

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1988

Publicaciones de la
EXCM.ª REAL ACADEMIA DE CIENCIAS Y LETRAS DE SEVILLA
Dada en Sevilla a 12 de Mayo de 1988



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

2.ª EPOCA
AÑO 1988



TOMO LXXI
NUM. 217

Deposito Legal SE - 25 - 1988 I.S.B.N. 0210 - 4067

Impreso en Tipografía S.L. - P.º de Cádiz, C.A. Parc. 12 Nave 2 - Sevilla

SEVILLA, 1988



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL SE SEVILLA
DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA LITERARIA
RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 25 - 1958 I.S.S.N. 0210 - 4067

Impreso en Tecnographic S.L.-Plgno. Calonge, C/A, Parc. 12, Nave 2 - Sevilla

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
AÑO 1988



TOMO LXXI
NÚM. 217

SEVILLA, 1988

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.ª ÉPOCA

1988

Mayo-Agosto

Número 217

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHEN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.^a DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALO

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 22 28 70 - EXT. 213 y 22 87 31

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Repercusión en Sevilla de los motines de 1766.* 3

SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco: *La situación espiritual en España hacia mediados del siglo XVIII vista por Pedro Calatayud: lo que un jesuita predicaba antes de la expulsión.* 15

LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio Luis: *El patrimonio económico de los jesuitas en el reino de Sevilla y su liquidación en tiempos de Carlos III.* 35

CASCALES, Antonio: *La evasión de Pablo de Olavide a Francia. Algunas matizaciones a la hipótesis de la negligencia programada.* 61

BORREGO PLA, M^a del Carmen: *El piloto sevillano Esteban José Martínez, explorador de Alaska.* 71

HERRERA GARCÍA, Antonio: *Los "juristas" eclesiásticos en la Sevilla de 1773.* 95

LOBO MANZANO, Luis: *La regulación de los arrendamientos de tierras según Olavide.* 119

LITERATURA

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Una sátira sevillana contra Olavide: la «Vida de Don Guindo Cerezo».* 141

CEBRIÁN, José: *Un impresor ilustrado: Luis de Luque y Leyva (1741-1800). Nuevos datos bibliográficos.* 163

ARTE

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Jerez en el siglo XVIII.* ... 177

RODA PEÑA, José: *Manuel Barrera y Carmona, retablista en la Sevilla de Carlos III.* 197

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: *El Granero del Cabildo Hispalense. Historia y edificación.* 223

RAMOS SOSA, Rafael: *Las exequias de Carlos III en Sevilla* 237

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *El Retablo mayor del Salvador de Sevilla.* 253

MORALES, Alfredo J.: *La Casa Lonja en el siglo XVIII y su conversión en Archivo General de Indias.* 273

MISCELÁNEA

HEREDIA HERRERA, Antonia: *Juan Bautista Muñoz y la creación del Hospicio en Sevilla.* 281

LIBROS

Temas Sevillanos en la Prensa Local (enero-abril 1988)

REAL HEREDIA, José J.: ZAHINO PEÑAFORT, Luisa. ... 289

Crítica de libros

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros, José Cebrián.* 309

LA SEVILLA DE CARLOS III

MANUEL BARRERA Y CARMONA, RETABLISTA EN LA SEVILLA DE CARLOS III

La evolución estructural y formal de la arquitectura lignaria en la Sevilla de Carlos III (1759-1788), conoce dos momentos que se suceden cronológicamente.

En una primera etapa, el estípite —introducido a escala monumental entre 1706 y 1709 por el zamorano Jerónimo Balbás en el retablo mayor del Sagrario de la Catedral de Sevilla (1)— convivirá con la rocalla en un perfecto maridaje. Soporte y ornamento llegarán de tal manera a fundirse, que aquél incluso perderá su carácter arquitectónico para adquirir matices intencionadamente pictóricos.

Este estilo, que podríamos nombrar “rococó” o “rocalla”, al ser éste su principal elemento definidor, conoció sus comienzos hacia 1750, para ir perdiendo plena vigencia veinticinco años más tarde.

El más conspicuo representante de esta poética fue el portugués Cayetano de Acosta († 1778), siendo su obra más sobresaliente y auténtica pieza emblemática del género, el retablo-fachada de la Capilla Sacramental de la parroquial hispalense del Divino Salvador, estrenado el 2 de diciembre de 1764 (2).

Sería también este arquitecto de la madera quien, en los retablos de los machones del convento de Santa Rosalía (1761-3) primero, y en el mayor de la citada parroquia del Salvador (1771-9) después, preludivaría las bases de una segunda etapa, de transición al neoclasicismo, que se dilatará hasta los estertores del setecientos (3).

(1) SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, pág. 273.

(2) (A)rchivo (H)ermanidad (S)acramental de (P)asión de (S)evilla. Sección Hdad. Sacramental. *Libro 5° de Acuerdos 1741-1826*. Cabildo General 1-noviembre-1764, fs. 110v-111. Consta cómo fueron Carlos Vergel, Manuel Paulín y Juan Prieto del Campillo, quienes costearon a partes iguales dicho retablo; (A)rchivo (P)alacio (A)rzobispal de (S)evilla. Colegial del Salvador. Leg. 6. *Libro de Actas Capitulares 1763-1769*. Cabildo Ordinario 23-noviembre-1764, f. 51 v.

(3) A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 6. *Libro de Actas Capitulares 1775-1779*, s/f. Cabildo Ordinario 19-febrero-1779. El retablo se estrenaría el 25 de marzo de 1779.

La creación de la Escuela de las Tres Nobles Artes en 1775, inicia una nueva era en la que el fenómeno artístico pretende ser controlado desde arriba (4). Dos circunstancias propiciaron el retraso de una univocidad clasicista en las artes de todo el territorio peninsular ajeno a la Corte:

1. Los mecanismos de defensa creados por la tradición y la costumbre, decididamente reacios a la hora de aceptar innovaciones.
2. El hecho de que los primeros académicos fuesen hombres formados en la estética barroca, hizo que no despreciaran radicalmente sus conquistas, aunque sí añoraban una revaloración del orden y la medida perdidos (5).

Tan sólo en el último decenio del siglo XVIII, comenzará a imponerse un inequívoco maniqueísmo que opondrá el “buen gusto” a —en palabras de Serrano y Ortega— “las extraviadas doctrinas que corrían en materia de artes desde principio del siglo XVIII” (6).

El retablo, definido por Germain Bazin como “un gigantesco muro de la fe sobre el cual viene a detenerse la mirada y a elevarse la oración” (7), fue en Sevilla aún más refractario a los nuevos criterios estéticos. De ahí, la escasa repercusión que tuvieron las disposiciones oficiales de 1777, 1789 y 1791. Según la primera y más importante de ellas, decretada por Carlos III en 25 de noviembre de 1777, los diseños de las máquinas arquitectónicas habrían de ser aprobados por la Real Academia de San Fernando. Igualmente, para sus respectivas hechuras, habría de utilizarse la piedra o el estuco, a fin de evitar los frecuentes incendios provocados por el empleo sistemático de la madera.

Las renovaciones posteriores de tal orden por Carlos IV siguieron sin dar los apetecidos frutos, y un neoclásico como Justino Matute acabaría achacándolo a “la devoción poco ilustrada de los promovedores del culto, sin que los curas o ecónomos de las respectivas iglesias se hayan querido oponer a sus caprichos” (8).

En definitiva, el retablo sevillano del postrer cuarto del siglo XVIII.

(4) AGUILAR PIÑAL, Francisco: “Sevilla en el siglo XVIII” en *El Barroco y la Ilustración*. Historia de Sevilla (IV). Sevilla, 1976, pág. 260.

(5) VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Imagineros sevillanos del siglo XVIII* en Boletín de las Cofradías de Sevilla. Sevilla, octubre 1979, pág. 18.

(6) SERRANO Y ORTEGA, Manuel: *Noticia Histórico-artística de la Sagrada Imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder...* Sevilla, 1898, pág. 108.

(7) BAZIN, Germain: *El Barroco ibérico y el Nuevo Mundo* en *El Arte y el Hombre*, T. III. Barcelona, 1967, pág. 182.

(8) MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla (1701-1800)*. T. II. Sevilla, 1887, págs. 115-116.

coincidente por tanto, con los últimos años del reinado de Carlos III († 1788), experimenta una depuración de formas, presentando, entre otras las siguientes características generales:

1. Primacía de un sentido arquitectónico sobre el decorativo, lo que conllevó la eliminación progresiva de la exuberante ornamentación imperante hasta entonces, con unos criterios de sobriedad y frialdad clásicos.
2. La recuperación de la columna como elemento de soporte.
3. Un sucesivo empobrecimiento iconográfico, debido a una cada vez más reducida presencia de esculturas y pinturas.
4. Un abundante uso de la madera jaspeada ribeteada con perfiles dorados y tachonada con ornamentación floral pintada.
5. La persistente presencia –barroca, en buena cuenta–, de estructuras de gran dinamicidad.

Buen sintetizador de esta tendencia, que Bonet ha considerado como “una refriada adaptación del gran Arte de Corte a las necesidades de una sociedad jerárquica y retardataria” (9), es el entallador sevillano Manuel Barrera y Carmona (10).

De entre su producción retablistica presentaremos cuatro ejemplos pertenecientes al antiguo reino de Sevilla –dos en la actual provincia de Huelva–, que abarcan un lapso de veinte años (1767-1787) y jalonan significativamente la evolución que, a grandes rasgos, acabamos de reseñar.

RETABLO MAYOR. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Belén.
GINES (Sevilla)
1764-1777. (Lám. 1).

Su dilatado proceso constructivo fue documentado por Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán en el *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla* (11).

Manuel Antonio de la Rosa, cura y beneficiado propio del templo de

(9) BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca*. Barcelona, 1978, pág. 324.

(10) En un informe referente al gremio de tallistas y escultores sevillanos, que firman Cayetano de Acosta y Julián Ximénez como comisionados el 15 de mayo de 1762, figura Manuel de Carmona como oficial ensamblador. Dicho informe fue descubierto y publicado por PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra* en *Revista de Arte Sevillano*, n.º 2. Sevilla, 1982, págs. 38-42.

(11) HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, T.IV. Sevilla, 1955, págs. 198 y 202.

la villa, ajustaba el 2 de septiembre de 1764 con Francisco Díaz, la ejecución de un retablo mayor por la suma total de 400 ducados, incluyendo las imágenes de bulto redondo de San José y San Joaquín.

La súbita muerte del citado entallador a los seis meses del contrato, hizo que la construcción fuese encargada a Manuel Barrera y Carmona, aunque con la expresa condición de incrementar el inicial precio de ajuste, que parecía escaso a la hora de acometer con éxito obra de tamaño envergadura.

El coste final de la madera y del dorado, cuya ejecución corrió a cargo de Joaquín Cano, llegaría a sobrepasar los 10.500 reales. La escasez de recursos económicos, todos ellos provenientes de las limosnas recabadas por el párroco entre sus feligreses, retrasó notablemente el estreno del retablo, que no se llevaría a cabo sino hasta enero de 1777.

La concepción general de la obra —quizás al tener que someterse a un diseño dispuesto con anterioridad—, se inscribe todavía en los parámetros de un tardorrococó, aun cuando hacen su aparición caracteres propios de la evolución del estilo. Así, junto a los estípites y a la abundancia de rocalla dorada como base del lenguaje ornamental, juegan un sugestivo papel el rojo jaspeado de la madera —que trata de imitar costosos mármoles— y el rojo corinto de los paneles que sirven de fondo a los elementos decorativos, asumiendo el conjunto una suntuosa y variada policromía (12).

Consta el retablo de zócalo de azulejería, banco, cuerpo principal dividido en tres calles —la central flanqueada por estípites y en los extremos, pilastras de sinuosos perfiles— y ático.

El programa iconográfico es de clara índole mariana. En el eje central se significa que todos los privilegios que se conceden a María, proceden de su condición de Madre de Dios. Santiago Sebastián abunda en esta idea, declarando que “la Virgen, por su categoría de Madre de Dios, tuvo desde un principio la categoría de protagonista en la historia cristiana, y dado su alto rango se tendió con frecuencia a honrarla en templos de carácter votivo y conmemorativo” (13).

La titular del templo, Nuestra Señora de Belén, responde a una iconografía intimista que se recrea en la infancia de Jesús, quien suele aparecer en los brazos de su Madre, que le acuna o amamanta (14). En este caso, la imagen del Niño Dios aparece descansando sobre la mano izquierda de la Virgen. Ésta, efigie anónima de candelero para vestir, se

(12) El color primitivo de los paneles de fondo era verde esmeralda con ramilletes de flores policromas, repintándose en rojo corinto a finales de la década de los cincuenta del presente siglo.

(13) SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1985, pág. 230.

(14) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel: *Escultura mariana onubense*. Huelva, 1981, pág. 175.

cobija en la hornacina principal orlada con esplendente ráfaga y corona imperial, ostentando en la diestra el cetro real.

María no es sólo Madre del Hijo, sino también Hija del Padre. Ello justifica la aparición del relieve del Padre Eterno en el remate del retablo, flanqueado por dos escudos nobiliarios. A los pies de la hornacina central, se sitúa el Sagrario donde se aloja el Dios-Eucaristía, que es expuesto a la adoración de los fieles en el expositor superior (15).

Las dinámicas efigies de San José con el Niño y de San Joaquín, veneradas en los nichos laterales del cuerpo principal, vienen a recordarnos plásticamente la parentela terrenal de la Virgen. Sobre el entablamento, coincidiendo con los ejes de los estípites, figuran las diminutas esculturas de Santa Ana y Santa Teresa, que sirven de colofón al panorama iconográfico de esta máquina lignaria, de tan hondo significado mariológico. Dichas imágenes estuvieron situadas con anterioridad a ambos lados del manifestador.

RETABLO DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO. *Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.*

AROCHE (Huelva).

1782-1785, dorado en 1788-1789. (Lám. 2).

Preside la nave colateral del Evangelio del templo parroquial aruceño y se utiliza como Sagrario del mismo.

Según la documentación aportada por Juan Miguel González y Manuel Carrasco, fue ejecutado junto con el dedicado a Nuestra Señora de los Dolores de la misma iglesia, por Manuel Barrera y Carmona entre 1782 y 1785, sobrepasando su coste los 19.000 reales de vellón. Para la operación del dorado, que se demoraría hasta 1788-1789, se invirtieron 21.500 reales (16).

El retablo que nos ocupa, se adscribe a unos criterios formales afines a los propugnados por los académicos de la Escuela de las tres Nobles Artes hispalense. La evolución que se ha producido con respecto a su trabajo de Gines es más que evidente, situándose en cuanto a propuestas conceptuales y morfológicas, en esa transición al puro neoclasicismo imperante en la década de los ochenta, que él tan bien supo definir.

(15) Originariamente, en el manifestador estaba colocada una Inmaculada, que hoy se encuentra en la Sacristía parroquial, siendo sustituida por un Crucificado.

(16) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel: *Escultura mariana onubense*. Op. cit., pág. 149. En esta obra se indica cómo se inició la ejecución de los retablos, tras un mandamiento del Provisor fechado en 31 de octubre de 1782. El 7 de noviembre del mismo año, se le entregaron a Manuel Barrera y Carmona 8.000 reales como primer plazo para su consecución. La segunda entrega, por la misma cantidad, se efectuó el 14 de julio de 1784. El tercer y último plazo, por una suma de 3.086 reales y 12 maravedíes, se consumó el 5 de junio de 1785.

Manuel Barrera y Carmona concibió este ingenio en madera, con una acusada verticalidad, de tal manera que llega a alcanzar la plementería de la bóveda de crucería de la nave. Se compone de mesa de altar, banco, cuerpo principal y amplio ático.

La decoración del retablo se reduce a tallos, palmas y estilizadas cintas que descienden en chorro, y a ramilletes de diminutas flores y hojas, pintadas en vivos y alegres colores. La rocalla, excepto en contadísimas ocasiones, ha desaparecido drásticamente. Todo ello, en conjunción con el jaspeado de la madera y los perfiles dorados, configuran un grato y vistoso conjunto, donde la policromía adquiere un rol de protagonista, relegando a un segundo plano la añeja uniformidad del retablo dorado. Hemos de hacer constar que, sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, éste desplazamiento se produjo más por causas económicas que por pruritos de una nueva estética.

La columna vuelve a retomarse como elemento de soporte, en un modelo muy utilizado por el entallador: columna de capitel corintio, con el tercio inferior de su fuste acanalado y los dos superiores lisos. Aquéllas que juegan un papel principal en el concierto retablistico, suelen engalanarse con lazos que penden bajo el capitel; de este tipo son las dos que flanquean la hornacina principal. También gusta Barrera y Carmona de combinar columnas de muy diferentes proporciones, empleando las más reducidas como sostén de arcos en hornacinas, nichos y tabernáculos, como las cuatro que soportan el pabellón mixtilíneo donde se cobija el Sagrario.

El perfil del retablo muestra una clara primacía de la calle central, que se adelanta con respecto a la horizontal del muro. Tras los pedestales de las dos columnas colocadas en oblicuo, y que actúan como principales líneas de fuerza, los paneles colaterales se retrasan hasta encontrar de nuevo el paramento de la fábrica, no sin antes describir un efectista ángulo obtuso, que permite la visión de dos relieves cristíferos allí situados.

El carácter preferente desempeñado por la calle principal, se pone igualmente de manifiesto tanto a nivel de diseño arquitectónico en el alzado, como a nivel iconográfico.

Dos amplios tabernáculos, de considerable profundidad espacial y óptica, han sido superpuestos en altura. El primero se concibe como un elegante expositor, situado sobre el Sagrario del plan de altar, y consiste en un arco mixtilíneo que apea en las cuatro columnillas a las que aludíamos con anterioridad. Sobre él, la hornacina principal con arco de medio punto, sin decoración interior, alberga la escultura del Nazareno.

Uniendo el cuerpo central con el remate, hallamos un quebradizo entablamento que se alza con inusitado impulso ascensional sobre la hornacina central, sirviendo de enlace con un tercer nicho, de menor entidad volumétrica, donde se expone una escultura de San Sebastián.

El contenido iconográfico es de clara progeñe cristífera, desarrollán-

dose el programa en torno al doble polo Cristo-histórico y Cristo-Eucaristía, a través de cuatro relieves, dos esculturas de bulto redondo y dos lienzos.

En el banco, y flanqueando el argénteo Sagrario, se ubican dos relieves fechables hacia 1600 (17). Representan la Visitación de la Virgen a Santa Isabel en el lado del Evangelio, y el Bautismo de Cristo por San Juan Bautista en el de la Epístola. En ambos, además de hacer referencia a la figura del Precursor, brotan sendas alabanzas al Hijo de Dios. En el primero, es Santa Isabel quien se dirige a la Virgen, diciéndole: "¡Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre!" (Lc. 1, 42), mientras que en el segundo, es el mismo Dios Padre quien proclama: "Este es mi hijo amado, en quien tengo mis complacencias" (Mt. 3, 17; Mc. 1, 11 y Lc. 3, 22).

Sobre el Sagrario se ha colocado un Sagrado Corazón de Jesús, de factura moderna y escaso interés artístico, pero que enriquece con su presencia la lectura iconográfica del retablo. Recordemos que la devoción al Corazón de Cristo se difundió en todo el orbe católico a raíz de las visiones de Santa Margarita María de Alacoque, en la segunda mitad del seiscientos (18).

En el cuerpo principal se presta especial atención a la Pasión de Jesucristo. De este modo, en la hornacina central se venera la efigie de Jesús Nazareno, imagen anónima de candelero para vestir (mide 1,45 ms.), de carácter devoto y mediana valía artística. Cristo itinera camino del Calvario portando el patíbulo martirial; viste penitencial túnica morada ceñida por soga y cingulo, ostentando corona de espinas y potencias sobre su noble testa. Las manos, al parecer, le han sido colocadas nuevas hace pocos años (19).

Tras las columnas que flanquean la antedicha hornacina, se disponen sendos relieves de formato rectangular con los lados menores convexos (miden 1,46 ms. de alto y 0,85 ms. de ancho). Ambos son de temática pasionista: Jesús ante Herodes en el lado del Evangelio, y la Flagelación en el de la Epístola.

En el primero, Herodes aparece sedente bajo dosel rojo y sobre grada, ataviado con ricas vestiduras y tocado con turbante, de claro sabor orientalizante. Dos soldados se sitúan a ambos lados de Jesús maniatado, vestido con túnica talar de color jacinto, símbolo de pureza. El suelo, ajedrezado con losetas blancas y celestes, pretende dar la deseada perspectiva. En el ángulo superior izquierdo, dos cabezas de querubines alados contemplan la escena.

(17) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Dos retablos de Manuel Barrera y Carmona en la parroquia de Aroche* en III Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Aroche, 1988 (en prensa).

(18) URRUTIA, J.L.: *Teología del Sagrado Corazón*. Madrid, 1961, pág. 47.

(19) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Dos retablos...* Op. cit.

Con respecto al segundo pasaje, Jesús, despojado ya de su túnica, se muestra cubierto con el paño de pureza y atado a una columna de fuste con altura considerable, que hace que la figura del Redentor permanezca erguida. Dos soldados flagelan la espalda de Cristo con cruentos cilicios, mientras que los dos consabidos querubes asisten al acto en el centro del plano superior.

Ambos relieves, en opinión de Juan Miguel González y Manuel Carrasco, pueden pertenecer a la producción personal de Manuel Barrera y Carmona, ostentando una factura algo tosca y de tintes populares.

Por último, en el ático se sitúa la escultura de San Sebastián, interesante hechura del siglo XVI, procedente de la antigua ermita del mismo nombre, flanqueada por dos óvalos donde se embuten sendos lienzos, de los cuales sólo se conserva el que representa a Santo Tomás, mientras que quizás fuese San Buenaventura quien ocupase el espacio hoy vacío (20).

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES. *Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.*

AROCHE (Huelva).

1782-1785, dorado en 1788-1789. (Lám. 3).

Está situado en la cabecera de la nave del Evangelio, haciendo pareja con el ya analizado del Nazareno.

Ambos son idénticos en cuanto al dispositivo arquitectónico y ornamental, obteniéndose las diferencias más relevantes a nivel iconográfico.

El retablo está dedicado a Nuestra Señora de los Dolores, por cuya imagen queda presidido. La festividad de los Dolores de María quedó establecida en 1423 en la ciudad de Colonia por el arzobispo Teodorico de Meurs. La literatura ascética, la práctica del Viacrucis y la Orden de los Servitas o Siervos de María, habían contribuido eficazmente a la rápida propagación de tan piadosa devoción (21). El papel preponderante de la Madre del Redentor en la historia de la salvación, alcanza una de sus cumbres en el drama del Calvario, donde María "se condolvió vehementemente en su Unigénito y se asoció con corazón maternal a su sacrificio, consintiendo con amor en la inmolación de la víctima engendrada por ella misma" (22). No es extraño, pues, que en el retablo aruceño aparezcan en un mismo eje las figuras de Cristo Yacente y de Nuestra Señora de los Dolores.

(20) *Ibidem*.

(21) GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: *La devoción a la Dolorosa en Sevilla (I)* en *Diario ABC*. Sevilla, 18-marzo-1988, pág. 45.

(22) CONCILIO ECUMÉNICO VATICANO II: *Constitución dogmática sobre la Iglesia Lumen Gentium* 58.

Bajo el mismo arco mixtilíneo sustentado por cuatro columnillas, que en el retablo del Nazareno se ocupaba con el Sagrario, dos relieves y el Sagrado Corazón de Jesús, se sitúa en este caso la figuración de Cristo en el sepulcro. Se trata de una escultura anónima en madera policromada, articulada y fechable en la centuria decimoséptima (mide 1,65 ms.). Su estado de conservación es precario, presentando numerosas grietas y una pérdida general de la película pictórica (23).

En la hornacina principal se venera la célebre imagen de candelero para vestir de Nuestra Señora de los Dolores (mide 1,66 ms.), documentada por Juan Miguel González y Manuel Carrasco como obra de Benito de Hita y Castillo en 1768. Así consta en una inscripción pirografiada que ostenta el propio busto de la Dolorosa: "Dn. Benito de Hita y Castillo me fesi en Sevilla. Año 1768" (24).

Numerosos restauros y remodelaciones han alterado la fisonomía de la talla, especialmente en lo tocante a su encarnadura, totalmente repintada. En uno de los listones de su candelero aún puede leerse que "Se compuso año de 1826. Gregorio Rodríguez". A ello debemos añadir la sustitución de sus manos primitivas por otras nuevas en 1958.

Mucho se ha especulado sobre las semejanzas existentes entre esta imagen y la sevillana de la Amargura, llegándose incluso a atribuir ésta a la gubia de Hita y Castillo. Hoy podemos afirmar que la Dolorosa hispalense sería ejecutada por uno de los más destacados miembros del taller Roldán en la primera década del siglo XVIII. En 1763, Hita le labraría "cuerpo y candelero" y quedó tan impresionado por la soberana hermosura de la Virgen de la Amargura, que cinco años más tarde reprodujo el mismo concepto de belleza y doliente expresión en la "Mater Dolorosa" de Aroche (25).

Nuestra Señora de los Dolores es venerada como patrona de la villa y desfila procesionalmente por sus calles las tardes del Miércoles, Jueves y Viernes Santo.

Sobre el pecho de la efigie y como más singularizado atributo iconográfico, se exhibe un corazón de plata atravesado por siete puñales de hojas ondulantes, clara alusión a los Siete Dolores que traspasaron el corazón maternal de María.

(23) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Dos retablos...* Op. cit.

(24) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel: *Escultura mariana onubense*. Op. cit., pág. 216.

(25) BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *La escuela sevillana* en *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Sevilla, 1986, pág. 72; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imagineros e imágenes de la Semana Santa de Sevilla (1563-1763)* en *Las Cofradías de Sevilla en la Modernidad*. Sevilla, 1988, pág. 265; GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo (1714-1784)*. Sevilla, 1986, pág. 146; TOBAJA VILLEGAS, Manuel: *Nuestra Señora de los Dolores* en *Catálogo de la Exposición Mater Dolorosa*. Sevilla, 1988, s/f.

Los relieves, situados en los costados del cuerpo principal, y atribuidos al mismo Manuel Barrera y Carmona, nos remiten a dos pasajes neotestamentarios íntimamente conexos: la Anunciación y la Visitación de María a su prima Santa Isabel, en los lados del Evangelio y de la Epístola, respectivamente (26). En efecto, la salutación angélica "Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo" (Lc. 1, 28) forma un significativo tándem con la exclamación de Santa Isabel: "¡Feliz la que ha creído que se cumplirían las cosas que le fueron dichas de parte del Señor!" (Lc. 1, 45). Tal como ha señalado recientemente el Papa Juan Pablo II, "en ambos textos se revela un contenido mariológico esencial, o sea, la verdad sobre María, que ha llegado a estar realmente presente en el misterio de Cristo precisamente porque ha creído" (27).

En la escena de la Anunciación (ambos relieves miden 1,46 ms. de alto y 0,85 ms. de ancho), la Virgen está arrodillada sobre un cojín, con los brazos cruzados ante el pecho, en señal de inequívoca turbación ante la misiva arcangélica. Gabriel, enhiestas las alas y dispuesto sobre una nube, eleva el brazo derecho indicando la procedencia divina del mensaje. Un rompimiento de gloria permite la visión del Espíritu Santo en forma de paloma, entre dos querubes.

El encuentro entre María e Isabel "en una ciudad situada en las montañas de Judá" (Lc. 1,39), está sellado mediante un caluroso abrazo. La Virgen viste los colores inmaculistas por excelencia: túnica blanca con menuda estampación floral y manto azul tachonado de estrellas. En ambos relieves es patente una gran dinamicidad de paños, y un mismo empleo del ajedrezado de losetas, recurso asimismo utilizado en los relieves del retablo del Nazareno, como veíamos.

El programa mariano se culmina con la notable imagen quinientista de Santa Ana, que se cobija en el nicho del ático, y con los consabidos lienzos ovalados que lo flanquean, representando a San Felipe Benicio, uno de los fundadores de la Orden Servita, y a Santo Domingo de Guzmán, propagador del rezo del Rosario, oración que compendia todo el Evangelio (28).

RETABLO DE LAS ÁNIMAS BENDITAS DEL PURGATORIO. *Iglesia parroquial del Divino Salvador.*

SEVILLA

1721-1724, remodelado en 1784-1787. (Lám. 4).

(26) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel: *Escultura mariana onubense*. Op. cit., págs. 148 y 154.

(27) JUAN PABLO II: Carta Encíclica *Redemptoris Mater*. Ediciones Paulinas. Madrid, 1987, pág. 23.

(28) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Dos retablos...* Op. cit.

Hasta el presente, escuetas noticias nos han sido transmitidas por eruditos e historiadores del arte, acerca del retablo de las Ánimas Benditas de la parroquia hispalense del Divino Salvador, llegando incluso a pasar desapercibido para muchos.

González de León tan sólo indica que “el colateral del lado del Evangelio que hace cabecera a la nave, es el de la Hermandad de las Ánimas, cuyo retablo está muy bien dorado, y en él hay una imagen de Jesús Nazareno de regular mérito” (29). Gestoso no añade nada a lo expuesto anteriormente, concluyendo que la “escultura que representa a Jesús con la cruz a cuestas, como las otras que lo adornan, carece de mérito” (30). Más recientemente, Guerrero Lovillo ha continuado en la misma línea (31), mientras que en la *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, editada por la Diputación Provincial y redactada por varios autores, se llega a afinar más, afirmando que “el retablo colateral izquierdo presenta estructura y motivos decorativos característicos de los años finales del siglo XVIII”, y añade incluso una sumaria descripción iconográfica (32).

Por nuestra parte, comenzaremos anunciando que el referido retablo es el resultado de un dilatado y complejo proceso constructivo, amén de numerosas remodelaciones y añadidos, que nos proponemos desentrañar a través de estas páginas. Ello ha sido posible gracias a la documentación arrojada en nuestra investigación, tanto en el Archivo de la Hermandad Sacramental de Pasión de Sevilla —donde se encuentra depositada la documentación conservada de la Hermandad de Ánimas Benditas del Salvador— (33), como en el del Palacio Arzobispal hispalense.

La Hermandad de Ánimas Benditas del Salvador, fundada en 1565 y aprobadas sus Reglas dos años más tarde (34), ajustó en 1634 con el maestro ensamblador Juan de la Aya (35), la ejecución de un primer

(29) GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia Artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1844. Reimpresión 1973, pág. 121.

(30) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. T. III. Sevilla, 1892, pág. 355.

(31) GUERRERO Y LOVILLO, José: *Guías Artísticas de España. Sevilla*. Sevilla, 1952, pág. 128.

(32) MORALES, Alfredo J.; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan Miguel y, VALDIVIESO, Enrique: *Guía Artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, pág. 68.

(33) Aprovecho la ocasión para agradecer las facilidades que, desde hace años, me brinda gentilmente su Archivero d. Salvador Sánchez Holgado.

(34) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro de Reglas de la Hermandad de las Ánimas Benditas del Purgatorio. Año 1565.*; PEDREGAL, Luis J.: *La devoción de las Ánimas, en Sevilla* en Archivo Hispalense. T. VII, n° 20. Sevilla, 1946, págs. 192 y 196.

(35) El maestro ensamblador Juan de la Aya ingresó junto a su mujer, María Jordán, como hermano de la corporación, el 4 de abril de 1635. A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 1° de Asiento de Hermanos 1584-1673*, f. 220 v.

retablo (36) por la cantidad de 1.100 reales, según escritura otorgada ante el escribano Juan Vázquez de Santa Cruz (37). En 1636 sabemos que fue dorado por Francisco de Fonseca, quien recibió por su trabajo un total de 1.300 reales (38).

Para este retablo, y ante el mismo escribano Juan Vázquez de Santa Cruz, se concertó la hechura de un Nazareno con el imaginero Gaspar Ginés, percibiendo por ello 900 reales (39). Su encarnado, según hemos descubierto, corrió a cargo de Vicente Perea, por lo que llegó a cobrar la suma de 250 reales (40). Desde entonces, la imagen de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos, vulgo de Ánimas, se convirtió en la titular de la corporación y será la única escultura que se conserve en el posterior retablo dieciochesco, recibiendo culto hasta nuestros días.

Con la demolición de la Colegial-Mezquita a partir de 1671, el retablo fue retirado de su emplazamiento, y vuelto a colocar en la fábrica de la nueva iglesia, no sin antes añadirle un banco y diferentes aderezos decorativos (41). Finalmente, retornaría a ser dorado por Nicolás López Chico en febrero de 1712, con un coste de 550 reales (42).

¿Cómo sería este primitivo retablo?. Los inventarios de la Hermandad, necesariamente parcos en sus descripciones, nos suministran algunos datos relevantes. En el de 1688 se explicita “una hechura del santo Xpto. con su Cruz a cuestras que está en el rretablo que esta dha. cofradía tiene, y en el dho. rretablo dos Santos de madera a los dos lados, que son San Roque y San Seuastían” (43), y en el de 1690 se añade “...que esta dha. cofradía tiene en dha. Yglessia a el lado del Euangelio del Altar Maior” (44).

El habernos referido a este antecedente no ha constituido un hecho gratuito. Antes al contrario, nos sirve para comprobar cómo se producirá una continuidad, tanto espacial —en cuanto a la ubicación del nuevo retablo—, como iconográfica —permaneciendo la imagen cristífera y conservando las advocaciones hagiográficas—.

(36) Al menos, es el primer retablo del que tenemos constancia documental, aunque podemos sospechar la existencia de uno anterior.

(37) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 1º de Cuentas 1622-1653*, f. 85 r.

(38) *Ibidem*.

(39) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Historia breve de la Archicofradía Sacramental de Jesús de la Pasión* en Revista Calvario. Sevilla, 1956, s/p.; A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 1º de Cuentas 1622-1653*, f. 86 r.

(40) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas *Libro 1º de Cuentas 1622-1653*, f. 86 v.

(41) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 4º de Cuentas 1695-1748*, f. 203 r.

(42) *Ibidem*, f. 203 v.

(43) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro de Imbetarios de los bienes y alaxas de la Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, sita en la ynsigne Ygles^a Colegial de S^a San Salvador de Sevilla*. Inventario de 1688, f. 8 v.

(44) *Ibidem*, 1690, f. 19 r. Se repite sin variantes en los inventarios de 1702, f. 24 r. y de 1715, f. 29 v.

La historia del nuevo retablo de Ánimas comienza el 24 de enero de 1721, cuando estando reunidos en Cabildo el Prior y los canónigos de la Colegial de San Salvador, se da cuenta de que "unos devotos del Santo Xpto. de la hermandad de las Benditas Ánimas quieren hacer un retablo nuevo mui costoso para el santo Xpto" (45).

Estos devotos, miembros de la corporación donde ejercieron relevantes cargos en la mesa de gobierno, no eran otros que los hermanos Diego y Juan Manuel Pérez de Baños, quienes a lo largo de sus vidas, fueron benefactores del templo y de las Hermandades allí radicadas (46).

Ambos se ajustaron con el maestro ensamblador José Maestre de Ayala en la ejecución de dicha máquina arquitectónica, conservándose dos recibos de 3.000 reales cada uno, firmados por el retablista el 29 de abril y el 23 de junio de 1721 (47).

El estreno del retablo se verificó el Viernes de Dolores de 1724, tras una solemne función y procesión por las naves del templo, costeada graciosamente por el colegio de canónigos, "en agradecimiento a los devotos que an costeado este retablo" (48).

En el inventario que de sus bienes confeccionó la Hermandad en 1759, se da buena cuenta del incremento de su patrimonio artístico y, cómo no, del "...retablo nuevo, que está en dha. Yglesia de Sⁿ Salvador, a el lado del Evangelio del Altar Mayor, Dorado, con una efigie en medio de un S^{to} Xpto. con la Cruz a Cuestas, y a los dos lados, en el uno Sⁿ

(45) A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 4. *Libro de Actas Capitulares 1713-1727*. Cabildo Ordinario 24-enero-1721, s/f.

(46) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 2º de Asiento de Hermanos 1674-1872*, fs. 115 v y 143 v. Juan Manuel fue recibido como hermano, cuando aún estaba soltero, el 24 de febrero de 1701. Consta que casó en primeras nupcias con d^a Inés María Pérez de Rivera, quien falleció en 1717. Ese mismo año volvería a casar con d^a María Teresa del Alcalde. Fue Mayordomo de la Hermandad a partir de 1720, muriendo en 1755.

Por su parte, Diego Pérez de Baños fue recibido por hermano en abril de 1713. Casó con d^a María Tomasa de la Barrera. Fue Veinticuatro de la ciudad y Caballero del hábito de Santiago. Desempeñó diferentes cargos en la Mesa de Gobierno: desde Escribano en 1714, hasta Alcalde en 1718, pasando por Fiscal en 1715, Mayordomo en 1716 y 1719, etc. Murió en 1748.

Entre otras obras, ambos costearon el soberbio retablo de Nuestra Señora de las Aguas, obra también de José Maestre en la misma Colegial del Salvador. (A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 4. *Libro de Actas Capitulares 1713-1727*. Cabildo Ordinario 11-enero-1726, s/f.).

(47) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 5º de Cuentas 1717-1777*. Año 1721, s/f.

(48) A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 4. *Libro de Actas Capitulares 1713-1727*. Cabildo Ordinario 18-marzo-1724, s/f.

En este acta se refiere "cómo D. Juan Manuel de Vaños y su hermano D. Diego Vaños, vecinos desta Colleg^l avían hecho y dorado el retablo de nra. Sra. del Rosario, y aora nuebam^{te} an hecho el retablo del Santo Xpto. de las Ánimas, y lo están acabando de dorar...".

Roque, y en el otro Sⁿ Seuastián, y un Cartón arriva puesta la S^{ma} Trinidad, y por Remate de dho. Retablo una efigie de Sⁿ Miguel...” (49).

Un rosario de remodelaciones, que ya anunciamos en su momento, se iniciará en 1778, para culminar en la gran renovación efectuada por Manuel Barrera y Carmona a partir de 1784. Ésta, como veremos, transformará substancialmente la concepción del retablo, de tal manera que poco podrá reconocerse de la primigenia obra de José Maestre. Pero vayamos por partes...

De poca envergadura podemos calificar la intervención que se le hizo al retablo en 1778, siendo Mayordomo José de Armas. De hecho, consistió solamente en añadir una cenefa o moldura a los pies del Nazareno, y en componer los ángeles y demás remates del conjunto. El maestro escultor encargado para tal fin fue Lorenzo Pérez, quien lo llevaría a efecto por 126 reales (50). Por su parte, José Caro —quien habrá de retornar a estas líneas con posterioridad— encarnó los antedichos ángeles y doró la cenefa, cobrando la suma de 160 reales (51).

Pasados unos años, en el Cabildo de canónigos celebrado el 28 de febrero de 1784, se leyó un memorial presentado por tres diputados de la Hermandad de Ánimas, a saber: Lorenzo García Rubio, Pedro Orduña y Luis Blanco. En el citado escrito, solicitaban el permiso oportuno “pa hacer un tabernáculo, o trono nuevo al SS^{mo} Christo, q^e se venera en su propio Altar”, lo cual se les concedió (52).

La ejecución se demoró hasta finales de ese mismo año y se concluyó a comienzos del siguiente. Una parca nota en la data del 12 de diciembre de 1784, nos lo confirma: “por agrandar el Plan de Altar y gradas, el Carpint^o, Albañil y Cant^o... 252 reales” (53).

La obra emprendida puede desglosarse en dos realizaciones:

a) Una airosa hornacina o tabernáculo para cobijar la efigie del Nazareno.

b) Un nicho-vitrina a los pies del anterior, en el centro del banco, donde se introdujo una pequeña imagen de la Virgen de los Dolores, atribuida con fundamento a la producción de Cristóbal Ramos, y que analizaremos en su momento con el resto de las figuraciones.

En ambos casos, se emplean recursos formales que nos remiten

(49) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro de Ymbetarios...* Año 1759, f. 33 r-v.

(50) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 6^o de Cuentas 1778-1791*, s/f. Recibo firmado en 6-marzo-1778.

(51) *Ibidem*, recibo firmado en 4-abril-1778. Constan otra serie de obras que se realizan en la Capilla, pero que no afectan al retablo.

(52) A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 7. *Libro de Actas Capitulares 1779-1791*. Cabildo Ordinario 28-febrero-1784, f. 192 r.

(53) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 7^o de Cuentas 1792-1802*. Incluye también las de 1783-1792, s/f.

indefectiblemente a la obra conocida de Manuel Barrera y Carmona, especialmente a la de los retablos aruceños, que por entonces concluía. Así, la consabida utilización de columnillas, en esta ocasión pareadas —capiteles corintios, tercio inferior de sus fustes acanalados y los dos superiores lisos—, que sustentan los arcos algo peraltados del tabernáculo y que flanquean el nicho inferior. Por otra parte, el que se encargase a este autor la continuación de las obras de reforma, avala nuestro parecer de que fuese él mismo quien las inició.

El inventario de 10 de febrero de 1785, refleja fielmente la innovación introducida: “Primeram^{te} un Retablo antiguo, renovado nuevam^{te} en dha. Colegial, al lado del Evangelio del Altar maior, dorado, con una efigie en medio de nro. P^c Jesús Nazareno con la Cruz al Hombro, y a los lados, en uno Sⁿ Roque, y en el otro Sⁿ Sebastián, y a los pies una ymagen de Dolores, y un Cartón arriva con la Santíssima Trinidad, y por remate de dho. retablo una efigie de Sⁿ Miguel” (54).

El testimonio aportado por las actas capitulares de los calonges es fundamental para el conocimiento de este complejo proceso que estudiamos, ya que los Libros de Cabildos de la Hermandad de Animas han desaparecido, excepto uno del siglo XVII (55). Pues bien, en el celebrado por los canónigos el 21 de julio de 1786, “se leió Mem^l de d. Luis Blanco, Maiord^{mo} de la Archicofr^a de las Benditas Animas de esta Yg^a en el q^c con aprobacⁿ de la misma, dada en Cav^{do} que había celebrado en 16 de este mismo mes y año, suplicaba al Cav^{do} que le concediese su licencia y permiso p^a continuar la obra de su Altar del SS^{mo} Cho. reduciéndose a hacer unas columnas redondas iguales a las pequeñas del Camarín, q^c hizo en el año pas^{do}, ampliar el Altar dos tercias, y al pie unos escudos de ánimas, darle la altura correspond^{te} a su ancho y dorarlo; y considerando el Cavildo lo justo de esta pretensⁿ, accedió a ella” (56).

El retablo de Ánimas que hoy contemplamos es fruto, en gran medida, de esta última y radical transformación. La principal novedad se plasmó a nivel estructural, tanto en el perfil como en el alzado del retablo. En cuanto a la iconografía, quedó enriquecida con la realización de dos relieves con las Ánimas del Purgatorio y, probablemente, de las esculturas de San Juan Bautista y San Lorenzo (57). El resto de las imágenes y relieves, así como la mayor parte de los paneles decorativos y elementos ornamentales, fueron reaprovechados de la anterior obra de José Maestre.

(54) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro de Ymbetarios...* Año 1785, f. 38 r.

(55) El único conservado en el A.H.S.P.S. es el *Libro de Cabildos 1629-1699*.

(56) A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 7. *Libro de Actas Capitulares 1779-1791*. Cabildo Ordinario 21-julio-1786, f. 237 r.

(57) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro de Ymbetarios...* Estas dos imágenes aparecen por primera vez en el inventario del año 1802, el inmediato que se confecciona tras el de 1785, f. 42 r.

Hemos escrito "anterior" con todas sus consecuencias. Y es que el retablo de Ánimas de la parroquial sevillana del Divino Salvador responde a los principios estéticos dominantes en la escuela retablistica hispalense del último cuarto del siglo XVIII. Unas preguntas surgen entonces espontáneas: ¿Por qué se reutilizaron figuras y motivos?, ¿a qué se debió el no haber afrontado, de un solo golpe, la ejecución de un nuevo retablo, sometiéndose en cambio a la servidumbre de los continuos añadidos?. La respuesta a estas cuestiones es bien sencilla: la escasez de recursos económicos y la ausencia de generosos mecenas, impidieron a la corporación impulsar una acción de tal calibre.

A pesar de ello, el resultado fue feliz, gracias al buen hacer profesional de Manuel Barrera y Carmona. Él supo aprovechar todo lo aprovechable, y adaptarlo a sus propios planteamientos arquitectónicos. De esta manera, la idea general de la obra, concebida según los criterios académicos de tránsito al Neoclásico por él practicados, no aparece afectada en lo substancial. Tan sólo accidentalmente, surgen evocaciones plásticas de un tardobarroquismo propugnado en la ya lejana década de los veinte, y que imprimen cierto sabor híbrido al conjunto.

Manuel Carmona, que así se nombra en las cuentas, recibió por su actuación una suma de 3.608 reales, desglosados en cinco partidas que abarcan cronológicamente, desde el 15 de diciembre de 1786 hasta el 10 de marzo de 1787 (58). Por otra parte, el dorado del retablo corrió a cargo del ya citado José Caro, quien percibió 6.300 reales en cuatro plazos, desde el 11 de marzo de 1787, hasta el 1 de mayo del mismo año (59).

El estreno se fijó para el 24 de junio de 1787, revistiendo singular solemnidad la función que se celebró al efecto, con asistencia de la capilla musical de la Colegial (60).

(58) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 7º de Cuentas 1792-1802*. Se incluyen también las de 1783-1792, s/f.

Las cinco partidas son las siguientes:

a) 15-diciembre-1786, "por dinº qº entregué a dº Manº Carmº pº qº del retablo de Ánimas... 1.500 reales."

b) 9-enero-1787, "por una qº de Madera para el retablo y portes 2... 208 reales".

c) 31-enero-1787, "por 1.000 rº vºnº qº entregué para el retablo al Mro. Carmº".

d) 2-marzo-1787, "por 300 rº al Mro. Carmº en qº de la obra".

e) 10-marzo-1787, "por 600 rº qº entregué al Mro. Carmº".

(59) *Ibidem*. Los cuatro plazos son los siguientes:

a) 11-marzo-1787, "por dinº a qº del dorado al sº Caro... 1.500 rº".

b) 7-abril-1787, "por dinº a dº José Caro en qº del dorado... 1.500 rº".

c) 17-abril-1787, "Por 200 libros de oro, a 11 reales... 2.200 rº".

d) 1-mayo-1787, "por 100 libros de oro, a 11 reales... 1.100 rº".

(60) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 6º de Cuentas 1778-1791*, s/f. Incluye los recibos de las cuentas de 1783-1791; los numerados con el 83 y 84 corresponden a los gastos de la función por el estreno del retablo.

Pero pasemos ya al análisis de las formas y al estudio del complejo programa iconológico que se esconde bajo tal revestimiento formal.

La articulación horizontal del retablo puede considerarse una variante de las de Aroche, apostándose por un mayor dinamismo de los perfiles. Como en los ejemplos aruceños, el papel protagonista lo adquiere el eje central, que avanza decididamente con respecto al muro de la cabecera de la nave. Entre la calle central y las columnas que se sitúan oblicuamente en los extremos del cuerpo principal, se disponen dos calles colaterales —de menor entidad arquitectónica y volumétrica que la central— que describen un cuarto de círculo. Tras las citadas columnas, el retablo vuelve a encontrarse con el paramento del templo. Este mixtilíneo juego de rectas y curvas, constituye uno de los hallazgos más afortunados de su autor en esta máquina arquitectónica.

El retablo se compone en alzado de mesa de altar, banco, cuerpo principal dividido en calle central y dos colaterales, y amplísimo ático de gran empaque.

La mesa de altar se ornamenta con mármoles blancos y negros, presentando en su frente dos pilastras de orden dórico con sus fustes acanalados, a base de jaspes encarnados. Una de estas pilastras hubo de ser recompuesta por el cantero José Blanco en 1847, ya que estaba muy deteriorada (61). La misma operación se ha repetido en abril de 1987 (62).

El banco queda centrado por el nicho-vitrina que cobija la efigie de Nuestra Señora de los Dolores. Este nicho se flanquea por sendos grupos de columnillas pareadas de la tipología ya conocida, y dos bellos motivos ornamentales, a manera de pedestales en oblicuo, que combinan lazos y estilizados tallos que se incurvan y cruzan en elegantes ritmos sinuosos. Responden a un diseño propio de Manuel Barrera y, por tanto, son de las escasas muestras decorativas no reaprovechadas.

La Virgen de los Dolores es una imagen de candelero para vestir, en barro cocido y policromado (mide 0,60 ms.), que podemos datar casi con toda seguridad en 1784. (Lám. 5). Aparece por primera vez inventariada en 1785, consignándose con corona y un corazón de plata sobredorada, traspasado por siete cuchillos, que ha desaparecido (63). Carmen Montesinos la atribuye certeramente al quehacer de Cristóbal Ramos, opinión que no dudamos en suscribir (64). En efecto, la imagen comparte caracte-

(61) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Cuentas sueltas de 1847*, recibo n° 9. Está firmado por José Blanco el 6 de agosto de 1847, cobrando por su trabajo 164 reales.

(62) La reparación ha sido efectuada por Mármoles Sebastián Romero, firmándose recibo por 23.000 ptas. el 10 de abril de 1987. Se encuentra este documento en la Tesorería de la Hermandad Sacramental de Pasión.

(63) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro de Ymbetarios...* Año 1785, f. 38 v.

(64) MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla, 1986, págs. 42 y 68.

res fisonómicos repetidos por Ramos en otras de sus creaciones, recordándonos especialmente los de la Virgen de las Aguas, de la Hermandad sevillana del Museo, obra fechada en 1772 (65). Al igual que en ésta, la cabeza y la mirada se alzan en gesto suplicante y de contrita aflicción. Las manos entrelazadas incrementan el patetismo de su actitud. Se entreabren los labios, permitiéndose la visión de la lengua y ambas hileras de dientes. El óvalo redondeado de su rostro y la abultada papada son otros rasgos que nos remiten, sin dudar, a la producción del gran barrista sevillano. Viste de negro sobre negro, siguiendo la tradicional iconografía de la "Mater Dolorosa".

A continuación, en el tramo que se incurva, se disponen dos relieves con Ánimas del Purgatorio, de formato rectangular apaisado con los ángulos cóncavos, que nosotros hemos documentado como obras de Juan Bautista Patrone en 1787 (66). (Láms. 6 y 7).

En ambos (miden 0,65 x 0,61 ms.) aparecen cinco individuos envueltos en las flameantes llamas purificadoras del Purgatorio. En el del lado derecho, el personaje central es un Pontífice tocado con tiara, que une sus manos en señal de oración, mientras que en el de la izquierda es un obispo mitrado quien cruza las manos ante el pecho en actitud suplicante. Religiosos y seglares, hombres y mujeres, maduros y jóvenes, todos esperan el ansiado tránsito al Reino de Dios.

Patrone, autor entre otras obras, de una Inmaculada en Galaroza -1798- (67), la Magdalena y San Juan que antaño acompañaban procesionalmente a la sevillana Virgen del Valle -1799- (68), e incluso del grupo de las santas mujeres del segundo paso de la misma Hermandad -1805- (69), nos deja en estos relieves unas significativas muestras de su más temprana producción, de correcta factura, pero con ciertas rigideces e inexpresividad en los rostros, que difícilmente logran transmitir sentimientos y emociones.

Por último, dos golpes de hojarasca, característicos de la producción retabística tardobarroca, sirven de abultado ornamento a los pedestales que delimitan sesgadamente los extremos del retablo.

Pasando al cuerpo principal, resulta obligado comenzar su análisis por el aéreo y elegante tabernáculo, en cuyo interior se venera la devota

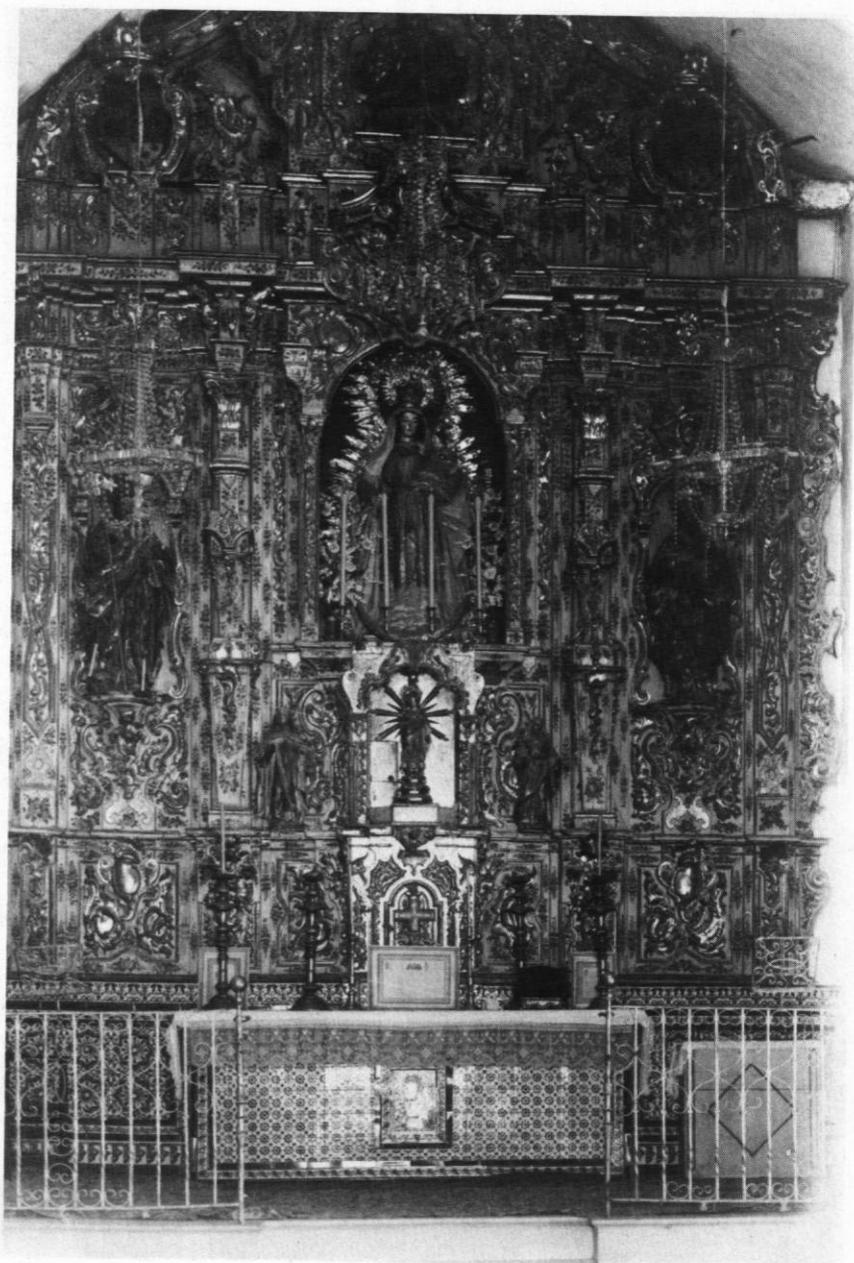
(65) *Ibidem*, págs. 41 y 42.

(66) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 6º de Cuentas 1778-1791*, s/f. Recibo nº 82. Está fechado el 8 de junio de 1787. En el *Libro 7º de Cuentas 1792-1802*, s/f., donde se incluyen las de 1783-1792, aparecen en data 200 reales por las "medallas de Ánimas".

(67) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel: *Escultura mariana onubense*. Op. cit., págs. 52-54.

(68) BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla, 1882, pág. 177; MONTOTO, Santiago: *Cofradías Sevillanas*. Sevilla, 1976, pág. 127.

(69) BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Op. cit., pág. 176.



Retablo mayor de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Belén. Gines (Sevilla).



Retablo de Ntro. P.J. Nazareno de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción. Aroche (Huelva).



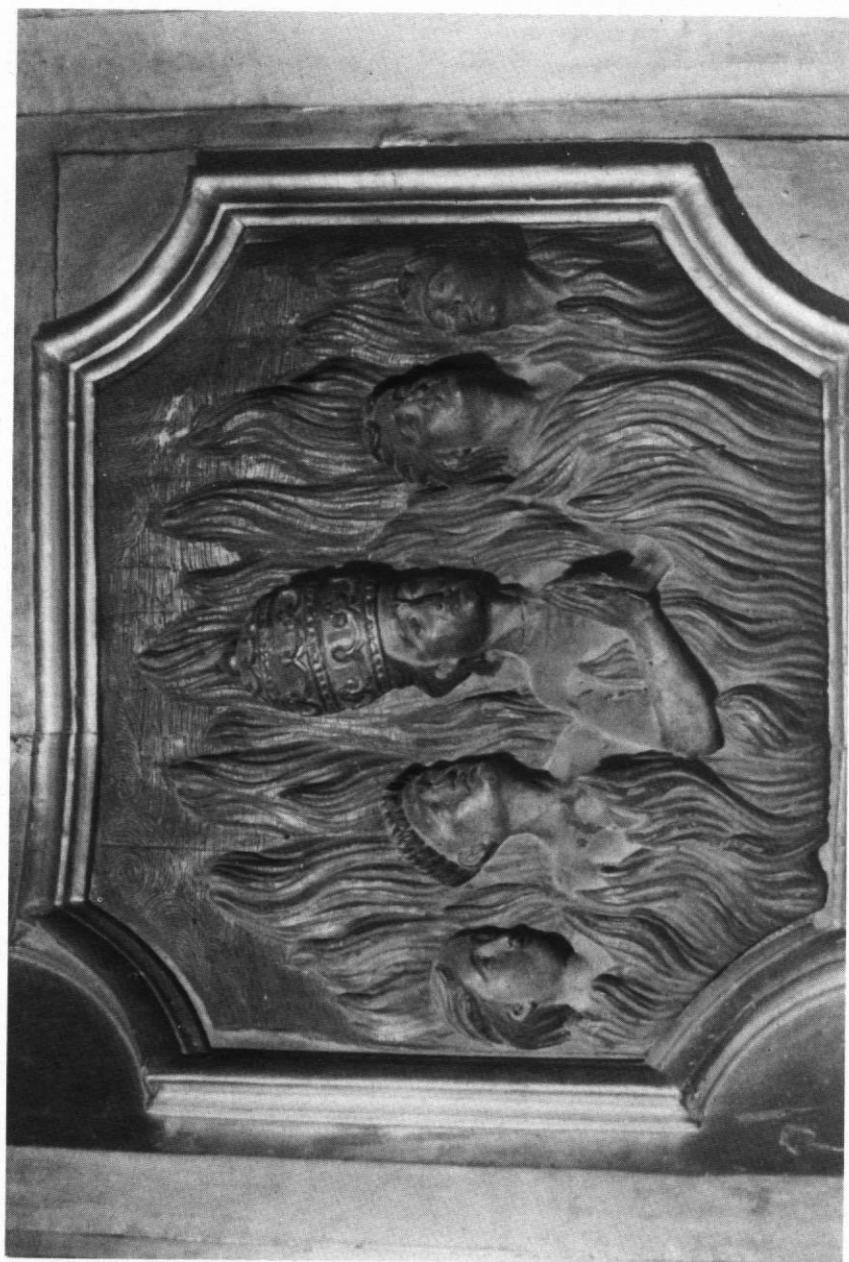
Retablo de Ntra. Sra. de los Dolores de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción. Aroche (Huelva).



Retablo de las Ánimas Benditas del Purgatorio de la iglesia parroquial del Divino Salvador. Sevilla.



Virgen de los Dolores. Obra atribuida a Cristóbal Ramos. Hacia 1784.



Relieve de Ánimas. Lado derecho. Obra de Juan Bautista Patrone. Año 1787.



Relieve de Ánimas. Lado izquierdo. Obra de Juan Bautista Patrone. Año 1787.



Nuestro Padre Jesús de los Afligidos. Obra de Gaspar Ginés. Año 1635.

imagen de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos. Las tres arcadas, algo peraltadas, que conforman ese gran expositor, apean sobre cuatro pares de columnillas, idénticas a las que flanquean el nicho-vitrina. Para conseguir la deseada sensación de esbeltez, tales columnas descansan sobre altos plintos y, a la par, sostienen gruesos trozos de entablamento. El colocar los pares columnarios traseros en un plano horizontal, mientras que los delanteros describen un ángulo de 45° con respecto a aquél, crea un inteligente juego óptico de volúmenes y permite asimismo una perfecta visión de la figura del Nazareno. El fondo del tabernáculo lo constituye una perspectiva de las murallas de Jerusalén, en óleo sobre tabla, que otorga el apetecido efecto ilusionista.

El Nazareno de los Afligidos, también conocido como de Ánimas, es obra de Gaspar Ginés en 1635, como veíamos líneas atrás. (Lám. 8). Tan sólo conocemos la restauración de que fueron objeto su cabellera y frente, en 1783 (70).

Cristo itinerera camino del Calvario, ligeramente inclinado por la carga del madero. Es una escultura bien anatomizada interiormente (mide 1,63 ms.). De inmediato, nos sobrecoge la fuerza expresiva de su rostro, concentrada en el ceño fruncido y en la abertura de sus labios. La policromía mate realizada por Vicente Perea consolida los efectos dramáticos, reproduciendo fielmente los tormentos padecidos por el Redentor.

Coronado de espinas, sobre su noble cabellera de menudos rizos despuntan tres potencias, obras del platero José Guzmán en 1783 (71). En 1804 fueron doradas por Rafael Palomino, aunque en la actualidad se ha perdido casi en su totalidad dicho revestimiento áureo (72).

La cruz es un hermoso ejemplar de planchas de carey, que aparece por primera vez reseñado en el inventario de 1785 (73). Contó originariamente con cantoneras de plata, que les fueron sustituidas por otras de hojalata en 1834, ejecutadas por Antonio Ruiz (74).

Añadiremos finalmente que la imagen del Nazareno de Ánimas se adscribe estilísticamente en las coordenadas realistas de la escuela escultórica sevillana de la primera mitad del XVII. Quizás, tal como opina

(70) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 7° de Cuentas 1792-1802*, s/f. Incluye el cargo y data de 1783-1792.

(71) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 6° de Cuentas 1778-1791*, s/f. El recibo está firmado el 19 de febrero de 1783. El coste de las potencias ascendió a 494 reales, de los que se descontaron 320 por la entrega de las antiguas.

(72) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 8° de Cuentas 1803-1810*, s/f. Dicho dorado costó 240 reales, firmándose el recibo el 31 de octubre de 1804.

(73) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro de Ymbetarios...* Año 1785, f. 38 r.

(74) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Cuentas sueltas de 1834*, recibo n° 3, por la cantidad de 70 reales y fechado en 30 de mayo de 1834.

Martínez Alcalde, su proximidad con la portentosa efígie de Jesús de la Pasión, haya dificultado la valoración, que en justicia merece (75).

En las calles colaterales, y sobre sencillas peanas molduradas, se exhiben entre decoraciones en chorro de frutos, hojas y flores, las esculturas de tamaño académico de San Sebastián y San Roque (miden, respectivamente, 1,31 y 1,28 ms.). Pertenecen al retablo de José Maestre y, por tanto, se pueden fechar hacia 1721-1724.

San Sebastián, colocado en el lado del Evangelio, muestra una postura afectada y antinatural, ajena al momento de martirio que se trata de representar (se han perdido las flechas que asaeteaban brazos, torso y muslos). Su cadera describe una torpe curva praxiteliana, al apoyar firmemente el cuerpo en la pierna diestra, mientras exonera la izquierda. Ciertamente, la visión de esta imagen, así como la del parejo San Roque, nos sugiere connotaciones manieristas muy practicadas por los escultores de las postrimerías del Barroco, especialmente patentes en el canon de alargatura de sus anatomías, en las desvaídas sonrisas de los rostros o en la ambigüedad de composición (76). Un manifiesto eco miguelangelesco en la escultura de San Sebastián lo constituye el brazo izquierdo que se repliega sobre sí mismo para atarse al tronco del árbol.

San Roque, por su parte, está concebido como peregrino. Descendiente de una rica familia de Montpellier, no viste tosco sayal, sino elegante túnica y capa con esclavina en tonos azules, bellamente estofadas con decoración floral. El imprescindible sombrero de alas cuelga sobre la espalda. Si con la mano derecha sostiene alzada la calabaza de viajero, con la izquierda recoge la túnica para mostrar la úlcera de su muslo, que queda exonerado. Un perro con el trozo de pan que alimentaba al Santo en sus días de enfermedad, se reclina a sus pies como inseparable atributo personal (77).

Ambas esculturas fueron "compuestas" por Juan Bautista Patrone en 1787, cobrando por su labor 280 reales (78). Dos nimbos de metal plateado, labrados por Antonio Ruiz, aureolan sus testas desde 1822 (79).

Sobre las imágenes que acabamos de analizar, asoman dos tondos con los bustos de dos personajes barbados y rostros sumamente expresivos (miden 0,4 ms. de diámetro). El de la derecha luce túnica verde, y roja el de la izquierda, ambas ricamente estofadas. Esta pareja puede identificar-

(75) MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Las imágenes pasionistas que no salen* (VI) en Diario ABC. Sevilla, 9-abril-1987, pág. 76.

(76) GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo*. Op. cit., págs. 81-82.

(77) FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950, pág. 240.

(78) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 6º de Cuentas 1778-1791*, s/f. Recibo nº 82.

(79) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Ánimas. *Libro 10º de Cuentas 1820-1827*, s/f. El recibo está firmado el 17 de agosto de 1822 y el coste ascendió a 34 reales.

se, aunque esto sea sólo una hipótesis, con los hermanos Diego y Juan Manuel Pérez de Baños, donantes del retablo de José Maestre, y que se embutieron en la nueva estructura como tributo indeleble de admiración y afecto.

Dos columnas que ocupan toda la altura del cuerpo principal, limitan a éste en sus extremos. Engalanadas con cintas encarnadas que penden bajo sus capitales corintios, presentan tras de sí decorativas pilastras del mismo orden, cajeadas de modo tripartito, con ornamentación floral muy rizosa y plana a la vez.

Un alto entablamento sirve de unión entre el cuerpo principal y el espléndido ático, que casi llega a alcanzar la entidad de un segundo cuerpo. Ese entablamento se rompe a la altura del tabernáculo central, para formar dos volutas que enmarcan un nuevo tondo. En él se inserta el busto desnudo de un hombre que escucha el sonido producido por el pabellón de la trompeta del Juicio Final —representada a la derecha de la cabeza del personaje—.

En el mismo eje central, entre dos columnas, se embute el relieve de la Virgen asunta al cielo en cuerpo y alma, coronada por la Santísima Trinidad, que la proclama Reina y Madre de todo el universo celeste y terrestre. Relieve que, como sabemos, figuraba también en el ático del retablo anterior y que ostenta todos los caracteres de idealismo y dinamicidad propios de la imaginería tardobarroca.

Más agitada aún se muestra la figura del Arcángel San Miguel, que remata todo el conjunto. Su espíritu combativo le impulsa a alzar la espada con la diestra y sostener el escudo con la siniestra. La violenta diagonal dibujada por el manto tras su figura, aumenta aún más, si cabe, la sensación de ímpetu y arrojo del Príncipe de los Ejércitos celestes. La policromía hace gala de un preciosismo especialmente lustroso en el faldellín, estampado con vivísimas flores de colores. Su efigie queda flanqueada por dos angelillos que portan guirnaldas de flores y frutos y otros dos que sostienen sendos cuernos de la abundancia.

Encima de los ejes de las columnas del cuerpo principal, en los extremos laterales del ático, quedan expuestas las esculturas de bulto redondo de San Juan Bautista y San Lorenzo mártir.

Ambas obedecen a un estatismo de actitudes, con vestiduras de pliegues muy verticales, y a una acusada frontalidad, que nos inducen a pensar que se traten de hechuras gubiadas durante la actuación de Manuel Barrera (1784-7), e incluso por él mismo. Ello también explicaría por qué no quedan reflejadas en los inventarios hasta después de tal transformación (80).

San Juan Bautista, en el lado del Evangelio, sostiene con ambos

(80) Vid. nota 57.

brazos el libro sobre el que reposa el "Agnus Dei". Cubierto con el sayal de cordero, se envuelve asimismo en un manto rojo con las vueltas doradas.

San Lorenzo, en el lado de la Epístola, viste el característico alba talar y la dalmática diaconal de color rojo. Con la mirada alzada, entreabre los brazos en señal de arrobó. Probablemente en origen poseyó algún atributo personal, como la parrilla donde fue asado vivo en tiempos del emperador Valeriano, que hoy ha perdido (81).

Recostadas en moldurones, en un nivel superior, se muestran las virtudes de la Fortaleza con la columna —sobre San Juan Bautista— y de la Esperanza, a la se le ha desprendido el ancla —sobre San Lorenzo—.

Una vez expuesto el aparato estructural y formal del retablo, conviene buscar un contenido iconológico, un programa de ideas que dé coherencia y unidad a tan rica máquina lignaria.

La lectura que subyace bajo todo este conjunto, no es otra que la de la doctrina católica sobre el Purgatorio. Habremos de comenzar, pues, preguntándonos qué es el Purgatorio. A esta cuestión se responderá afirmando que es un estado en el que las almas de los justos, purificadas de forma incompleta, acaban de purgar sus faltas.

La Iglesia romana insiste sobre la posibilidad que tienen los vivos de aliviar a las almas del Purgatorio. El texto que sirve de base a esta doctrina corresponde al segundo libro de Macabeos: "... y mandó hacer (Judas Macabeos) una colecta en las filas, recogiendo hasta dos mil dracmas, que envió a Jerusalén para ofrecer sacrificios por el pecado; obra digna y noble, inspirada en la esperanza de la resurrección, pues si no hubiera esperado que los muertos resucitarían, superfluo y vano era orar por ellos. Mas creía que a los muertos piadosamente les está reservada una magnífica recompensa. Obra santa y piadosa es orar por los muertos. Por eso hizo que fuesen expiados los muertos: para que fuesen absueltos de los pecados" (Mac. 12, 43-46).

Junto a las Sagradas Escrituras y a la tradición patristica —especialmente, San Agustín—, la Iglesia se apoyó en la enseñanza conciliar. Así se llegó a la sesión XXV del Concilio de Trento (4-5 de diciembre de 1563), en que se decretó que las almas de los justos habían de purgar sus faltas por medio de sufrimientos temporales tras la muerte, antes de ser admitidos a la felicidad del cielo.

Esta es la base doctrinal que sustenta el programa iconográfico e iconológico del retablo de Ánimas del Salvador de Sevilla. Así, cuando los fieles acudían a la celebración de sufragios por las almas de sus difuntos, encontraban ante sí la prueba plástica del infinito valor que poseía el sacrificio de la Misa, como medio de aliviar y acortar los padecimientos de las mismas.

(81) FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los Santos*. Op. cit., pág. 171.

Nos hallamos, de este modo, con tres niveles de lectura, que se identifican con las respectivas partes del retablo en sentido ascendente, como la misma vista del fiel: Banco- *Purgatorio*; Cuerpo Principal- *Tierra* y Ático- *Cielo*.

A. Banco- *Purgatorio*: en él se sitúan los dos relieves de Ánimas, donde purgan sus penas laicos y sacerdotes, entre los que se encuentran un Pontífice y un obispo. Significativamente, en la Misa ordinaria de difuntos, existe una oración especial para ellos: "Oh Dios, que quisisteis elevar a vuestro siervos a la dignidad Pontifical o Sacerdotal, escogiéndolos y poniéndolos en el número de los Sacerdotes Apostólicos; os suplicamos que gocen también de Vos en la gloria" (82).

Para todos ellos, el principal consuelo procede de Santa María, constituida en medianera entre Dios y los hombres. Ella, que aparece en el centro del banco como "Mater Dolorosa", conoce como ninguna otra criatura el valor purificador del dolor. En una de las famosas revelaciones de Santa Brígida, se lee lo que sigue: "Yo soy -le dijo un día la Virgen- la reina del cielo, la madre de misericordia, la alegría de los justos, el camino del retorno de los pecadores a Dios, y no hay pena en el Purgatorio que por mediación mía no sea más fácil de soportar" (83).

B. Cuerpo Principal- *Tierra*: la imagen de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos, titular de la Hermandad, polariza las oraciones de los fieles que, aún en la tierra, desean morir en gracias de Dios y librarse, por tanto, de las execrables penas del Infierno. No en vano, el sacrificio de Jesucristo en la Cruz posibilitó la redención del linaje humano, y su Resurrección es primicia de la de todos los hombres. En esta misma idea abunda una de las secuencias de la Misa ordinaria de difuntos, que reza así: "¡Cuántos habéis sufrido en buscarme!. Para redimirme habéis querido morir en la Cruz. ¡Oh, no sea baldío tanto trabajo!" (84).

Ese miedo a morir en pecado mortal y, diríamos más, a la misma muerte, hizo que en los retablos de Ánimas proliferasen las efigies de San Sebastián y San Roque. Es bien sabido que estos eran los principales auxiliadores contra la más virulenta de las epidemias, la peste, que había causado auténticos estragos desde la Edad Media (85). Consta documentalmente que la devoción a

(82) RIBERA, Luis: *Misal Diario*. Barcelona, 1952, pág. 913.

(83) Citado en TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, 1946, pág. 382.

(84) RIBERA, Luis: *Misal Diario*. Op. cit., pág. 917.

(85) SIN AUTOR: *Santos Sanadores*. Barcelona, 1948, pág. 35.

estos Santos sanadores data en la Hermandad de Animas del Salvador, al menos desde comienzos del siglo XVII (86). Pero, qué duda cabe, el haber vivido una existencia terrenal conforme a los mandamientos de Dios y de su Santa Iglesia, es la más firme apoyatura para ingresar en el seno de los Bienaventurados. De ahí la presencia de los tondos con los bustos de los donantes, Diego y Juan Manuel Pérez de Baños. Uno aparece con túnica verde, color que indica la regeneración del alma mediante las buenas obras, mientras el otro luce una de color rojo, signo de los más puros sentimientos emanados de la caridad cristiana (87). A ambos se les pueden aplicar las palabras apocalípticas: "Felices los muertos que mueren en el Señor. Ya desde ahora dice el Espíritu que descansen de sus trabajos, puesto que sus obras los acompañan" (Ap. 14, 13).

C. Ático- *Cielo*: por cielo entendemos la morada de los ángeles y santos, que gozan de la visión de Dios y, por ende, de la felicidad perfecta.

María, al ser la criatura más perfecta creada por Dios y no haber conocido mancha alguna de pecado, fue asunta al cielo en cuerpo y alma, una vez transcurrido el curso de su vida mortal. En el relieve que centra el ático, la Virgen es coronada por la Trinidad Beatísima, como Reina de todo lo creado. Tal como ha expresado Juan Miguel González, "la realeza de María se concreta en un primado de excelencia y dominio sobre todo lo creado, y en una potestad de regir las almas redimidas en orden a conducir las almas al reino de Dios" (88).

La mediación materna de María, que ya se había hecho patente entre las almas del Purgatorio, se extiende ahora a todos los fieles, contribuyendo "de manera especial a la unión de la Iglesia peregrina en la tierra con la realidad escatológica y celestial de la comunión de los santos, habiendo sido ya asunta a los cielos" (89).

La creencia en la resurrección de los muertos en el Antiguo

(86) A.H.S.P.S. Sección Hdad. de Animas. *Libro 1º de Cuentas 1622-1653*, f. 31 v. En 1628, se consigna al maestro escultor Pedro Nieto, la cantidad de 300 reales por encarnar y dorar las imágenes de San Sebastián y San Roque, que estaban muy maltratadas.

(87) FERGUSON, George: *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*. Buenos Aires, 1956, pág. 220.

(88) GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla* en Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte. Sevilla, 1985, pág. 134.

(89) CONCILIO ECUMÉNICO VATICANO II: Constitución dogmática sobre la Iglesia *Lumen gentium* 62.

y Nuevo Testamento, está representada por la figura del Precursor, San Juan Bautista. Creencia que es confirmada por el mismo Cristo, el Cordero de Dios señalado por el Bautista y que éste porta sobre sus brazos: "Quien come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna, y Yo le resucitaré en el último día" (Jn. 6,55).

San Lorenzo, administrador de los tesoros de la Iglesia en tiempos de Sixto II, cumple la función de repartir los bienes espirituales de la misma, a aquéllos que crecen en la fe. Dones del espíritu que se simbolizan en las flores y frutos de la guirnalda y cuernos de la abundancia que sostienen las dos parejas de angelillos.

En cuanto a la virtud cardinal de la Fortaleza, ésta es imprescindible para que el hombre soporte la adversidad y resista los peligros que continuamente le acechan. Con ella, y con la virtud teologal de la Esperanza, el cristiano esperará de Dios, confiadamente, su gracia en este mundo y la gloria eterna en el otro.

Por último, San Miguel, en el remate del retablo, cumple la especial misión de presentar las almas al Señor, en el momento de la muerte. La llegada del último día, se significa en el tondo situado sobre la hornacina central, tránsito entre la tierra y el cielo. La trompeta del Juicio deja escuchar su sonido, anunciando: "Ya llegó el reino de nuestro Dios y de su Cristo sobre el mundo, y reinará por los siglos de los siglos" (Ap. 11,15).

La lectura que hemos efectuado del retablo nos conduce, como de hecho habrá conducido a largas generaciones de creyentes, a un sentimiento de esperanza que podría cifrarse en la sentencia de Isaías: "Absorpta est mors in victoria" (La muerte ha sido absorbida por la victoria) —Is. 25,8—.

José RODA PEÑA

(1) No existe un estudio profundo que precise la cronología de estos edificios. La diferenciación de estos tipos de construcciones está tomada de *Arquitectura*, de Antonio Barrera y Carmona, Sevilla, 1984, pag. 104-105.

