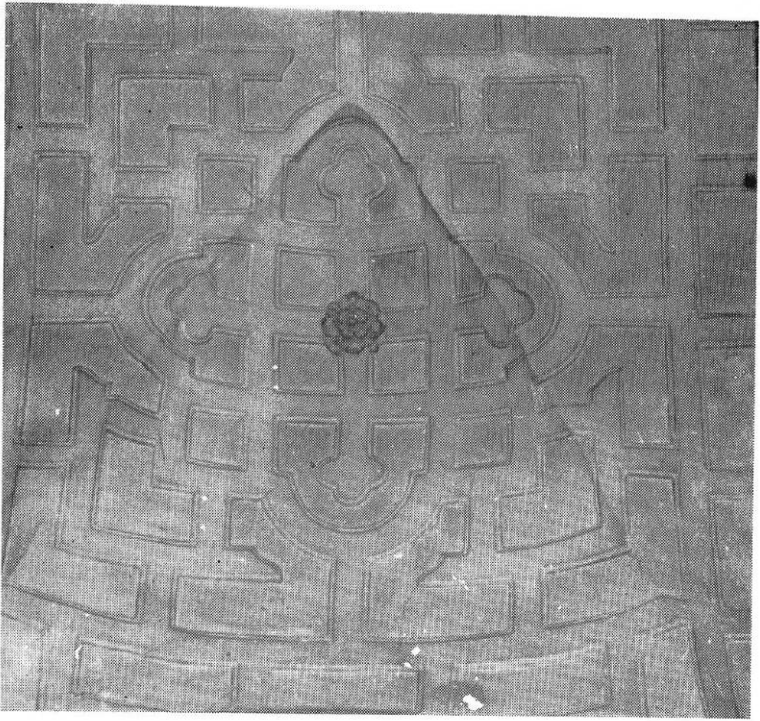


FIG. 3.—OSUNA. Iglesia de San Agustín. Nave central. Bóveda.

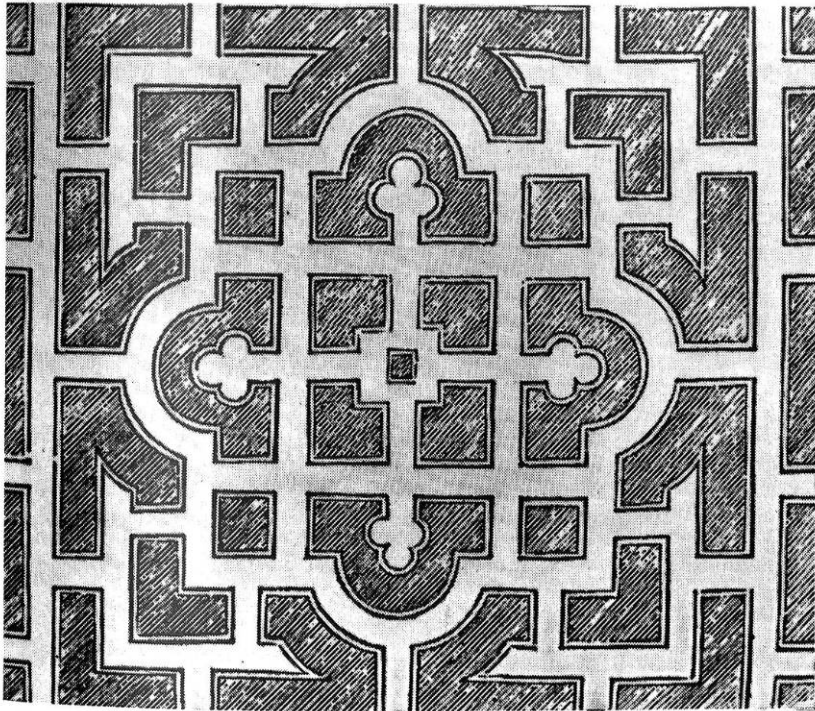
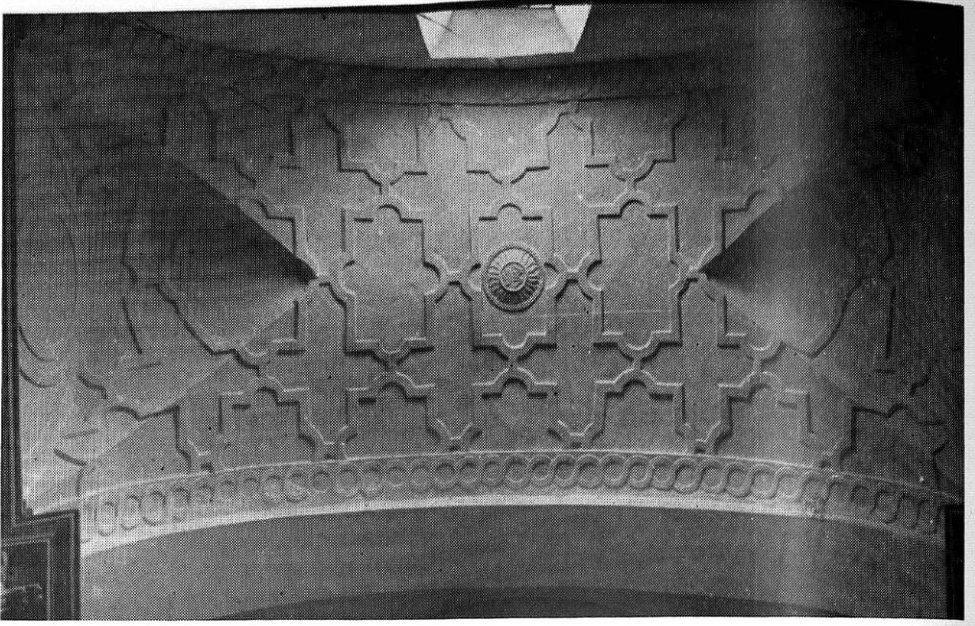
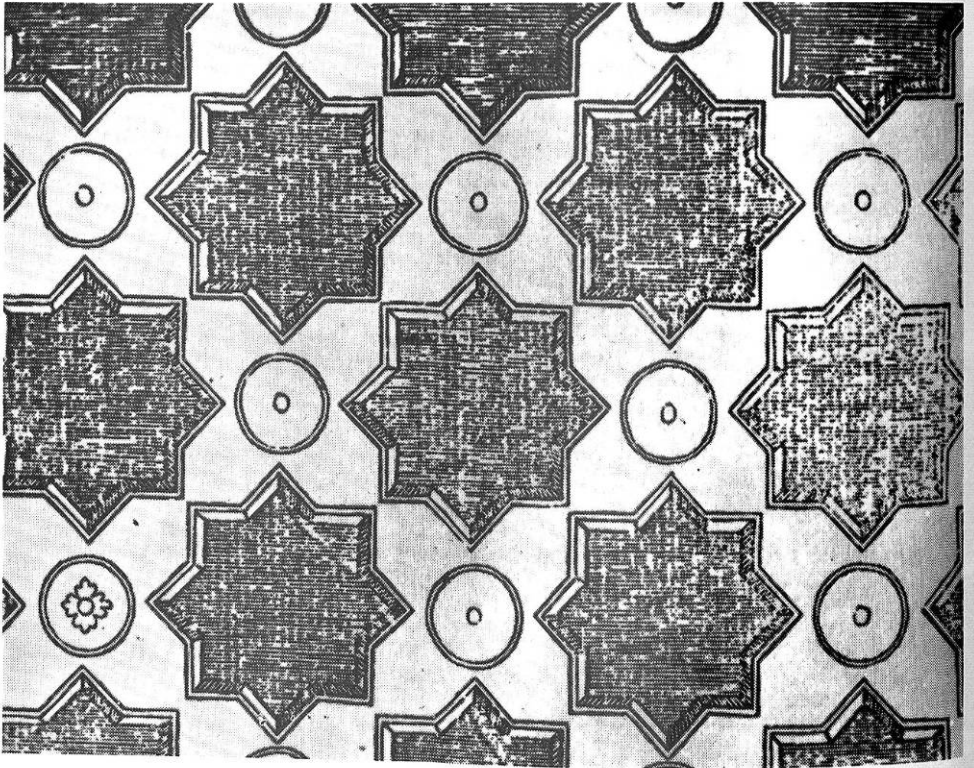


FIG. 4.—SERLIO, Sebastián: *Quarto Libro de Architectura*. Toledo, 1552.
Fol. LXXVI vto.



LAMINA III

FIG. 1.—OSUNA. Iglesia de la Victoria. Brazo del crucero. Bóveda.



LAMINA III

FIG. 2.—SERLIO, Sebastián: *Quarto Libro de Arquitectura*. Toledo, 1552.
Fol. LXXIII vto.

los grandes maestros, sino que también se copiaban motivos extraídos directamente de los monumentos romanos. Con referencia a la arquitectura, las fuentes grabadas que más se utilizaron como base de nuevas creaciones encontraron su máximo desarrollo en torno a los tratados. La difusión de los textos, debido al avance de la tipografía, dio lugar durante el siglo XVI a una corriente que intentaba hacer más fácil la comprensión de aquéllos mediante las imágenes. Los mencionados tratados, surgidos como respuesta a la obra de Vitruvio *Los Diez Libros de Arquitectura*, redescubierta por aquellos años, intentaban precisamente facilitar la comprensión de los conceptos del arte del Renacimiento por medio de imágenes, como si se tratase de un muestrario.

El primer tratado arquitectónico que apareció fue el de León Bautista Alberti, pero su obra, impregnada de un fuerte espíritu humanista y debido a su forma y a su lengua erudita, el latín, poseía más un carácter teorizante que práctico y carecía para su éxito definitivo de un repertorio de láminas ilustrativo. No obstante debe reconocerse su valor, sobre todo por preparar el terreno a los grandes teóricos italianos de la arquitectura del quinientos: Serlio, Palladio, Vignola y Scamozzi.

De los teóricos mencionados el más conocido y divulgado fue Serlio, pues sus libros no sólo fueron los primeros en aparecer sino que en ellos se ofrecía una respuesta acorde con las necesidades e inquietudes de su momento. La base de su teoría seguía siendo Vitruvio, pero no el aséptico texto de la antigüedad, sino una nueva visión del arquitecto clásico analizado y criticado partiendo de los monumentos. Pero tampoco se trataba de una copia servil de estos puestos que les agregaba sus propias experiencias y el caudal de la tradición arquitectónica de su patria, aspecto muy importante ya que por su origen boloñés volcaría en sus escritos las soluciones de la Italia septentrional.

De los nueve libros compuestos por Serlio, solamente siete llegaron a publicarse. Aparecieron con independencia unos de otros, sin seguir criterio alguno y distanciados en el tiempo. De todos ellos los números III, IV y V, junto con el titulado *Libro Extraordinario*, que Serlio dedicó al rey de Francia, fueron los más difundidos y los que ejercieron una mayor influencia. El primero que vio la luz fue el Libro IV, que salió en Venecia en 1537, siguiéndole el III, apenas un mes después

de reeditado el anterior. Aquel trataba de la teoría de los cinco órdenes, en este se recogían por igual monumentos de la antigüedad y contemporáneos. Del texto italiano se hicieron traducciones al francés, inglés, flamenco y español, permitiendo la difusión de algunos principios del manierismo italiano, que tomó así carácter internacional y facilitó a los arquitectos de los lugares más apartados, la utilización de un lenguaje técnico de pura raíz anticlásica. Las ediciones españolas de los libros III y IV tuvieron lugar en Toledo en los años 1552, 1563 y 1573, si bien con anterioridad a estas ya circularon por la península algunos ejemplares del original italiano.

Desde bien pronto las láminas que acompañaban al texto fueron conocidas y solicitadas por los más variados maestros, pues encontraron en ellas una fuente inagotable de inspiración. Durante el mismo siglo XVI son ya numerosas las obras españolas, tanto estructurales como decorativas, que deben su razón de ser al Libro IV de Serlio (4), pero la trascendencia del tratado fue tan grande que superó los que hubieran sido sus lógicos márgenes temporales para seguir siendo copiado con insistencia durante el siguiente siglo. En Andalucía este fenómeno es más patente que en otras regiones españolas. La presencia de artistas tan cualificados dentro del manierismo como Hernán Ruiz, Andrés y Alonso de Vandelvira, Francisco del Castillo, etc., había dado lugar a la creación de una auténtica escuela formada por discípulos y seguidores de los mencionados maestros, que dejó profunda huella en el ambiente artístico y que contribuyó de manera especialísima, a la divulgación y afianzamiento del estilo manierista. Tan decisiva fue la actuación de estos artistas que la arquitectura barroca en la Andalucía de los primeros casi cuarenta años del siglo XVII, es una continuación de la realizada en las últimas décadas de la centuria precedente. Tan sólo en el enriquecimiento del diseño, con la multiplicación de las molduras, y en la búsqueda de los efectos de claroscuro, con paramentos que van perdiendo su planismo, cabe descubrir el nuevo espíritu barroco.

En Osuna la presencia de motivos ornamentales extraídos del mencionado texto de Serlio tiene ya lugar antes de mediados del siglo XVI, fecha de la primera edición española. Los hasta hoy anónimos artistas que trabajaron en dos de las más

(4) Alfredo J. MORALES, *Modelos de Serlio en el arte sevillano*, Actas del I Congreso Español de Historia del Arte, Trujillo, 1976.

importantes fundaciones de los Ureña, la Capilla del Santo Sepulcro y la Universidad, conocían el mencionado tratado y se sirvieron de él para la ejecución de las labores de yeserías que decoran ambos edificios. Así, la ornamentación empleada para recubrir un sector de las naves laterales de la mencionada capilla y el techo de la escalera universitaria, que aparecen compuestos por octógonos y cuadrados, está copiada del folio LXXV vto. del Libro IV de Serlio (5). Sin embargo no son estos los únicos casos en el que dicho motivo aparece en el arte renacentista de Osuna, pues el espléndido artesonado que cubre una de las capillas de la iglesia del antiguo convento de Santo Domingo repite idéntico esquema. En este caso el trazado geométrico se adecua perfectamente a la forma de una bóveda de paños, que arranca de cuatro trompas angulares, probando la pericia de los carpinteros que lo realizaron.

Durante el siglo XVII la tarea de fundación de nuevos conventos o la de remodelación y enriquecimiento de los existentes, iniciada por los Téllez-Girón, no sólo no se paraliza sino que continúa a buen ritmo, pues otros nobles y personajes ilustres de Osuna siguen su ejemplo de mecenazgo. De este modo son pocos los edificios religiosos de la ciudad, a excepción claro está de los erigidos con posterioridad, que no se ven afectados por los principios estéticos del barroco seicentista. Desde luego el nuevo estilo es más claramente perceptible en los aspectos ornamentales que en los estructurales, puesto que en este sentido se siguen empleando los esquemas tradicionales. El más utilizado en las iglesias conventuales del momento es el de cajón puro, formado por una sola nave sin capillas laterales y con cabecera recta, aunque tampoco faltan casos en que se emplea la planta de cruz latina. Tal simplicidad estructural encuentra su mejor aliado en la decoración de yeserías, cuya técnica y empleo era habitual en el arte andaluz, pues permiten ocultar con facilidad la pobreza del diseño.

El esquema de cajón puro se utilizó en el convento dominico de Santa Catalina, cuya iglesia adopta la disposición que será habitual en los monasterios de monjas mexicanos, es

(5) Posiblemente en ambas obras intervino el mismo equipo de yeseros, pues en la decoración del acceso a la escalera desde el piso alto de la Universidad, se utilizaron algunos de los moldes que sirvieron para recubrir los muros de la Capilla del Santo Sepulcro. Aparecen así en ambos edificios medallones con los bustos de San Pedro y San Pablo, un friso de querubines y el tema de Hércules, recubierto con su característica piel de león, al centro de una venera.

decir, paralela a la calle y con dos puertas abiertas precisamente en el muro que constituye la fachada. Interiormente el templo presenta dos espacios claramente marcados, por un lado la cabecera, cubierta por una media naranja sobre pechinas, y por otro el cuerpo de la nave, que lleva una bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos. A los pies se sitúa el coro, imprescindible en todo convento de clausura, que en este caso es doble ya que existe uno al nivel del suelo y otro en alto. En el muro frontero al de acceso a la iglesia se abre una dependencia cuadrada, destinada a sacristía, cubierta por una viguería de madera que se apoya en artísticos canes. La sencilla estructura del templo aparece transformada por medio de las yeserías, empleadas sin excesiva profusión pero muy acertadamente. Teniendo en cuenta que una de las puertas de la iglesia, precisamente la de mayor envergadura, decorada con una imagen de Santa Catalina, va fechada en 1664, puede suponerse una fecha aproximada para la ejecución de los estucos interiores. Cabría por ello esperar una decoración movida, con abundancia de hojarasca y roleos, de cierto volumen y de efectos claroscuro, acordes con la cronología. Pero la realidad es bien distinta puesto que la ornamentación es puramente geométrica, lineal y casi plana, tal y como era habitual en las obras realizadas a fines del siglo anterior.

Las yeserías ubicadas en el presbiterio, tanto en las pechinas, que figuran escudos heráldicos, como en la media naranja, dispuestas a modo de nervios rematados por cabezas de querubines, tienen un claro origen manierista (6). La misma procedencia tienen los esquemas geométricos que cubren los cuatro tramos de la bóveda, compuestos de estrellas mixtilíneas y cruces, tema que fue muy utilizado en la decoración de techos (7). Esta reiteración hace pensar en la existencia de un grabado ampliamente difundido en todos los círculos artísticos, que pudo inspirarse en una de las figuras del folio LXXVI del libro IV de Serlio, que el arquitecto boloñés incluía como ejemplo de jardín «para adornar los edificios» (Lámina II).

(6) Estos últimos presentan una rica policromía que se acompaña de dorados, mientras los estucos existentes en la nave son blancos y van perfilados en azul.

(7) Concretamente fue empleado por Juan de Oviedo y de la Bandera en la decoración de las bóvedas de la iglesia de la Merced de Sevilla, actual Museo de Bellas Artes, realizada en torno a 1612. VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO, *Juan de Oviedo y de la Bandera*, Sevilla, 1977, pág. 58.

Los mismos motivos analizados, pero alternando con otro formado por estrellas de ocho puntas y cruces, se emplearon en la decoración del sotocoro, que aparece distribuido en cinco tramos por medio de arcos fajones. Este nuevo esquema sí procede directamente del mencionado texto de Serlio, exactamente de una lámina del folio LXXVIII vto., incluida bajo el título «De los cielos llanos de madera y de sus ornamentos» (Lámina III). Es por lo tanto éste un caso de pervivencia del manierismo ornamental en un edificio al que cronológicamente correspondería una decoración más barroca.

Esta misma ambivalencia puede observarse en la iglesia de la Victoria, que en tiempos albergó una comunidad de frailes mínimos. Presenta una planta basilical constituida por nave única, con capillas hornacinas entre contrafuertes interiores, crucero, procedente de la supresión de las anteriores, y capilla mayor situada entre dos ámbitos cuadrados y con testero plano. El cuerpo de la iglesia se cubre con bóveda de cañón con lunetos y arcos fajones, esquema que se repite en los brazos de la nave transversal y en el presbiterio, mientras el crucero presenta una media naranja sobre pechinas. La mencionada disposición corresponde claramente al modelo de iglesia contrarreformista que encuentra su más completa expresión en el proyecto de Vignola para el Gesú, la iglesia matriz de los jesuitas en Roma. La perfecta funcionalidad de este templo, creado para favorecer la predicación, tal y como se había aconsejado por el Concilio de Trento, hizo que no sólo la Compañía de Jesús lo repitiese en la mayoría de sus fundaciones, sino que se tomase como el modelo ideal de la época.

En Osuna, a la pureza estructural del conjunto se le añadió un elemento de enriquecimiento y efecto plástico, la labor de estucos. Aparecen estos en los techos, cornisas y contrafuertes que enmarcan las capillas, son de carácter lineal y en la actualidad aparecen blanqueados, aunque en origen debieron ir coloreados, pues se observan restos de policromía en los situados sobre la capilla mayor.

Para la elaboración de las yeserías se combinaron por igual modelos decorativos de origen barroco, contemporáneos por tanto a la obra, con los manieristas, ya superados cronológicamente. Entre los primeros se encuentran las ménsulas, que se disponen rítmicamente en el friso sustentando la cornisa en el sector del crucero, parte de las geométricas composiciones que se superponen a los contrafuertes y la ornamen-

tación de la media naranja que cubre el punto de intersección de las naves longitudinal y transversal. Esta última procede del texto publicado en 1639 por fray Lorenzo de San Nicolás titulado *Arte y Uso de Arquitectura*, lo que permite suponer que dicha obra de yesería no se realizaría antes de la fecha señalada para la edición de este libro. El esquema, copiado con total fidelidad, se incluye en el capítulo LV del texto citado, cuyo título dice: «Trata de las labores con que se suelen adornar las bobedas», y en el que el fraile agustino aconseja la proporción y anchura de cada una de las molduras y aclara el modo de realizarlas (8). El motivo lo componen por igual líneas rectas y curvas, si bien entre todas ellas destaca una especie de cadeneta de círculos en forma de cruz, que será repetida, sin duda con objeto de aprovechar el molde, en los arcos fajones de la bóveda de la nave (Lámina I).

Sobre los contrafuertes interiores e intentando simular unas pilastras adosadas, se han dispuesto unas anchas fajas, recubiertas de un esquema reticulado, que en el tercio superior se amplían, gracias a la presencia de dos ménsulas laterales, para conformar un panel rectangular que aloja una pintura sobre lienzo. Precisamente el marco del cuadro y las dos ménsulas citadas, de perfil curvo pero no muy volado, son los elementos más barrocos de cuantos se sitúan en el sector, ya que el encuadramiento del pretendido fuste de la pilastra es de procedencia manierista.

La misma naturaleza poseen los temas empleados en cada uno de los tramos de la bóveda de la nave. En ellos aparecen copiados los dos esquemas que ya se utilizaron en el convento de monjas dominicas, es decir, estrellas de ocho puntas combinadas con cruces, y estrellas mixtilíneas con cruces de igual índole. Dichos motivos se situaron alternativamente, si bien recientes reformas suprimieron la decoración de los tramos

(8) Asimismo, fray Lorenzo señala la posibilidad de colorear las bóvedas, ofreciendo la siguiente muestra: "siendo toda la bobeda blanca, no ay que advertir, sino que las esquinas procuren queden lo mas vivas que ser puedan, y que sea el fondo de pardo, y la faxa de blanco, estando las bobedas altas, que si estan baxas todo puede ir blanco; mas siendo de negro, o pardo, procuraras echar del mismo yeso blanco, arrimada a la faxa un dedo de cinta, para que parezca de lexos que tiene dos relieves, y si quisieres que la faxa los tenga es facil, formandolos como dixe en las faxas passadas. En muchos Templos se acostumbra dorar los resaltos de las faxas, con otro tanto al lado, parece muy bien, y es obra lustrosa y perpetua". Fray Lorenzo de SAN NICOLAS, *Arte y Uso de Arquitectura*, Madrid, 1736, pág. 179.

que preceden al crucero, de tal modo que en ellos aparece el cañón liso. También se emplearon ambas composiciones en el sotocoro, brazos del crucero y presbiterio, siendo en este lugar en el que las estrellas de ocho puntas y las cruces se presentan parcialmente policromadas y con abundantes dorados. Es obvio decir que los temas reseñados proceden del libro IV de Serlio, siendo uno de ellos una variante del que figura en el folio LXXVI, mientras el otro es una copia fidelísima del incluido en el folio LXXVIII vto. (Lámina III). Por otra parte el hecho de que estos mismos motivos aparezcan en dos edificios diferentes pudiera suponer la presencia del mismo equipo de artesanos en la decoración de ambos.

La iglesia de San Agustín, fundada a mediados del XVI, pero no comenzada hasta finales del siglo, repite el esquema basilical ya comentado anteriormente, aunque, como novedad, presenta unos balconcillos sobre las capillas hornacinas que sugieren la existencia de tribunas altas. Esta disposición, varias veces empleada en el barroco sevillano, tiene su más claro precedente en la iglesia del Hospital de la Sangre, diseñada por Hernán Ruiz en 1558. Consecuencia de ella es la Capilla del Sagrario de la catedral hispalense, erigida a comienzos del siglo XVII por los arquitectos Cristóbal de Rojas, Miguel de Zumárraga y Alonso de Vandelvira (9), así como la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, debida a la colaboración de Juan de Oviedo y de la Bandera, con el último de los artistas anteriormente citados (10). Un siglo después, durante el setecientos, el mismo esquema será todavía utilizado por el arquitecto Diego Antonio Díaz en tres de sus obras principales, en la capilla de Jesús Nazareno del templo de San Antonio Abad de Sevilla, en la iglesia del Jesús de Lora del Río y en la parroquial de Umbrete.

Si por lo anteriormente enunciado, San Agustín, desde el punto de vista estructural, sigue la línea de las creaciones más vanguardistas del seiscientos sevillano, en el aspecto decorativo presenta cierto apego a la tradición manierista. De hecho los estucos que cubren parte de los contrafuertes, bóveda de la nave y media naranja del crucero, manifiestan una total am-

(9) Teodoro FALCON MARQUEZ, *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977.

(10) Alfredo J. MORALES, *Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la Iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, (En prensa).

bigüedad, pues son una mezcla de elementos extraídos del tratado de Serlio, con otros plenamente barrocos y que por apariencia y técnica recuerdan, en parte, los empleados por los hermanos Borja en la iglesia sevillana de Santa María la Blanca (11). Estos últimos aparecen principalmente sobre los arcos de embocadura de las capillas laterales, con parejas de figuras sosteniendo una cartela de opulento follaje (12), y en la media naranja del crucero, en donde ha desaparecido cualquier tipo de compartimentación, haciendo que los voluminosos motivos florales junto a figuras infantiles ocupen toda la superficie, mientras potentes escudos se sitúan al centro de cada uno de los lados, y las pechinas son ocupadas por medallones con los Padres de la Iglesia, que sostienen niños con palmas y hojarasca. En los medios puntos que cobijan las ventanas del crucero, dentro de la misma tónica barroca, se repiten voluminosas cartelas y cuernos de la abundancia repletos de flores y frutas. Por otra parte idéntico carácter posee la decoración de las metopas que alternando con triglifos recorre todo el friso de la iglesia, diversas macollas de los arcos del crucero, de abultada hojarasca, y el remate de los encuadres de los grandes lienzos que cubren las fingidas pilastras adosadas de la nave, que se componen de frontones rotos y voluminosas cartelas.

El resto de la decoración de yeserías tienen carácter manierista, tanto los esquemas de círculos y rectángulos que forman los dobles arcos fajones, como los diseños que cubren los cuatro tramos de la bóveda de la nave, los brazos del crucero y la capilla mayor. En el primer tramo se empleó el tema ya conocido de estrellas y cruces alternando, que corresponden al folio LXXVIII vto. del Libro IV de Serlio, mientras en el segundo figuran exágonos, con la cruz de San Juan inscrita, cruces y rombos, tomados del mismo texto y folio (Lám. II).

En los tramos tercero y cuarto, así como en los brazos del crucero y capilla mayor, los motivos empleados se copiaron del folio LXXVI vto. del citado libro, en el que Serlio presenta cuatro esquemas que considera de gran utilidad «para compartir las calles o andenes de los jardines de los palacios y

(11) Antonio BONET CORREA, *Andalucía Barroca*, Barcelona, 1979, pág. 42.

(12) Por estar el templo dedicado a la Virgen y por seguir un sencillo programa iconográfico, los atlantes son en realidad parejas de mártires, patriarcas, apóstoles y ángeles, según las inscripciones de las cartelas que sostienen —Regina Apostolorum, Regina Angelorum, etc.— extraídas de las Letanías Lauretanas.

casas principales» (Láminas I y II). De todos estos sólo los situados sobre el presbiterio aparecen policromados, por lo que posiblemente el color se emplease en otros sectores para complementar los grandes lienzos encastrados en las bóvedas de la nave y de los brazos del crucero, intentando lograr la fusión de las artes que el barroco pretendía, pero que en Andalucía no llegará a ser realidad hasta finales del siglo XVII.

En resumen, los ejemplos anteriormente enumerados vienen a corroborar la vigencia del manierismo en el barroco de la primera mitad del seiscientos. Su pervivencia bien conocida y varias veces puesta de manifiesto, se debió no sólo a la categoría artística de los arquitectos de la generación precedente, sino también a la presencia de los tratados arquitectónicos tanto norteeuropeos, caso de los de Dietterlin y De L'Orme, como italianos, principalmente el de Serlio, que pusieron al alcance de los artistas un atractivo repertorio de imágenes fácilmente utilizable. El empleo de las soluciones ofrecidas en estos tratados, unido a las influencias de los monumentos y artistas de la etapa anterior, junto con la tradición mudéjar, fuertemente arraigada en la región y que, por otra parte, tantas conexiones tenía en lo ornamental con los esquemas decorativos geométricos del manierismo, serán la causa de que este último siga determinando en gran medida la arquitectura andaluza de la primera mitad del XVII. Sólo a partir del tercer cuarto de siglo se podrá observar una clara evolución hacia fórmulas más propiamente barrocas, gracias a la libre interpretación de los preceptos arquitectónicos y al predominio de lo ornamental.

Alfredo J. MORALES.

