

# 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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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



## EL RETABLO MAYOR DEL SALVADOR DE SEVILLA, OBRA PÓSTUMA DE CAYETANO DE ACOSTA (1771-1779)

El retablo mayor de la iglesia parroquial del Divino Salvador de Sevilla es, sin duda alguna, por sus colosales dimensiones, cuidada factura y sugestiva iconografía, uno de los más representativos del quehacer artístico de Cayetano de Acosta y de la retablistica sevillana de la época de Carlos III.

Esta gran obra, desde el primer momento, llamó la atención de los eruditos y críticos de arte, aunque su valoración artística ha fluctuado en consonancia con los gustos estéticos de cada período histórico. Por esta razón, en el primer apartado del presente estudio, reunimos los distintos juicios de valor emitidos sobre dicho retablo. A continuación aportamos la base documental inédita que ratifica la autoría del mismo. Por último, analizamos, acorde con las nuevas tendencias metodológicas, las formas estilísticas y el programa iconográfico de tan excepcional ejemplo de nuestra arquitectura en madera.

### A) VICISITUDES CRÍTICAS

Resulta muy significativa la cambiante valoración artística del retablo mayor del Salvador de Sevilla a través del tiempo. El primero en atribuir esta obra al portugués Cayetano de Acosta, al comenzar el siglo XIX, fue Ceán Bermúdez. Sin embargo, desvirtúa su visión al aplicarle el rigor crítico, propio del pensamiento purista neoclásico. La estampa que nos facilita de la colegial y del retablo mayor, en 1800, es la siguiente: "Construida ésta sobre la buena planta, que proporcionaba ver desde qualquiera parte del templo las funciones que se celebraban en el altar mayor, se reducía éste a un sencillo y aislado tabernáculo con el coro por detrás: en su lugar levantó Acosta un extraordinario retablo arrimado a la pared, sin más orden de arquitectura que los ridículos adornos de su tiempo, y con una Transfiguración de figuras colosales faltas de decoro, de sencillez y de corrección; y de aquí resultó otro mayor daño, que fue

colocar el coro en medio de la iglesia, que de espaciosa, sencilla, clara y cómoda le redujo a pequeña, cargada y obscura y embarazada" (1).

Posteriormente, en 1829, Eugenio Llaguno y Amirola, en nombre del "buen gusto", arremete también contra la desbordante fantasía del maestro Cayetano. Los dos comerciantes que costearon el retablo mayor del Salvador —según Llaguno— buscaron para su ejecución "al escultor portugués Cayetano Acosta, que ya había dado pruebas en este mismo tiempo de su depravado gusto en la arquitectura y de su trastornada imaginación con otro retablazo, que colocó a manera de portada para entrar en la capilla del Sagrario, en la fachada del crucero del lado del evangelio. Por esta sola máquina que yo no sé describir, merecía el tal Acosta privarle para siempre de trabajar, o a lo menos hasta que encerrado donde se le curase el cerebro, hubiese logrado su entero juicio. Pero los dos comerciantes, que lo tenían tan trastornado como él en materia de bellas artes, creyeron que sólo Acosta era capaz de ejecutar una obra de tal tamaño y de tanto empeño; y sin poner límites a su invención, ni a los gastos, trazó y construyó un retablo, que solamente el del Sagrario de la Catedral de Sevilla (ya no existe, a Dios gracias) y el famoso transparente de la de Toledo pueden competir con él en desatinos" (2).

En esta misma línea se sitúa González de León, quien en 1844, al describir el templo comenta que "cuando se estrenó tenía el altar principal en medio del crucero, y el coro a la espalda, pero después en 1770 hicieron el altar que ahora tiene, cuya traza la ejecutó Cayetano de Acosta, que no puede darse una obra más llena de disparates artísticos, cargado de follajes y sin reglas, pero es de ver la imaginación para unir tantas cosas, y la buena ejecución, y lo que está bien ejecutado y con mucha valentía de dibujo, es el cuadro escultado que tiene en lo alto, y representa la Transfiguración del Señor y los varios grupos de ángeles repartidos por el retablo. Este se halla colocado sobre un alto presbiterio de ocho gradas, y la capilla mayor sobre tres, cerrada de rejas de hierro bajas. La bóveda que la cubre está pintada por D. Juan de Espinal" (3).

En esa misma fecha, Amador de los Ríos, al tratar de este retablo, lo cataloga en 1770 como obra del descabellado ingenio de Cayetano Acosta

(1) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, T.I. págs. 2-3.

(2) LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1829, IV, págs. 70-71.

(3) GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla, 1844, T.I. págs. 120-121. Sobre las pinturas de la bóveda de la capilla mayor del Salvador de Sevilla remitimos a PERALES PIQUERES, Rosa María: *Juan de Espinal*. Sevilla, 1981, págs. 48-49 y 107; y a VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986, p. 329. Según este último autor, Espinal plasma, en esta pintura al temple, "una representación de la gloria celestial presidida por la paloma del Espíritu Santo, en torno a la cual se despliega una nutrida corte de ángeles mancebos y niños".

(4). Con posterioridad, en 1866, la *Guía de Sevilla* recoge que el altar mayor del Salvador “está lleno de follages sin regla, pero bien ejecutado, por Cayetano de Acosta; en lo alto hay un cuadro esculpido que representa la Transfiguración del Señor” (5). Y, dos años después, en 1868, Gómez Zarzuela añade que “es obra de Cayetano Acosta, discípulo de Churriguera” (6).

A finales del siglo pasado, Gestoso, en 1892, abunda sobre las opiniones reseñadas líneas atrás. Al referirse al retablo anota que se debe a la fantasía de Cayetano de Acosta. Además puntualiza que dicha obra, al parecer comenzada en 1770, se estrenó el 25 de marzo de 1779, con los demás adornos de la capilla mayor. Y hace especial hincapié en que los gastos fueron sufragados, casi íntegramente, por D. Manuel Paulín. El importe total, sumando la parte de maderas talladas y lo dorado, ascendió a unos 13.000 ducados. Sin embargo, ataca duramente esta obra al afirmar que “es un verdadero modelo de la depravación del buen gusto, especialmente su segundo cuerpo, pero también lo es en muchas de sus partes de valiente y delicada ejecución. Renunciamos a describir aquella máquina de follages, inverosímiles columnas, que no obedecen a orden alguno, que se retuercen en distintas direcciones, pesadísimos tallos, angelotes colosales, moldurones de caprichosas formas, y otros mil pormenores, que forman un verdadero caos en que la madera parece atormentada, pues no hay que buscar en los lineamientos la menor sencillez y naturalidad, sino lo artificioso y revezado, la ampulosidad y la cargazón. Ocupa todo su frente un grupo escultórico, con figuras bastantes mayores que el natural, que representa la Transfiguración del Señor. Toda la obra y altar de la capilla mayor puede considerarse como uno de los más acabados modelos del barroquismo de la época” (7).

Este mismo autor se ratifica, en 1900, al publicar que el templo del Salvador ofrece “por doquier señales evidentes de la corrupción del arte, debiendo citarse especialmente por los enormes altares que lo adornan, ejecutados valientemente, pero con arreglo al mal gusto churrigueresco y como un verdadero delirio artístico. El retablo mayor, obra acabada en su género, lo trazó en 1770 Cayetano Acosta, y las pinturas de la capilla, bien endebles, son de Juan Espinal” (8).

Poco después, en 1902, Karl Eugen Schmidt, sintonizando aún con

(4) AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla, 1844, págs. 286-7.

(5) *Guía de Sevilla, obra de gran interés por contener cuantas curiosidades encierra la capital de Andalucía*. Sevilla, 1866, pág. 63.

(6) GÓMEZ ZARZUELA, Manuel: *Guía de Sevilla, su provincia, arzobispado, capitania general, audiencia territorial y distrito universitario*. Sevilla, 1868, pág. 160.

(7) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1892, T. III, págs. 349-351.

(8) Idem: *Guía artística de Sevilla*. Sevilla, 1900, pág. 306.

la crítica decimonónica, insiste en que este recargado retablo, terminado por Cayetano de Acosta en 1770, “es una demostración de auténtico mal gusto” (9).

De inmediato, conforme nos adentramos en el siglo XX, superada la visión negativa del espíritu neoclásico, asistimos a una valoración más objetiva y científica del Barroco. Desde entonces, el Barroco es aceptado como una nueva estética efectista e ilusionista, una nueva retórica, y una mutación de formas que se expresa por medio de su gusto acumulativo de expresiones artísticas, para estimular los sentidos y la imaginación con nuevas sensaciones.

Buena prueba de cuanto expuesto queda nos la facilita la *Guía del turista en Sevilla*, en 1912, pues al tratar del retablo tan sólo hace constar que “fue trazado por Acosta en 1770”, omitiendo ya todo calificativo peyorativo (10). En este mismo sentido se pronuncian la *Guía Rex de Sevilla*, en 1929 (11); Santiago Montoto, en 1930 (12); y Antonio Casado Sellas, en 1950 (13).

No obstante, Sancho Corbacho, en 1952, al estudiar la *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, pondera, por primera vez, el buen hacer de Cayetano de Acosta, destacando como sus dos grandes obras: el retablo mayor y el que sirve de portada a la capilla sacramental de la parroquia sevillana del Divino Salvador. Textualmente, al describir el retablo mayor, según él acometido hacia 1770, manifiesta que “es de enormes dimensiones, y aunque el dispositivo general recuerda trazas anteriores menos dinámicas que las estudiadas hasta ahora de este arquitecto —como la de Umbrete, por ejemplo—, presenta, sin embargo, caracteres típicamente suyos, como la abundancia de grupos escultóricos bellamente compuestos y la riqueza de nuevos motivos ornamentales” (14).

Por entonces, se pronuncia también, en este mismo sentido, Guerrero Lovillo, diciendo que “todo el gran testero de la capilla mayor está cubierto por el inmenso retablo realizado en 1770-79 por Cayetano Acosta, modelo de exaltado barroquismo y cuyas líneas arquitectónicas se pierden bajo tan extraordinaria prodigalidad decorativa” (15).

En 1974, Cómez Ramos, redundando en la autorizada opinión de Sancho Corbacho, matiza que el retablo principal del Salvador de Sevilla “en su composición sigue el dispositivo tradicional de Da Costa, introdu-

(9) SCHMIDT, Karl Eugen: *Sevilla*. Leipzig, 1902, pág. 105.

(10) *Guía del turista en Sevilla*. Madrid, 1912, pág. 173.

(11) *Guía Rex de Sevilla*. 1929, pág. 29.

(12) MONTOTO, Santiago: *Guía de Sevilla*. Madrid, 1930, pág. 114.

(13) CASADO SELLAS, Antonio: *Guía artística ilustrada de Sevilla y su provincia*. 1950, s.p.

(14) SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, pág. 290.

(15) GUERRERO LOVILLO, José: *Sevilla*. Barcelona, 1952, pág. 129.

ciendo, sin embargo, columnas corintias estriadas en lugar de estípites, quizá para no romper la armonía de los órdenes corintios que integran los pilares del templo. En el primer cuerpo, tres hermosos ángeles ocupan cada una de las calles laterales del retablo cuya calle central presenta, como es típico en nuestro artista, el Sagrario y el Manifestador, desapareciendo, en cambio, la hornacina central que es sustituida por la escena de la Transfiguración de Cristo en el monte Tabor" (16).

Cuatro años más tarde, Bonet Correa, en 1978, destaca como su obra maestra "el extraordinario conjunto que forman el retablo mayor y la portada de la capilla sacramental de la iglesia del Salvador en Sevilla. Verdadero "monstruo de las artes", pero en otro sentido que el despectivo de Ceán, Da Costa alcanzó allí grados tan superlativos que sólo superan obras tan logradas como el retablo de la Capilla de San José, que acertadamente le atribuye Sancho Corbacho. Ahondando en el sentido de la veticalidad, en el empleo de un mundo sin fin de santos, ángeles, querubines y niños atlantes que difícilmente guardan el equilibrio sobre olas de rocallas, volutas, sosteniendo fragmentos arquitectónicos en vuelo, que desligados los unos de los otros, se alzan vertiginosamente hacia lo alto, fue creador de un mundo vibrátil y deslumbrante, que se creería realizado en materia volátil. La ingravidad de sus pasajes, la suave policromía mezclada a los oros que envueltos en la luz hacen perder los contornos ya ambiguos y blandos de las partes, van a la par con la riqueza iconográfica de estas obras fascinantes. En el retablo con un eje central muy acusado se suceden enlazados sagrario y manifestador sosteniendo la escena de la Transfiguración en el monte Tabor, para culminar la totalidad rompiendo las bóvedas con la Ascensión y Santísima Trinidad" (17).

Finalmente, en 1981, la *Guía artística de Sevilla y su provincia* se hace eco de este retablo calificándolo como "una de las obras más monumentales y representativas del barroco sevillano" (18).

## B) APORTACIÓN DOCUMENTAL

Hasta ahora todos los eruditos y estudiosos se habían limitado, sin más, a mantener la atribución de Ceán Bemúdez, riguroso coetáneo de la ejecución de esta obra. Sin embargo, a raíz de nuestra labor investigadora en distintos archivos de la ciudad, ofrecemos ciertos datos documentales

(16) CÓMEZ RAMOS, Rafael: *Cayetano da Costa*. "Anales del Instituto de investigaciones estéticas". N° 43, vol. XII. México, 1974, pág. 69.

(17) BONET CORREA, Antonio: *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978, págs. 186-195.

(18) MORALES, A.; SANZ, M<sup>a</sup> J.; SERRERA, J.M. y VALDIVIESO E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, pág. 68.

inéditos que confirman la autoría del retablo mayor del Salvador de Sevilla y fijan definitivamente su datación entre 1771 y 1779 (19).

Como es bien sabido, dos ricos comerciantes de la ciudad ofrecieron al cabildo de la antigua colegial del Divino Salvador la ejecución de un gran retablo que cubriese por completo el testero del presbiterio hasta la bóveda (20). En efecto, D. Manuel Paulín y su yerno D. Francisco Javier de Carasas, grandes bienhechores de la citada colegial, con la ayuda de algún otro particular, se comprometen a costear, en diciembre de 1769, el altar mayor para embellecer el presbiterio de dicho templo, dado "el excesivo adorno de la capilla de el Santísimo, y altar de Ntra. Sra. de las Aguas" (21).

La traza de tan magnífico retablo recayó sobre el artista portugués Cayetano de Acosta (22), autor del sorprendente retablo-portada de la mencionada capilla sacramental del Salvador. Esta obra, iniciada en 1757, se estrenó una vez dorada completamente, con toda solemnidad en 1764 (23). Y el retablo de la Virgen de las Aguas, ejecutado por José Maestre en 1724, se comenzó a dorar en 1753 a cargo de Francisco Lagraña (24). Precisamente, este último retablo se utilizó como altar mayor durante la ejecución de la obra que nos ocupa (25).

(19) (A)rchivo del (P)alacio (A)rzobispal de (S)evilla. Colegiata del Salvador. *Libro 21 de Acuerdos de 1775 a 1779*. Cabildo ordinario del 19 de febrero de 1779, s.f.

(20) LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Op. cit., págs. 70-71.

(21) A.P.A.S. Colegiata del Salvador. Leg. 6. *Libro de Acuerdos desde el año de 1770 a 1774*. Cabildo extraordinario del 15 de octubre de 1770, fols. 67-68.

(22) Sobre la biografía y obra de Cayetano de Acosta recomendamos la consulta de SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Op. cit., págs. 287-291. CÓMEZ RAMOS, Rafael: *Cayetano de Costa*. Op. cit., págs. 63-70. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Una Inmaculada inédita del escultor Cayetano de Acosta*. "Archivo Hispalense", nº 196, Sevilla, 1981, págs. 143-145. PERALES PIQUERES, Rosa María: *Nuevos datos biográficos sobre el escultor Cayetano de Acosta*. "Arte sevillano", nº 1 Sevilla, junio 1982, págs. 62-63. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra*. "Arte sevillano", nº 2. Sevilla, diciembre 1982, págs. 35-42. Idem: *Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana* (en prensa).

(23) Archivo de la Hermandad Sacramental de Pasión de Sevilla. *Libro 5º de Acuerdos 1741-1826*, fol. 95. En el cabildo ordinario de 20 de diciembre de 1761 la Hermandad acuerda la cesión de tres cañones para enterramientos, a Carlos Vergel, José de la Barrera y Manuel Paulín, pues a sus expensas habían labrado y adornado la capilla sacramental, gastando en todo ello más de 600.000 reales de vellón. RODA PEÑA, José: *Manuel Barrera y Carmona, retablista en la Sevilla de Carlos III*. "Archivo Hispalense", tomo LXXI, nº 217 mayo-agosto 1988.

(24) MORALES, A.; SANZ, M<sup>a</sup> J.; SERRERA, J.M. y VALDIVIESO E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Op. cit., pág. 70.

(25) A.P.A.S. Colegiata del Salvador. Leg. 6. *Libro de Acuerdos desde el año 1770 a 1774*. Cabildo ordinario del 15 de enero de 1773.

A tenor de la documentación manejada, a principios de 1771 “se avía desbaratado el altar mayor y choro de esta iglesia, y se avía empezado a construir en el testero del choro un sumptuoso altar mayor, a costa de Don Manuel Paulín Cabezón, y de otros sus amigos; el qual perfeccionado en madera lo hizo dorar a sus expensas” (26).

La primera referencia documental que hemos obtenido sobre el autor del retablo aparece en el cabildo ordinario del 31 de enero de 1772. El Sr. Prior de la colegial del Salvador manifestó que según el parecer de “Cayetano de Acosta, maestro a cuio cargo está la construcción del altar mayor, padecería éste muy grave perjuicio con la vajada del órgano y desvarato de la tribuna en que está, llenándose de polvo toda la obra del referido retablo, y que siendo forzoso que todo se execute, para que se evite mayor perjuicio, como se experimentará quanto más adelantado se halle dicho retablo”; y además añadió que la polvareda que había recibido el órgano, con motivo de la obra del nuevo retablo, había sido tan perjudicial, según el asesoramiento de especialistas en la materia, “que la cañonería de dicho órgano necesitaría fundirse de nuevo” (27).

Unos meses después, en el cabildo ordinario de 22 de mayo de 1772, se acordó demoler la tribuna “en que se hallaba dicho órgano, de forma que se excuse también en lo posible el empolverar a lo colocado de dicho altar mayor” (28).

Dos años más tarde, en 1774, la obra debía estar muy avanzada, ya que en el cabildo extraordinario del 6 de septiembre del referido año, D. Manuel Paulín, principal benefactor de la misma, solicita al cabildo colegial que, estando muy adelantado el dorado de dicho retablo mayor, determine “el lleno que avía de llevar un targetón, que se colocó en dicho retablo”. Ante tal petición, y a pesar de las diferencias surgidas con el Sr. Arzobispo sobre si esta iglesia era o no de Real Patronato, “acordó de conformidad que en dicho targetón se pinten las reales armas de S.M. según que también así se hallaban pintadas en el templo antiguo, y altar mayor de esta iglesia, antes de su nueva obra. Y assi mismo que, se graben y fixen las mismas reales armas en los demás sitios en donde correspondan, así en la capilla mayor como fuera de ella” (29).

No obstante, D. Manuel Paulín Cabezón no pudo ver ultimada esta gran obra. Tan insigne mecenas falleció el 20 de octubre de 1775. El entierro tuvo lugar en la colegial del Salvador, al día siguiente, el 21 del

(26) A.P.A.S. Colegiata del Salvador. Leg. 6. *Libro 21 de Acuerdos de 1775 a 1779*. Cabildo ordinario del 19 de febrero de 1779, s.f.

(27) A.P.A.S. Colegiata del Salvador. Leg. 6. *Libro de Acuerdos desde el año 1770 a 1774*. Cabildo ordinario del 31 de enero de 1772, s.f.

(28) *Ibidem*. Cabildo ordinario del 22 de mayo de 1772, s.f.

(29) *Ibidem*. Cabildo extraordinario del 6 de septiembre de 1774.

citado mes y año, “según y como se practicó el de su muger D<sup>a</sup> Lucia de la Barrera” (30).

Los herederos, cumpliendo con sus cláusulas testamentarias, mandaron ultimar el dorado del retablo mayor del Salvador “e igualmente, como sabedores de la intención piadosa de el mismo costearon la puerta de plata muy costosa y primorosa para el sagrario de dicho altar, la enchapadura dorada de molido por dentro de él, y estofado de la mayor parte de los pilares de la capilla mayor” (31).

Al año siguiente, el 2 de agosto de 1776, el Sr. Saucedá puso en conocimiento del cabildo colegial “la disputa que tuvo con el maestro Cayetano de Acosta, sobre la colocación de las gradas de el presbiterio y capilla mayor las que estaban puestas de modo que no dexaban mucha capilla mayor, y se combino el maestro Cayetano a que se metiese una vara adentro para dexar la capilla mayor más ancha y quitar al presbiterio la correspondiente por estar éste más grande y ofreciéndose al mismo tiempo, el reparo de si los lados de dicha capilla mayor han de ser serrados, con la reja de el mismo modo sobre su muro, o con puertas; se acordó de conformidad sea con puertas y muro a los lados” (32).

Transcurridos unos días, el 12 de ese mismo mes y año, se informa al cabildo que con motivo de haber concluido el maestro cantero las gradas de la nueva capilla mayor era preciso trasladar el púlpito y pedestal del cirio (33). Por ello, en el cabildo extraordinario del día 4 de noviembre de 1776, el conocido Sr. Saucedá da cuenta sobre el “exacto cumplimiento del maestro cantero en la traslación, y colocación del púlpito de piedra; y averse excedido a componer varias menudencias, reparando algunas

(30) A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 6 *Libro 21 de Acuerdos de 1775 a 1779*. Se acordó al fallecer Manuel Paulín Cabezón, el 20 de octubre de 1775, “que aviendo dexado dispuesto enterrarse en la iglesia de este cavildo, concurra éste a él en la misma forma que asiste a los entierros de los señores capitulares, recibiendo el cadaver en la puerta principal de su iglesia...”. Archivo Parroquial del Divino Salvador de Sevilla. *Libro de defunciones 1773-1782*, fol. 70. Sobre el pavimento de la capilla Sacramental del Salvador, ante la imagen de San Juan Evangelista, hay una lápida sepulcral con la siguiente inscripción: “ESTE CAÑON ES DE D. MANVEL PAVLIN CAVEZON, VEZINO DE ESTA CIVDAD Y NATVRAL DE LA VILLA DE VIGVERA, OBISPADO DE CALAHORRA, Y DE D<sup>a</sup> LVCIA THOMASA DE LA BARRERA SV LEJITIMA MVGER, NATURAL DE ESTA CIVDAD DE SEVILLA, Y DE SVS HIJOS Y DESCENDIENTES, EL QVAL LE DONO LA ARCHICOFRADIA DEL SANTISIMO SACRAMENTO DE ESTA YNSIGNE COLEGIAL DEL SALVADOR DEL MVUNDO, EN 20 DE DIZIEMBRE DEL AÑO DE 1761 EN RECONOZIMIENTO DE LO MVCHO QUE CONCVRRIO A LA OBRA Y ADORNO DE ESTA CAPILLA, ALTARES; REJA Y DEMÁS PIEZAS QUE OY GOZA DICHA ARCHICOFRADIA”.

(31) A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 6. *Libro 21 de Acuerdos de 1775 a 1779*. Cabildo ordinario del 19 de febrero de 1779, s.f.

(32) *Ibidem*. Cabildo ordinario del 2 de agosto de 1776.

(33) *Ibid.*, Cabildo extraordinario del 12 de agosto de 1776.

quebras en las bazas de los pilares, y cortando la esquina de las gradas correspondientes del otro lado del púlpito". Ante tal situación, comisionaron al mencionado señor para que le remunerase a su satisfacción (34).

Desgraciadamente, al igual que ocurrió con D. Manuel Paulín, el maestro Cayetano de Acosta tampoco pudo ver rematada la nueva capilla mayor del Salvador. Falleció en Sevilla el 24 de abril de 1778, recibiendo cristiana sepultura en la iglesia de San Martín (35). Sin embargo, las obras continuaron, ya que en el cabildo ordinario del día 10 de julio de 1778, "se hizo presente averse colocado el nuevo púlpito de piedra sin detrimento de persona alguna, ni tensión de él, por el maestro cantero Julián del Villar, y sus oficiales", por lo que se acordó que los claveros gratificasen con 100 reales de vellón a los referidos artifices y que dicha cantidad se abonase en las cuentas de clavería (36). Dicho púlpito de piedra, semejante al que había, se ajustó en 12.000 reales de vellón que pagó otro devoto feligrés (37).

Poco después, en el cabildo del 26 de septiembre de 1778, con objeto de concluir la obra de la capilla mayor, que se hallaba muy demorada, y estrenar el nuevo retablo, acordaron por unanimidad que el dinero que faltase para terminar el enlosado de dicha capilla, "se vatee entre los canonicatos". Además en aquella reunión capitular determinaron abonar con vistas a "su estreno las dos escaleras para los púlpitos, sombrero para uno de ellos, arreglo de rejas para su resguardo y mayor decencia, sin olvidarse de la falta de órgano y sillería para el coro, y de otros agregados que se tuvieron presentes" (38).

Transcurrido unos meses, en el cabildo ordinario del 30 de enero de 1779, ya se habían construido las escaleras de los púlpitos. Y como al colocar en la capilla mayor cuatro hacheros grandes, que se estaban ultimando, no quedaba sitio en ella para instalar la sillería de coro, "pecheras para los psalterios, realexo, facistol, capilla de música en las funciones en que asiste, túmulo para cumplimiento de los aniversarios de cargo de este cavildo, y menos para quando asiste el real consulado y para el día de la Natividad de Ntra. Sra.". Razón por la que se impone formar el coro en el centro del templo, "entre los quatro pilares, desde los en que están las piletas del agua bendita, cercándolo o con muros de material o con tablas, según las facultades que tuviese este cavildo". Y, finalmente,

(34) *Ibid.*, Cabildo extraordinario del 4 de noviembre de 1776.

(35) PERALES PIQUERES, Rosa María: *Nuevos datos biográficos sobre el escultor Cayetano de Acosta*. Op. cit., págs. 62-63.

(36) A.P.A.S. Colegial del Salvador. Leg. 6 Libro 21 de Acuerdos de 1775 a 1779. Cabildo ordinario del 10 de julio de 1778, s.f.

(37) *Ibidem.* Cabildo ordinario del 19 de febrero de 1779, s.f.

(38) *Ibid.*, Cabildo del 26 de septiembre de 1778, s.f.

decidieron también “que se cerrassen los postigos de la capilla mayor en sus muros, corriéndose la reja” (39).

Con tal motivo, en el cabildo ordinario del 19 de febrero de 1779, donde se propone estrenar el retablo mayor el día 25 de marzo del citado año, se informa que “este cabildo, y su fábrica, y otros varios devotos han expedido crecidas cantidades en el lozado de la misma capilla mayor, escaleras para el uso de los púlpitos, y rejas de su circunferencia para su mayor adorno y hermosura; Y para la formación del choro y otras menudencias” (40). En consecuencia, oído el parecer del maestro de la obra del coro, Juan Pina, el cabildo colegial estimó oportuno inaugurar el retablo mayor y el coro en la fecha prevista (41).

El ritual litúrgico que se fijó, para tal efemérides, revistió la mayor solemnidad. La víspera, el 24 de marzo de 1779, D. Francisco Saucedo bendijo el altar mayor. A lo largo de toda la jornada, y al día siguiente, hubo exposiciones y reservas del Santísimo Sacramento, cantos litúrgicos, procesiones con asistencia del cabildo, clero de la iglesia, archicofradía sacramental de la colegial, misa solemne con sermón de acción de gracias, etc. Todo ello estuvo amenizado con capilla musical, repiques y luminarias (42).

Sabido es que el coro ocupaba la tercera parte de la nave central del templo. Contaba con doble sillería de caoba, bien trabajada, y estaba cerrado de rejas bajas con una doble baranda de hierro, que facilitaba el paso hasta el retablo mayor (43).

Sin embargo, debemos hacer notar que el trascoro no quedó rematado hasta principios del siglo XIX. La documentación consultada sobre esta particular nos informa que Manuel Herrero y Francisco de Rivas, vecinos de Sevilla, contrataron, en 11 de mayo de 1803, con D. Antonio Cadión, canónigo diputado de la citada colegial del Salvador, la conclusión de la obra del referido trascoro. Con tal fin, se estipula que debían ultimarlo “con arreglo al plan que dicho Señor nos ha entregado y con toda perfección y a satisfacción de dicho Señor el que sólo queda obligado a darnos ocho mil reales luego que la hallamos concluido; dándonos a cuenta antes de dicha época, el costo único de la piedra que tragéremos, pero nada por nuestras manos hasta que todo se concluía que entonces liquidaremos cuántas y cobraremos lo que dicho Señor nos reste sobre el costo de la piedra hasta los dichos ocho mil reales” (44). Afortunadamen-

(39) *Ibid.*, Cabildo del 30 de enero de 1779, s.f.

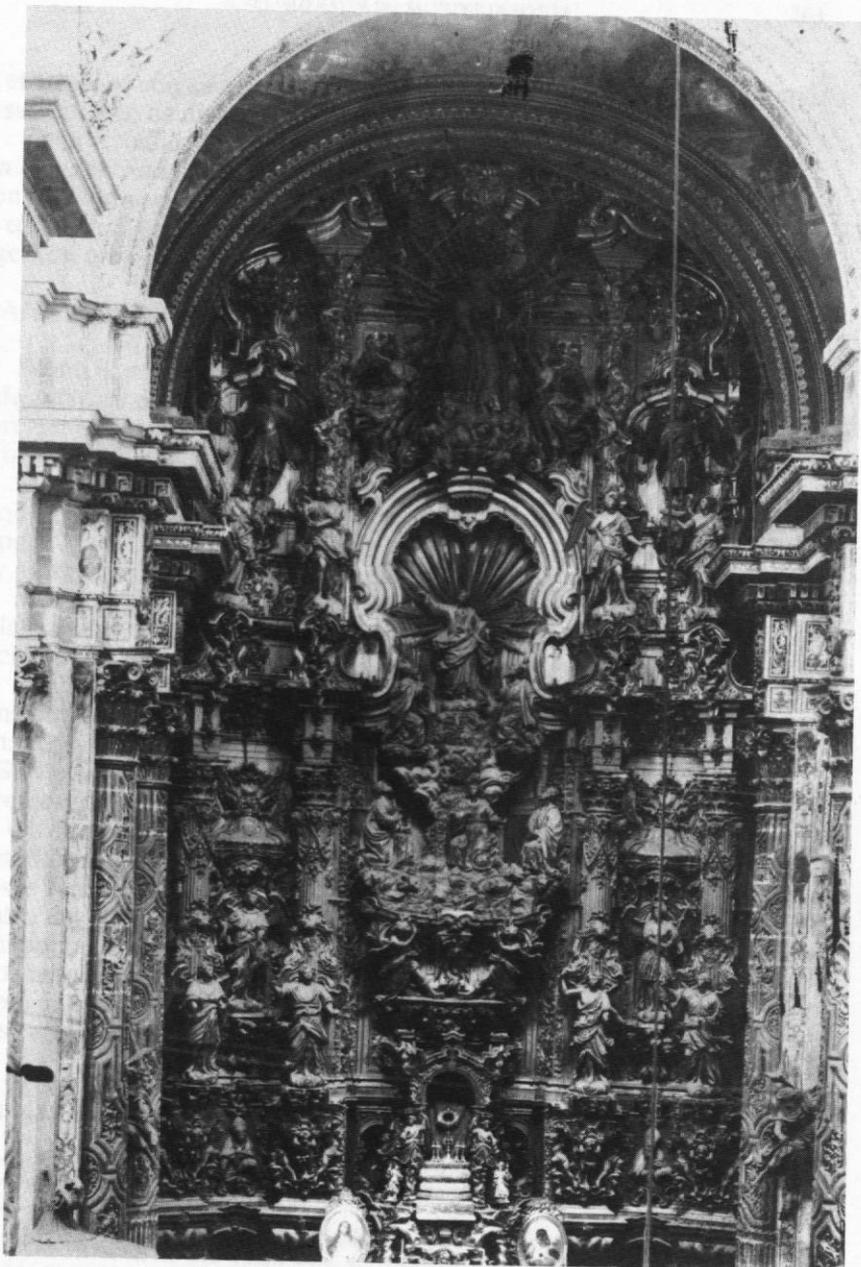
(40) *Ibid.*, Cabildo ordinario del 19 de febrero de 1779, s.f.

(41) *Ibid.*

(42) *Ibid.*

(43) MONTOTO Y VIGIL, Pedro: *Guía general de Sevilla*. Sevilla, 1854 pág. 57. *Guía de Sevilla, obra de gran interés por contener cuantas curiosidades encierra la capital de Andalucía*. Op. cit., pág. 63.

(44) Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. GESTOSO: *Papeles varios*. S. Salva-



Retablo Mayor de la parroquia del Salvador de Sevilla.



te, el trascoro con su altar quedó concluido el 29 de septiembre de 1804 "a satisfacción de dicho Sr. y de su cabildo y nosotros" (45).

En la actualidad, esa obra ha desaparecido. Parte de la sillería neoclásica del coro está distribuida, desde 1964, por diversas zonas del templo. Y en la tribuna, construida sobre la puerta principal del mismo, se conserva el órgano, también de estilo neoclásico, sin dorar, y decorado con angelitos, obra del maestro Bonos (46).

### C) ANALISIS MORFOLÓGICO E ICONOGRÁFICO

Según Sancho Corbacho, gracias a Cayetano de Acosta la arquitectura de retablos en Sevilla alcanzó su máximo esplendor. Tras su muerte sobreviene un vertiginoso descenso que desemboca en el retablo neoclásico, que ya preludia el propio artista portugués (47).

Sobre este particular, Bonet Correa comenta que Acosta, muerto Duque Cornejo, levantó durante la segunda mitad del siglo XVIII hasta la época neoclásica, "los retablos rococós de mayor proliferación decorativa y más elegante profusión de motivos ornamentales y plásticos" (48).

Morales Marín añade que el buen hacer del maestro Cayetano, muy en la línea de Cornejo y Balbás, alcanzó tal aceptación popular que muchas obras suyas sustituyeron a otras de Montañés y Alonso Cano (49).

En definitiva, su estilo, exhuberante y refinado, es tan personal que Francisco de la Maza al referirse a los retablos del convento sevillano de Santa Rosalía considera que son "menos audaces pero tan ricos como los del Salvador, con copetes tan movidos y chinescos que ya no son churriguerescos, sino dacostianos" (50).

Obviamente, este arquitecto de la madera, cuya obra emblemática es el retablo-portada de la capilla sacramental del Salvador, se caracteriza por sus formas zigzagueantes donde juegan un importantísimo papel el empleo del estípite y la profusión de la rocalla. Sin embargo, su plástica evolucionó con los años. Dentro de su producción artística, los retablos de los machones del templo conventual de Santa Rosalía primero; y el retablo mayor del Salvador, después, preludían la transición al neoclásico, que se acentuará en las postrimerías del siglo XVIII.

dor. T. XXXIII, fol. 409.

(45) Ibidem, fol. 410.

(46) MONTOTO Y VIGIL, Pedro: *Guía general de Sevilla*. Op. cit., pág. 57.

(47) SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Op. cit., pág. 287.

(48) BONET CORREA, Antonio: *Andalucía barroca*. Op. cit., pág. 186.

(49) MORALES MARÍN, José Luis: *La escultura española del siglo XVIII*. *Summa Artis*. Madrid, 1984, vol. XXVII, pág. 425.

(50) MAZA, Francisco de la: *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*. México, 1963, pág. 118.

El retablo mayor del Salvador, por tanto, es pieza clave en la evolución estilística de su autor. Como sabemos, este ejemplar y el retablo-portada de la capilla sacramental de dicha parroquia constituyen las dos obras de mayor envergadura acometidas por Cayetano de Acosta en la Sevilla de Carlos III.

El retablo que analizamos mantiene, en líneas generales, la composición tradicional de Acosta. Se compone de banco, cuerpo principal de tres calles, delimitadas por columnas corintias estriadas en lugar de estípites, quizás para rimar con los órdenes corintios de los pilares del edificio, y ático con estípites semejantes a los del retablo-portada de la capilla sacramental del mismo templo. (Lám. 1).

El marcado ímpetu ascendente del retablo que nos ocupa se acentúa en la calle central. En ella presenta la consabida superposición de sagrario y manifestador, tan del gusto del maestro Cayetano. Pero en esta ocasión, introduce otra variante, sustituye la hornacina principal por la escena de la Transfiguración de Cristo, tema central del programa iconográfico que se complementa con la aparición del Padre Eterno y del sugestivo mundo de los ángeles.

El dinamismo de las formas resta pesadez a la totalidad. La perfección técnica hace que la materia sea ingrátida y volátil. Y la deslumbrante policromía, matizada por los oros, suaviza los contornos, dulcifica las expresiones y subraya las exquisiteces del modelado.

El banco del retablo, dispuesto sobre alto zócalo de mármol rojo y negro, está decorado con cuatro grandes ménsulas sostenidas por tres pequeños ángeles-atlantes. Entre ellas asoman los relieves de San Gregorio Magno y San Agustín. En la ornamentación escultórica del tabernáculo, situado sobre el plan de altar, aparecen los restantes Padres de la Iglesia latina.

El sagrario ostenta columnas salomónicas con capiteles jónicos y el tercio inferior del fuste estriado. El resto está decorado con guirnaldas de hojas y flores. Estas columnas, sobre elevados plintos, enmarcan otras de menores proporciones con capiteles corintios y fustes lisos enriquecidos con profusión de rocallas, lazos y palmas. Precisamente, estas columnitas flanquean las esculturas de San Jerónimo y San Ambrosio.

Sabido es que sobre el sagrario se alza el manifestador, según las preferencias de nuestro arquitecto retablista. Sus elementos de sostén son cuatro ángeles apoyados sobre pedestales recubiertos de rocallas. Todos ellos —concebidos también como atlantes— visten túnicas voladas con aberturas laterales y sobretúnicas con una sola manga, dejando ver el hombro opuesto. Entre ellos, bajo el templete, se expone una Inmaculada, escultura dieciochesca en madera policromada, que no corresponde al conjunto. Se colocó en 1964, fecha en que el restaurador José Rodríguez Rivero-Carrera limpió el retablo por encargo del entonces cura párroco

del Salvador, D. José Antonio Infantes Florido, actualmente obispo de Córdoba (51).

Las tres calles del cuerpo principal del retablo quedan delimitadas, según comentamos anteriormente, por columnas corintias estriadas con guirnaldas, querubines y tarjetas de rocalla. En las laterales, al centro, se disponen sendas repisas provistas de suntuosos doseles. En ellas y sobre las ménsulas del banco, ya descritas, se yerguen figuras angélicas de tamaño natural. Estos grupos escultóricos se repiten en el ático del retablo, subdividido también en tres espacios por dos estípites semejantes, como sabemos, a los del retablo-portada del Sagrario de esta parroquia sevillana.

A tenor de lo expuesto más arriba, la hornacina central ha sido sustituida por la Transfiguración del Señor en el monte Tabor. La escena, narrada con todo verismo, se alza sobre un amplio pedestal soportado por dos ángeles mancebos que sugieren las dos naturalezas de Cristo: la humana y la divina (52). Su indumentaria, similar a la que lucen los del manifestador, se complementa con elegantes borceguíes.

El misterio central del retablo está compuesto por cinco figuras más la del Salvador, que se recorta sobre una esplendente almeja, bajo una expresiva y movida moldura. El seis, como número de la creación, expresa: poder divino, majestad, sabiduría, amor, piedad y justicia (53). La distribución triangular de los personajes insiste en el ritmo ascendente de la composición general.

La Transfiguración, según los evangelios canónicos, es el momento donde se prefigura la Resurrección del Jesús (54). El Misterio Pascual de Cristo, en su kénosis y apotheosis, marca el paso desde la pasión y muerte de Jesucristo hasta su glorificación a la diestra del Padre. Por ello, los evangelistas presentan el relato de la Transfiguración como un pasaje en el que se hace hincapié sobre el final de la vida del Mesías, que no será en la muerte sino en la Resurrección. Por tanto, no son dos escenas distintas, ya que la Transfiguración no es más que una prefiguración de la experiencia que los discípulos tienen de la Resurrección del Salvador. Ellos saben que la Historia del Redentor ha terminado en su glorificación como Hijo de Dios, y no en un fracaso como simple Hijo del hombre.

Además, debemos reseñar que el encuentro de los ángeles y las mujeres en la mañana de la Resurrección, según San Mateo y San Lucas

(51) GUERRERO LOVILLO, José: *Parroquia del Salvador*. Rev. "Macarena". Sevilla, 1951. Como ilustración del artículo se publica una fotografía del retablo mayor en cuyo manifestador se conserva aún la Inmaculada original.

(52) FERGUSO, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, 1956, pág. 224.

(53) *Ibidem*, pág. 225.

(54) Mt 17, 1-9, LEON-DUFOUR, Xavier: *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona, 1985, págs. 912-913.

y la Ascensión del Señor, narrado asimismo por San Lucas en el libro de los *Hechos de los apóstoles*, funcionan también como una transfiguración.

En la Transfiguración hay ecos de las teofanías que aparecen en el Antiguo Testamento, como por ejemplo la que presenció Moisés en el monte Sinaí y la de Elías en el monte Horeb (55). En ella se manifiesta la gloria de Dios mediante la ley y los profetas encarnados en Moisés, como legislador; y Elías, como profeta.

Los otros personajes que acompañan a Jesús en el instante de la Transfiguración son sus discípulos dilectos, aquéllos que desempeñaron funciones directivas en la comunidad cristiana, tras la Resurrección de Cristo. Y ellos, no son otros más que Pedro, Santiago el Mayor y Juan.

En esta escena que contemplamos hay dos posturas perfectamente diferenciadas: la de Cristo que desea transmitir su gloria al resto de los hombres, y la de los apóstoles que quieren permanecer estáticos en ella.

El texto evangélico, que ha inspirado esta escenificación plástica, interpela a los cristianos para que no se queden inhibidos, contemplando la gloria del Señor Resucitado sino para que transmitan la experiencia que han tenido de la Resurrección a todos los hombres. De ahí, pues, la actitud misionera y evangelizadora del cristiano. El final de esta acción misionera será la total transfiguración de los cuerpos mortales en cuerpos inmortales, después de la Parusía y del Juicio Final, cuando Cristo, según San Pablo, sea "todo en todos" (56).

En esta escena de la Transfiguración del Señor, en la línea de tierra, aparecen los tres apóstoles que estuvieron presentes no sólo en aquella ocasión, sino también en la agonía del Getsemaní. Eran, pues, los que sostuvieron la máxima intimidad con el Maestro. En el centro del grupo está San Juan, el más joven de los apóstoles, vestido con túnica y amplio palio como todos ellos. Luce, según la iconografía tradicional, túnica verde y manto rojo con amplias fimbrias doradas, que representan el triunfo de la vida sobre la muerte y su amor por la acción, respectivamente (57). Apoya la rodilla izquierda en tierra y la mano derecha sobre el pecho, mientras que la otra describe un amplio movimiento hacia el exterior.

A la derecha del Evangelista se arrodilla San Pedro con los brazos extendidos, y la mirada dirigida hacia lo alto, en actitud suplicante. En su indumentaria predominan los tonos grises y marrones, colores que aluden a la humildad y renuncia al mundo (58).

Por último, el tercer apóstol, como sabemos, es Santiago el Mayor, hermano de San Juan. Se presenta también con la rodilla derecha en tierra

(55) Ex 19,9-25 y 1Re 19,8-18.

(56) Col 3, 11.

(57) FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., pág. 220.

(58) *Ibidem*, pág. 219.

y las manos piadosamente unidas. Su disposición, como la de sus compañeros, es puramente contemplativa. Viste túnica morada y manto de tintes marfileños, que simbolizan penitencia y santidad de vida (59).

En el rompimiento de gloria preside la radiante figura del Salvador, titular del templo, de áureas y agitadas vestiduras. Según San Mateo, "su rostro se puso resplandeciente como el sol, y sus vestidos blancos como la luz" (60). Jesús abre los brazos en actitud declamatoria y eleva su vista hacia el Padre.

Jesucristo queda flanqueado, como indicamos líneas atrás, por dos personajes en genuflexión simple. El situado a la diestra del Señor es Moisés que fija reverentemente su rodilla izquierda sobre la nube. Este profeta, redactor de los primeros libros de la Biblia y legislador de los hebreos, luce túnica vercosa y manto rojizo con fimbrias de oro. Ostenta abundante cabellera y barba. Y sobre su frente se proyectan dos pretuberancias doradas, a modo de astas, que recuerdan los consabidos rayos luminosos (61). Moisés, finalmente, entrelaza los brazos ante el pecho con gesto de total aceptación.

El otro personaje es Elías. En el libro de los Reyes se describe a este profeta, que fue arrebatado al cielo en un carro de fuego, como "varón velloso que se ciñe los costados con un cinto de cuero" (62). Se arrodilla extasiado sobre la nube con la pierna derecha. En su rostro varonil, enmarcado por ampulosa cabellera y luenga barba, destacan sus ojos que contemplan arrobados a Jesús. Viste, según la tradición, túnica marrón con rica fimbria y sobre el hombro izquierdo cae una piel de camello. Su indumentaria carmelitana responde, sin más, al hecho de que los carmelitas le tengan por fundador. Sus brazos se extienden manifestando su rendida admiración.

Sin embargo, los cuatro grupos angélicos que rodean la Transfiguración de Cristo, dentro del programa iconográfico del retablo que estudiamos, constituyen un tema sugestivo. El número cuatro, de marcada significación apocalíptica, caracteriza el universo en su totalidad (63). Pero cada uno de estos grupos se compone, a su vez, de tres ángeles que suman un total de doce. Simbólicamente, el doce es una cifra que alude a la consumación de lo creado terreno por ascunción en lo increado divino. Es el número de la elección, el del pueblo de Dios, el de la Iglesia triunfante, al término de las dos fases militante y sufriente (64).

(59) *Ibid.*, págs. 218-219.

(60) Mt 17,2.

(61) FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950, pág. 203.

(62) *Ibidem*, pág. 92.

(63) CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1985, pág. 330.

(64) CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1986, pág. 424.

En el centro de la calle lateral derecha del retablo, en su correspondiente repisa, bajo dosel, aparece el arcángel San Rafael sobre una nube como todos los restantes. Con la diestra toma el báculo y en la mano izquierda, el pescado. Rafael, Medicina de Dios, indica la acción redentora de Jesús a través de la kénosis y apotheosis. Como peregrino se engalana con túnica dorada, cuyas aberturas laterales dejan ver las piernas y pies descalzos; sobretúnica, anudada a la cintura y abierta al centro, con vueltas voladas; y una esclavina sobre los hombros. Gira la cabeza hacia su izquierda para contemplar el misterio de la Transfiguración del Divino Salvador.

San Rafael queda flanqueado por dos figuras angélicas, que reposan sobre las ménsulas del banco. De nuevo, la composición triangular del grupo escultórico reafirma la verticalidad e impulso ascendente del conjunto. Una de ellas, la situada a la izquierda, porta un cojín rojo con una corona imperial. En su diestra debió exhibir otro atributo, quizás un azote. En ese caso, podría indentificarse con el arcángel Jehudiel, que favorece la confesión, la honra y la gloria de Dios (65). Está ataviado con gran solemnidad. Su corta túnica y amplio manto dorado y estampado se complementa con una costosa capa de armiño y, sobre ella, el toisón de oro. Al igual que todos los restantes admira el misterio central del retablo.

La última figura celeste de este grupo escultórico hace pareja con la anterior. Se reviste con túnica azul, cuya abertura lateral izquierda permite contemplar sus piernas, y sobretúnica ajustada a la cintura y recogida al centro con vueltas. En la mano izquierda muestra un cáliz y eleva la diestra con elegante ademán. Su presencia recuerda al ángel del cielo que confortó a Jesús en la agonía del monte de los Olivos (66). El cáliz alude a la Última Cena y al Sacrificio de Cristo en la cruz (67). Razón por la que el cáliz es símbolo de la fe cristiana (68). En definitiva, estos tres ángeles aluden a la acción redentora de Cristo.

En el centro de la calle lateral izquierda del retablo, bajo el dosel de la correspondiente repisa, se ubica el arcángel Uriel uniformado con túnica roja, abierta por el lateral derecho; sobretúnica ajustada con coraza y cimera con penacho de plumas rojas y verdes. Empuña con la diestra una espada y con la siniestra un flagelo. Según una vieja leyenda, Uriel, cuyo nombre alude al fuego, a la luz de Dios, fue el arcángel que, como embajador de Cristo, se apareció a los discípulos en Emaús (69).

(65) RUIZ ALCON, M<sup>a</sup> Teresa: *Los Arcángeles en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación*. "Reales Sitios", n<sup>o</sup> 40, 1974, pág. 46.

(66) Lc 22,42-43.

(67) Mc 14,23-24.

(68) FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., págs. 238-239.

(69) *Ibidem*, págs. 140-141.

A la derecha de Uriel, pero en un plano inferior, se expone sobre su correspondiente ménsula el arcángel Seathiel que significa Creación de Dios. Luce túnica dorada, con abertura en el costado derecho; sobretúnica estampada, ajustada a la cintura con lazo azul, y abertura lateral izquierda. El hombro derecho queda descubierto. En la mano izquierda sostiene un incensario. Y eleva la diestra indicando con el índice la Transfiguración del Señor. En el Antiguo Testamento, el incensario expresa el deseo del adorador de que su plegaria sea aceptada por Dios: "Suba a Ti mi oración como el incienso; mis manos levantadas sean cual sacrificio vespertino" (70). El incienso, pues, simboliza las plegarias que ascienden al cielo (71).

A la izquierda de Uriel hay otro ángel que, junto a Seathiel, cierra este segundo grupo escultórico. Se cubre con túnica áurea de estampación floral, abierta por el costado izquierdo con vueltas; y sobretúnica ajustada con lazo rojo y vueltas doradas. En la mano izquierda porta una naveta y alza la derecha en actitud tenante. La naveta con incienso se puede interpretar como dramatización de la oración del pueblo que asciende al trono del Altísimo o como una alusión al diluvio, ya que el arca salvó al justo (Noé). En cualquier caso personifica la circulación de la vida espiritual (72). En consecuencia, esta segunda triada celeste refleja la acción creadora de Dios.

Los dos grupos angélicos del cuerpo principal del retablo se repiten sobre los coronamientos de las columnas y medallas del remate. El ático, como apuntamos al principio, está subdividido en tres espacios por dos estípites. A la izquierda preside el arcángel San Miguel, príncipe de las milicias angélicas, protector del Israel y de la iglesia cristiana militante (73). Con la diestra blande la espada y alza, con la otra, un escudo circular con las iniciales Q.S.D. (QUIS SICUT DEUS, ¿Quién como Dios?). Se exorna con coraza, faldellín, borceguíes, manto rojo con vueltas verdes y casco con cimera y plumas de los mismos colores. Se cree que fue él quien envió las plagas sobre los egipcios, separó las aguas del mar Rojo, guió al pueblo a través del desierto y lo condujo a la tierra de promisión. El será quien, al recibir la orden del Señor, mate violentamente al Anticristo en la cima del monte Olivete, y quien dará la voz para que los muertos resuciten.

Otros dos ángeles, en un plano inferior, acompañan a San Miguel. La indumentaria de ambos es semejante. Sobre la túnica de estampación

(70) Sal 140,2.

(71) HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987, págs. 168-169.

(72) FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., pág. 64.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Op. cit., pág. 745.

(73) Dan 12, 1-3.

floral, por cuya abertura lateral asoma la pierna, se ajusta la sobretúnica dorada y estampada también con flores. El ubicado a la izquierda porta un cirio encendido que representa las enseñanzas y plegarias constantes de la Iglesia o recuerda a Cristo resucitado en la Pascua (74). El otro, situado a la derecha, es un principado. Ofrece un cetro entre sus manos, pobre imagen de las grandezas de la tierra frente a la majestad infinita (75). Obviamente, estas tres esculturas expresan la omnipotencia divina.

El cuarto y último grupo angélico, situado en el lado opuesto del ático, está presidido por el arcángel San Gabriel, Fortaleza de Dios, que enarbola una rama de azucenas en la mano izquierda y apoya la otra sobre el pecho en inmaculado gesto. Se viste con peto azul ajustado con lazo rojo, faldellín verde claro, borceguíes azules y cofia sobre la sien.

Más abajo, completan la trilogía celeste, otros dos ángeles que se cubren con túnica y sobretúnica. Y despliegan, al igual que los anteriores, sus grandes alas de plumas multicolores. El ángel que posa a la derecha de San Gabriel ostenta una palma dorada, que prefigura el triunfo de la Resurrección de Jesucristo al terminar el drama del Calvario (76). Y el otro, que corresponde al coro de las Dominaciones, exhibe sobre un cojín rojo una corona imperial que manifiesta la victoriosa presencia de Cristo, ya que El es como una corona sobre la cabeza de los elegidos (77). Razón por la que estos tres ángeles manifiestan la glorificación del Salvador.

El programa iconográfico desarrollado en el retablo mayor del Salvador alcanza su plenitud con la presencia del Padre Eterno que, desde el centro del ático, domina todo el conjunto. El todopoderoso, refulgente, está sentado sobre una nube tachonada por ocho querubines y flanqueada por dos ángeles tronos (78). Los ocho querubes, clara alusión al equilibrio cósmico, implican no sólo la Resurrección de Cristo, sino también la promesa de resurrección del hombre transfigurado por la gracia (79). La indumentaria del Creador es bastante significativa. Viste túnica gris y amplio manto púrpura, tonalidades que hablan de la inmortalidad y del poder de la divinidad (80). Su testa queda enmarcada por un nimbo triangular como materialización de la Trinidad Beatísima. Con su mano

(74) FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., pág. 240.  
CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Op. cit., pág. 305.

(75) MÅLE, Emile: *El Barroco*. Madrid, 1985, pág. 261.

(76) CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Op. cit., pág. 796.

(77) *Ibidem*, pág. 350.

(78) HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pág. 36.

(79) CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Op. cit., pág. 769.

(80) FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., págs. 219-220.

izquierda sostiene el cetro, signo de suprema majestad, como Sumo Hacedor de cielos y tierras. Y, finalmente, con la diestra nos indica el misterio central del retablo: La Transfiguración de Cristo en el monte Tabor.

En definitiva, el retablo mayor del Salvador de Sevilla es una de las obras más representativas del estilo dacostiano. En este ejemplar de la retablistica sevillana de la época de Carlos III, Cayetano de Acosta, sin renunciar a la estética recocó, recupera, como elemento de sostén, la columna corintia estriada. De esta forma, preludia ya la transición al neoclásico, al acentuar el carácter arquitectónico de tan ingente máquina.

En la ornamentación escultórica del conjunto destacan, por sí mismos, los distintos grupos angélicos. Resulta tan sugestiva la simbólica aparición de estos personajes celestes que podríamos decir, sin duda alguna, que Acosta ha desarrollado en madera todo un tratado de angelología (81). Dentro del programa iconográfico expuesto merece especial mención el coro de arcángeles, aunque lógicamente están efigiadas las tres jerarquías celestes del pseudo Dionisio Areopagita (82). Como es sabido, las cuatro triadas angélicas aluden a la Omnipotencia de Dios y a su acción creadora, redentora y glorificadora.

La devoción a los arcángeles es propia de la Contrarreforma. Son ellos los únicos seres celestes que han adoptado forma individual, con carácter y atributos específicos (83). Su belleza andrógina es propia del ser perfecto. El Apocalipsis menciona "siete ángeles que estaban en pie delante de Dios", pero la Iglesia no reconoce sus nombres (84).

La denominación de los arcángeles es, pues, bastante confusa. En los textos sagrados, admitidos por la Iglesia Católica, no constan más que tres nombres: Miguel, Gabriel y Rafael. Hay otro, Uriel, que se menciona en el tercero y cuarto libro de Esdras, que sólo es admitido por la Iglesia Oriental. Los restantes, hasta completar el número siete, símbolo de plenitud y perfección, son apócrifos. Sus misteriosos nombres -Seathiel, Barachiel y Jehudiel- suelen ser desconocidos por los fieles (85).

Pío IV, en 1561, consagró las termas de Diocleciano, transformada en iglesia por Miguel Ángel, a Santa María y a los siete arcángeles. Más tarde, Roma, decidió, para corregir tal error, potenciar exclusivamente el

(81) AUER, Johann: *El mundo, creación de Dios*. Barcelona, 1985, T.III, págs. 451-491.

(82) MÁLE, Emile: *El Barroco*. Op. cit., págs. 261-281.

(83) FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., pág. 137.

(84) Ap 8.2.

(85) RUIZ ALCÓN, M<sup>a</sup> Teresa: *Los Arcángeles en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación*. Op. cit., pág. 46. MAÑES MANAUTE, Antonio: *Los ángeles del Hospital del Pozo Santo de Sevilla*. Sevilla, 1988.

culto de los tres primeros (86). Sin embargo, el interés que suscitó esta iconografía propició su rápida difusión por toda Europa a lo largo del siglo XVII. Curiosamente, en el retablo mayor del Salvador falta entre los citados arcángeles, Barachiel, Bendición de Dios, que se caracteriza por llevar flores en la sobrefalda (87). Con ello, se confirma una tradición sevillana que llegó hasta nuestros días, ya que en el cortejo simbólico del Santo Entierro de Cristo figuraban también arcángeles no bíblicos (88).

Y nada más. Tan sólo debemos reseñar que este retablo, pieza príncipe del arte hispalense en la segunda mitad del setecientos, ostenta en la mesa de altar un magnífico frontal de plata, semejante a los de la capilla Real de la catedral de Sevilla. Tan suntuosa pieza de orfebrería pertenecía a la Virgen de las Aguas del mismo templo. Razón por la que está ornamentada con símbolos marianos, castillos y leones. Fue ejecutado por Diego Gallego en 1705 y arreglado en la segunda mitad de aquella centuria por los Reciente. De ahí que combine la decoración floral en roleos con la rocalla (89).

Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ

(86) MALE, Emile: *El Barroco*. Op. cit., pág. 262.

(87) RUIZ ALCÓN, M<sup>a</sup> Teresa: *Los Arcángeles en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación*. Op. cit., pág. 51.

(88) Archivo de la hermandad Sacramental del Santo Entierro de Sevilla. *Manifiesto que publica la Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Sr. Jesucristo, y María Santísima de Villaviciosa*. Imprenta del Diario de Sevilla, 1848, págs. 6 y 7.

(89) SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, T. II. págs. 303-304.