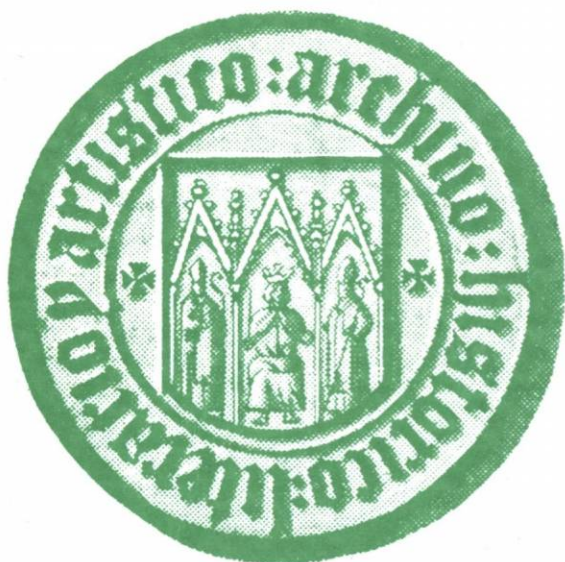


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1995

ARCHIVO
HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



SEVILLA 1974

DIPUTACION
DE
SEVILLA

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: Antonia Heredia Herrera

ARCHIVO HISPANICO
DE
HISTORIA LINGÜÍSTICA
Y LINGÜÍSTICA

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

Impreso en Artes Gráficas Servigraf S.L. - Políg. Ind. Fuente del Rey - Dos Hermanas (SEVILLA)

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1995



TOMO LXXVIII
NÚM. 238

SEVILLA, 1995

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1995

MAYO-AGOSTO

Número 238

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

ALFREDO SÁNCHEZ MONTESEIRÍN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

MANUEL COPETE NÚÑEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M^a DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: AVDA. MENÉNDEZ Y PELAYO, 32

TELÉFONOS 455 00 28 Y 455 00 29

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

Páginas

ARTÍCULOS

HISTORIA

- GÓMEZ VOZMEDIANO, Miguel Fernando: *Los gitanos ante la Justicia en tierras de Sevilla (1725-1765)* 9
- CARRIAZO RUBIO, Juan Luis: *Un texto sobre la explotación de viñas en Cazalla de la Sierra a mediados del siglo XVI*..... 29

LITERATURA

- GARCÍA PINILLA, Ignacio J.: *El doctor Constantino Ponce de la Fuente visto a través de un Parecer de la Biblioteca Vaticana* 65

ARTE

- OLLERO, Francisco y QUILES, Fernando: *La parroquia de Santa María de las Nieves de Fuentes de Andalucía. Notas sobre su construcción y bienes muebles* 105

MARTÍNEZ MONTIEL, Luis Francisco: *De monasterio a cuartel: La fortificación de la Cartuja de Sevilla durante la Guerra de la Independencia* 137

NAVARRETE PRIETO, Benito: *Precisiones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco* ... 149

MISCELÁNEA

ROJO VEGA, Anastasio: *El Archivo ambulante de pleitos y negocios de la ciudad de Sevilla. Relación de asuntos entre 1565 y 1604* 163

CAMPOS DÍAZ, José Manuel: *Los poemas inéditos de Cristóbal de Monroy* 179

LIBROS

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL 185

CRÍTICA DE LIBROS

MORENO ALONSO, Manuel: *Sevilla napoleónica*. Por Enrique Soria Medina 199

HERRERA GARCÍA, Antonio: *Villanueva del Ariscal. Historia de mi pueblo*. Por Mercedes Borrero Fernández 201

MARTÍN OJEDA, M. y GARCÍA LEÓN, G.: *La Virgen del Valle de Écija*. Por María Jesús Sanz 203

CORTINES, Jacobo: *Itálica famosa*. Por A. Castro Díaz 204

LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LAS NIEVES DE FUENTES DE ANDALUCÍA

ARTE

En materia de restauraciones y de la expansión del taller artístico se difunde, hemos tenido la oportunidad de aportar al legado artístico de la parroquia de Fuentes, por un motivo primordial: el conocimiento, en un punto tan excéntrico de la provincia, del trabajo de los obreros de la capital. De ahí que al margen de mostrar el mayor número de datos posibles sobre las obras conservadas en la iglesia, así como del propio edificio, hemos intentado ofrecer una consera recopilativa de los distintos artefactos que aquí trabajaron, mostrando a ser posible la fuerza de los vínculos con la villa.

I. PATRONAZGO Y ENTEN DE PROMOCIÓN

Diversas incidencias han tenido los datos a priori de proporcionar al conocimiento del patronazgo artístico de la parroquia, tanto en la adquisición de obras de arte como el patrocinio de las intervenciones arquitectónicas. En esencia hay que destacar el papel de la propia fábrica parroquial interesada no sólo en el mantenimiento sino también en el mejoramiento del edificio que estaba a su cuidado; a su lado del mismo modo se releva la participación de una feligresía dada una que espera obtener una serie de beneficios espirituales como contrapartida.

a. El arzobispado

El arzobispado, que ostenta la máxima autoridad en todo lo concerniente al patrimonio monumental de la iglesia, fue responsable de las intervenciones

LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LAS NIEVES DE FUENTES DE ANDALUCÍA

En nuestras investigaciones acerca de la expansión del taller artístico sevillano, hemos tenido la oportunidad de reparar en el legado artístico de la parroquia de Fuentes, por un motivo primordial: el conocimiento, en un punto tan excéntrico de la provincia, del influjo de los obradores de la capital. De ahí que al margen de recabar el mayor número de datos posibles sobre las obras conservadas en la iglesia, así como del propio edificio, hemos intentado ofrecer una somera recopilación de los distintos artífices que aquí trabajaron, mostrando a ser posible la fuerza de los vínculos con la villa.

I. PATRONAZGO Y ENTES DE PROMOCIÓN.

Diversa incidencia han tenido los distintos entes de promoción en el incremento del patrimonio artístico de la parroquia, tanto en la adquisición de obras de arte como el patrocinio de las intervenciones arquitectónicas. En esencia hay que destacar el papel de la propia fábrica parroquial interesada no sólo en el mantenimiento sino también en el mejoramiento del edificio que estaba a su cuidado; a su lado del mismo modo es relevante la participación de una feligresía dadivosa que espera obtener una serie de beneficios espirituales como contrapartida.

a. El arzobispado.

El arzobispado, que ostentó la máxima autoridad en todo lo concerniente al patrimonio monumental de la iglesia, fue responsable de las intervenciones

más profundas en el conjunto artístico de la parroquia; para ello se apoyó en el servicio de inspección y ejecución que tenía sistematizado, apoyado sobre todo en el visitador y el maestro mayor. Ambos velaron en todo momento por el estado de los bienes muebles y del edificio. En orden al presupuesto de obras había varios niveles de competencias, desde aquel en el que bastaba con la decisión de los administradores de la fábrica parroquial, caso de reformas de escasa cuantía económica que la misma institución beneficiaria estaba en condiciones de sufragar, hasta las obras en profundidad o aquellas otras que superaban el poder adquisitivo de la parroquia, entonces el deán y cabildo de la catedral sevillana aprontaban la cantidad necesaria. En este último caso se podía recurrir a los impuestos decimales, que, previa petición del mayordomo de fábricas (1), el cabildo catedralicio secuestrara por consejo de su provisor (2).

Por otro lado, la competencia del Arzobispado no sólo se reducía al respaldo económico, también se extendía a las cuestiones de planteamiento de criterios constructivos. Por este motivo los maestros mayores intervenían en el aprecio y establecían las condiciones para la ejecución de las obras, que en última instancia eran realizadas por los maestros de obras (3).

b. La casa señorial.

Fuentes era un villa de señorío. Los condes de Torralba y Talara eran también marqueses de Fuentes. Su dominio sobre la sociedad fontaniega se trasladó también al recinto sagrado, donde se manifestó mediante la financiación de diversas obras artísticas. Fueron patronos de la capilla mayor, donde tuvieron enterramiento propio. "La Capilla Mayor de la Yglesia parrochial de

(1) Recordemos cómo Cristóbal Hornillo y Lora, vicario de las iglesias de Fuentes, por cuanto "teniendo necesidad dicha parroquial de cierta obra y reedificación", recurrió para su remedio al deán y cabildo de la catedral de Sevilla, procurando el nombramiento de su director. Archivo de Protocolos Notariales de Fuentes -A. P. N. F.-, leg. 1074, fols. 220-221; 5-IX-1777.

(2) Para conocer la capacidad de respuesta de la fábrica ante las distintas intervenciones, sepamos, a modo de ejemplo, que la renta anual de la parroquia de Fuentes era a mediados del XVIII de unos 4.254 reales. Cfr. MARTÍN RIEGO, Manuel: "Diezmos eclesiásticos y arte en la archidiócesis hispalense en el siglo XVIII", *Atrio*, n.º 3, 1991, pp. 63-78.

(3) En este sentido las *Constituciones* del arzobispado sevillano al tratar de este aspecto reglamentan: "No se dé en manera alguna obra a tassación... sino ande en pregones, i dense las traças, condiciones, i modelos que el maestro mayor de las obras de las dichas iglesias hiziere..." (*Constituciones del Arçobispado de Sevilla hechas y ordenadas por don Fernando Niño de Guevara...*, Sevilla, 1609, fol. 45r).

Santa María la Blanca de esta villa es y a sido de tiempo ynmemoral a esta parte de los Señores de este estado, por aver sido fabricada a su costa... como es suya propia tienen en ella entierro y armas de los señores fundadores de dicha capilla y que así mismo las obras ynteriores y exteriores que han hecho en ella... y asimismo an comprado aras para el culto divino de dicho altar mayor” (4). Poseían además, en el siglo XVII, cinco capellanías de las que eran capellanes eclesiásticos de la villa, que costeaban con las rentas de algunas fincas, y además un escaño en el presbiterio, al lado del Evangelio.

La posesión de la capilla mayor acarreó a esta noble casa no pocos trabajos. Sólo el mantenimiento del retablo trajo consigo importantes desembolsos. Claro que también supuso interesantes contrapartidas, entre otras la el ostentar la autoridad en dicho ámbito (5). Ello se hace público en contratos como el del dorado del retablo mayor, firmado por el maestro Juan Francisco Sánchez, donde ante todo se dejó claro que “lo primero que dicho dorado ha de ser a satisfasion de la parte del exmo. sor. conde de Torralba y Talara... y de personas ynteligentes en el arte” (6).

A esta familia sin duda perteneció la cripta, construida bajo el presbiterio y formando con él un conjunto que tiene un precedente muy claro, el recinto que con idénticas características se encuentra en Osuna, la Colegiata.

c. Otros potentados.

También ocupaban lugares preeminentes entre los feligreses otros ricos hacendados y potentados locales. Gentes que por lo general se mostraban dadas con la iglesias y cultos particulares, participando con sus aportaciones, en dinero o en especie, a la construcción y dotación de capillas. A mediados del XVIII había en la iglesia casi centenar y medio de capellanías. Entre los numerosos distinguidos personajes locales que habían hecho beneficiaria a la parroquia de diversas donaciones hay que contar casos como el de Josefa María Escalera y Peñaranda, que mandó, entre otras cosas, para la custodia de la Sacramental un aderezo de diamantes y cuatro anillos, y a la Virgen del

(4) Archivo General del Arzobispado de Sevilla -A. G. A. S.-, Justicia, Ordinarios, 3104, Autos de 1699, fol. 7.

(5) Precisamente el hecho de manifestar su autoridad, colocando los escudos de la familia, ocasionó un enfrentamiento con el vecindario de Fuentes, del que se hace la documentación.

(6) A. P. N. F., leg. 55, fols. 430-431.

Rosario un rosario de oro (7). Por su parte Alonso de la Vega y Aguilar, coronel de los reales ejércitos de S. M., teniente del regimiento de la ciudad de Buenos Aires, y natural de la localidad, aportó a este importante empeño 7.021 reales (8). Otra importante entrega fue la que Juan de León y Orbaneja hizo en 1765, consistente en un “adereso de diamantes y perlas para que se haga una guarnición al viril del Santísimo”. La sacristía fue ampliada a costa de un local objeto también de regalo en 1766 (9).

d. El resto de la feligresía.

Los más modestos, a imitación de los miembros de las clases acomodadas, pese a tener menos nivel económico, guiados por su devoción y a la espera de conseguir beneficios espirituales, también hicieron sus particulares aportaciones, en forma de limosnas, o mediante la entrega de bienes casi siempre por vía testamentaria.

e. Las hermandades.

La agrupación de amplios sectores de la sociedad en torno al culto a determinadas advocaciones, dio lugar a la creación de estas entidades que se fueron instalando en el interior del templo en las distintas capillas. Junto a la Hermandad Sacramental y la de Animas Benditas había otras siete confraternidades establecidas en la parroquia a mediados del XVIII. El espectro social de estas corporaciones abarcaba a todos los estamentos del momento, aunque los cargos de reponsabilidad estaban ocupados por individuos de cierta posición.

(7) A. P. N. F., leg. 1203, 1793, fols. 653-657; 19 de julio de 1793.

(8) Archivo Parroquial de Santa María de las Nieves de Fuentes -A. P. S. M. N. F.-, “Cuentas del Santísimo Sacramento”. Data, fol. 9r. “Hiso limosna a dicha ermandad de siete mill y quinientos reales de vellón en especie de oro, para ayuda a fabricar una custodia de platta...”, y deseando la Hermandad manifestar su agradecimiento acordó realizar una obligación para que perpetuamente se le digan al mentor dos misas anuales cantadas (A. P. N. F., leg. 1124, fols. 180-181).

(9) A. P. N. F., leg. 1205, 1766-1767, fol. 133 (1766).

II. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA.

Edificada en una zona elevada del pueblo, en el centro de su casco histórico, su fábrica es el resultado de diversas obras y reformas acometidas a lo largo de toda la edad moderna. Lugar esencial de culto y celebración religiosa de la villa, su arquitectura se constituye en función y símbolo de buena parte de las ideas y tareas de la población fontaniega durante el antiguo régimen, caracterizado por la identificación de su sociedad con sus creencias religiosas.

Orientada según el tradicional eje este-oeste, el espacio de culto sacro se desarrolla en un planta basilical sin crucero, de cinco espaciosas naves. La sobresaliente cabecera del templo se eleva sobre una superficie cuadrangular limitada por la extensión de los muros que conforman la nave central, flanqueada al sur por el arranque de la sólida caña de la torre, situada anexa al presbiterio, y la capilla correspondiente a la cabecera de la nave lateral del evangelio. La nave central se sustenta por pilares rectangulares, sobre los que cargan tres arcos de medio punto paralelos al eje del templo, y que permiten el acceso a las naves contiguas. El cuerpo de la iglesia se cubre por medio de una armadura de par y nudillo con tirantes en su eje principal, y mediante bóvedas de aristas en sus laterales. Las naves exteriores sustentan un cañón, interrumpido por la variada cubrición de las diferentes capillas que ocupan su espacio. Sobre el presbiterio, separado de la nave por un arco triunfal, se alza una media naranja sobre pechinas.

a. El recinto primitivo.

Entre el variado conjunto de elementos que componen la iglesia, encontramos algunos rasgos formales que permiten sugerir la existencia de una primitiva construcción medieval, enmascarada hoy por las diversas transformaciones que afectaron al templo en los siglos siguientes. Así parece demostrarlo la distribución general del templo, que parece asimilar en planta los caracteres del modelo de iglesia mudejárca sevillana sobre arcos paralelos, o la existencia de vanos apuntados que comunican el presbiterio con las naves laterales. Se ha señalado el empleo de este léxico goticista como un rasgo retardatario de algún maestro local (10). De cualquier modo, los primeros

(10) HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, IV, Sevilla, 1955, pag. 146, nota 24.

datos documentales que nos informan sobre obras realizadas en la parroquia se remontan al último tercio del siglo XVI. En 1573 se levantó desde cimientos la capilla colateral a la mayor del lado del Evangelio, propiedad de la hermandad del Rosario (11). Las obras en el templo proseguían durante el año 1587, cuando el cabildo de la villa dictaminó el cobro de los alcances producidos por la obra de la iglesia (12). Durante estos años se debió configurar el planteamiento general del edificio, tal como apunta el cura de la parroquial don Sebastián de Baeza, en 1742, al indicar que el templo se construyó “hace unos ciento cincuenta años”, levantándose su campanario hasta los arcos de las campanas (13). El perímetro exterior del edificio envolvería por aquel entonces un espacio simétrico constituido por el eje longitudinal de su nave central y dos laterales. De esta época es la armadura de madera, decorada en almizate y tirantes por labores de lacería y racimos de mocárabes, cercana a las elaboradas por Diego López de Arenas (14). En los paramentos se emplea el lenguaje clasicista como normativa formal para dotar de unidad arquitectónica a lo construido. Por ello los soportes del templo se decoran con pilastras toscanas, que aligeran la sensación sustentante el muro. Asimismo, el imafronte de la iglesia se concibe como una fachada articulada parcialmente según el lenguaje manierista. Ha sido destacada la similitud de esta construcción con la obra que Vermondo Resta trazó para la parroquial de la Campana en 1595, observándose en su esquema la traslación al ladrillo de los modelos que se venían elaborando en la Corte bajo el influjo de los diseños viñolescos (15). El paramento a los pies del templo de Santa María de las Nieves se decoró sólo en su parte superior, por medio de pilastras cajeadas y paneles rectangulares en sus intercolumnios que aparentan sostener un frontón con rosetón central, rematado en bolas y pináculos.

b. El siglo XVII.

Continúa el proceso constructivo ya iniciado en la centuria anterior. Durante este periodo la promoción artística recae fundamentalmente sobre los

(11) A. P. N. F., leg. 1321, 1736, fols. 86-89.

(12) *Catálogo...*, pág. 146, nota 17.

(13) A. P. N. F., Diego Fdez. Cano, lib. único de 1742-1746, fol. 141r.

(14) *Catálogo...*, pág. 122.

(15) La identificación con la parroquial de la Campana se debe a Alfonso Pleguezuelo, en el catálogo de obras de arquitectura de la exposición *Sevilla en el siglo XVII* (Sevilla, 1984), pág. 144. La autoría de Resta sobre la iglesia del pueblo vecino se dio en el *Catálogo...*, II, pag. 24.

señores de la villa de Fuentes, que convertidos en patronos de la fábrica parroquial, favorecen la reconstrucción de un espacio tan significativo del edificio como es su capilla mayor. Para el segundo cuarto del siglo, el primitivo presbiterio de la parroquia, probablemente resto de la fábrica tardomedieval, se encontraba en estado ruinoso. Gómez de Fuentes y Guzmán, señor de la villa, decidió comenzar las obras para erigir una nueva capilla, labor que se desarrolló en la década de 1630. En 1633 el administrador de la localidad libró 4.144 reales y medio al maestro carpintero Diego Hernández por su intervención en la obra, y al año siguiente 7.974 reales y 8 mrs. por los gastos de albañilería del maestro Alonso Moreno, "que ha hecho la dicha obra" (16). Las obras debieron estar prácticamente finalizadas para 1639, como se deduce del recibo de 25.569 reales y medio incluido en las cuentas de la administración de la villa, monto total del gasto realizado por don Juan Claros de Guzmán, conde de Saltes y Talara y futuro señor de la localidad, en tal menester (17).

Una vez erigida la capilla se adornó en 1642 con la colocación de unas gradas de piedra jaspe que permitían el acceso al altar desde la nave, dándose al maestro de cantería Miguel Ramírez 5.357 reales por esta labor (18). El nuevo ámbito, de planta rectangular y testero plano, se cubre con una media naranja sobre pechinas que no se trasdosa al exterior, y se aísla del resto de la iglesia a través de un gran arco triunfal. Esta estructura, muy definida, se asemeja a las soluciones ensayadas en las capillas mayores construidas en las iglesias conventuales y parroquiales por los arquitectos del manierismo sevillano, influjo que se hace evidente en el lenguaje empleado: Ordenación a través de pilastras y un libre entablamento dórico que se ajusta al paramento mural, completado en los espacios semicirculares definidos por las pechinas por medio de un esquema termal de vanos encerrados en un molduraje de yeserías que se remata en frontones, curvos para las fingidas ventanas laterales y partidos sobre la central. Una concepción similar del espacio y las formas se observa en la cripta construida bajo el presbiterio con el objeto de servir de enterramiento a los señores de la villa. Ocupa un espacio rectangular dividido en tres tramos por pilastras toscanas que enmarcan tres nichos abiertos en sus gualderas. Siendo concebido como recinto funerario donde poder desarrollar celebraciones litúrgicas, se abrió en su testero un edículo donde se

(16) Según memoria presentada el 3 de abril. A. G. A. S. Justicia, Ordinarios, leg. 3104. Autos de 1699.

(17) "...Primera y segunda vez así de albanilería, carpintería y dorado, clavazón y manufactura de oficiales y todo genero de materiales..." Ibidem.

(18) Ibidem.

daba culto a la Virgen de Noruega, una de las imágenes más antiguas de la parroquia. En realidad, el panteón, como se conocía este ámbito entre el resto de la feligresía fontaniega, se concibe como un espacio para la representación aristocrática, sustituyéndose la ornamentación icónica en los nichos por los túmulos de los señores de la villa, cubiertos por ricas telas y paños. De este modo, en la arquitectura de la fábrica parroquial seiscentistas se reproduce la jerarquización de la sociedad local, incluyéndose en su construcción alusiones a la nobleza y piedad de los patronos que la hicieron posible. En el tambor de la media naranja se situó una inscripción con los nombres de los que financiaron la obra: don Juan Claros de Guzmán, su mujer doña Francisca de Fuentes y Guzmán y doña Catalina de Sandoval Saavedra, viuda de Gómez de Fuentes y Guzmán (19). Asimismo se inscriben en las cartelas de las pechinas los escudos de armas de sus promotores, o se sitúa en lugar preeminente del presbiterio el nicho con los restos de don Álvaro, señor que fue de la villa. La diferenciación social se introduce también en los cultos y ritos que se celebran en la iglesia, donde ocupan entre los asistentes un lugar preeminente, con escaño propio al lado del Evangelio de la capilla mayor. Otros destacados linajes del pueblo se reparten asientos y sepulturas en el ámbito sacro, pleiteando en ocasiones por el reconocimiento de su propiedad (20).

Durante el resto del siglo XVII continúa el patronazgo artístico de la nobleza local sobre la fábrica del templo, con objeto de proseguir con las obras de remozado. Hacia 1692, siendo corregidor de la villa García de Luna, se “soló de piedra xaspe lo que hase el altar mayor para que correspondiese con la piedra de que se componen las gradas por donde se sube a dicho altar...” (21), uniéndose al mismo parecer estético y devocional que adornó de este

(19) El último, difunto señor de la villa, en compañía de su esposa doña Catalina, sobrina del duque de Lerma, fundaron en 1620 el convento de monjas de la Encarnación de esta localidad. Vid. *Catálogo...*, IV, pág. 148, nota 58.

(20) El 13 de mayo de 1630 Alonso de Lora solicita a la fábrica parroquial el reconocimiento de su propiedad sobre una sepultura y asiento que fueron de sus antepasados en la misma iglesia. Años más tarde, el 24 de mayo de 1646, Gabriel Sánchez y Santiago González Mojado, vecinos de la villa, tratan de adquirir el derecho sobre un enterramiento singular mediante el pago de cierta limosna. Por su parte, Isabel López de Lora, viuda de Sebastián Muñoz de Aguilar, e Isabel de Ojeda, mujer de Gabriel Sánchez, sostienen un pleito en abril de 1651 por la posesión de tres sepulturas que fueron de sus bisabueios, los Lora. El 14 de abril de 1663 don Cristóbal de Aguilar Guadalajara quiere hacer donación de su asiento, el segundo de los situados tras el púlpitos yendo hacia la capilla mayor, a su sobrino don Cristóbal de Carmona y Aguilar. A. G. A. S. Justicia, Ordinarios, leg. 3104.

(21) *Ibidem*.

noble material el recinto durante la primera mitad del siglo. Por último, en 1697 se encalaron las paredes interiores de la capilla y se repararon los tejados, incluyéndose estas obras en los gastos de la administración de los marqueses de la localidad (22).

c. El siglo XVIII.

En el siglo XVIII una serie de factores coyunturales, como el movimiento sísmico de mediados, o demográficos, como el aumento del número de vecinos, van a potenciar las transformaciones que se llevan a cabo en la fábrica del templo parroquial. Las tareas constructivas que se emprenden afectarán tanto a la estructura del edificio -con la finalización del campanario, ampliación del espacio mediante dos nuevas naves laterales y construcción de dependencias auxiliares- como al lenguaje formal empleado. Éste se caracteriza por su barroquismo decorativo, que con el uso de diversos materiales, como el yeso o ladrillo, o la intervención de distintos oficios en una tarea común -albañilería, carpintería o pintura- conformará el aspecto de los nuevos ámbitos creados en el interior del templo al igual que la fisonomía exterior. La promoción de estas actividades va a recaer fundamentalmente en el arzobispado, sometiéndose las obras a su control administrativo y a las directrices estéticas de sus arquitectos, si bien la capacidad creativa de los alarifes locales se dejará sentir con intensidad, especialmente en el campo del diseño ornamental. También será importante el patrocinio ejercido por las diversas hermandades ubicadas en la parroquia, y la labor de adinerados particulares, que encauzan su sentir devocional en promover el adecentamiento arquitectónico del recinto sacro. De los cambios operados en la fábrica hasta fines del XVIII procede un conjunto arquitectónico que prácticamente se corresponde con el que conocemos en la actualidad.

Las primeras obras de envergadura que se acometen durante este siglo corresponden a la construcción de la torre parroquial, cuya fábrica había sido comenzada en el siglo XVI e interrumpida a la altura de las impostas de los vanos del cuerpo de campanas. Aún para 1736 no habían efectuado cambios apreciables en el estado del campanario, tal como indica el maestro alarife de la localidad Andrés Martín Chaparro en una declaración fechada en ese año

(22) *Ibidem*.

(23). Denunciada esta situación al cabildo catedralicio, se procedió a la apertura de autos para acometer su conclusión, pasando el maestro mayor de obras de fábrica José Rodríguez a apreciar el costo de las obras y a proponer las condiciones en que debían ser ejecutadas. El arquitecto diocesano dispuso en su informe del 17 de diciembre de 1742 que se elevaran los arcos para el cerramiento de los dos vanos que se abrían en cada frente del campanario, “y enrazados dichos arcos se echará arquitrave, frizo y cornisa cubriéndola con una media naranja, y ensima se formará un banco, sobre el qual yrá una abuja en forma ochavada alicatada de azulejos...”, tasándolo todo en 14.800 reales (24). Una vez finalizadas las obras, en octubre de 1743, fue solicitada al cabildo la presencia del maestro mayor para confirmar la ejecución de la tarea conforme a lo proyectado. Por ello, el arquitecto José Rodríguez volvió el 20 del siguiente mes a Fuentes, dando su aprobación al recién concluido cuerpo de campanas y chapitel, que consideró convenientemente “adornado con los preceptos de Architectura” (25).

El terremoto de 1755 afectó notablemente a la parroquia, y, en especial, a la torre, que resultó “lastimada en sus fundamentos”. Al igual que en otros templos del arzobispado sevillano afectados por la sacudida sísmica, se hizo preciso una urgente revisión de los daños de su fábrica, con objeto de que no se produjeran accidentes y para acometer los primeros reparos que evitaran, al menos provisionalmente, la total ruina de la iglesia. Para ello se solicitó la opinión de los alarifes de la villa o de localidades de la propia comarca, antes de acudir a la apertura de los autos de fábricas con el cabildo catedralicio, por lo general suma lentitud. El primer constructor que ofreció su parecer sobre el estado del edificio fue el maestro albañil y alarife de la villa Alonso Ruiz Florindo, que, ante el posible derrumbamiento del campanario, aconsejó el abandono de la parroquia y el rápido traslado del Santísimo a la capilla del cercano hospital de San Sebastián. Con posterioridad, el 10 de noviembre del mismo año, se oyeron los dictámenes de tres destacados expertos de tres pueblos cercanos. Pedro Manuel Godoy, alarife de Osuna, consideró que no había peligro de próxima ruina, pero que era necesario el gasto de 600 ducados para conseguir el afianzamiento de la torre. Por su parte, José Bueno y Miguel

(23) Concretamente 20 de mayo de ese año. A. G. A. S. Justicia, Ordinarios, leg. 2122. Autos de la obra de la torre de la iglesia. 1736, fol. 2.

(24) Idem, fol. 25. La administración de las obras quedó a cargo de don Sebastián de Baeza, presbítero de la parroquial, obligándose a desempeñar esta labor el 29 del mismo mes y año (A. P. N. F., leg. 1113, lib. único de 1742-1746, fols. 141-143r).

(25) A. G. A. S. Justicia, Ordinarios, leg. 3104. Autos para la obra de la iglesia, 1743, fol. 2.

Utrero, maestros de igual titulación de las localidades de Ecija y La Campana, fueron partícipes de la opinión de Godoy. Sólo Ruiz Florindo consideró algo más elevado el monto de las operaciones que debían realizarse, valorándolas en 700 ducados, señalando el deficiente estado de uno de los arcos sobre los que se alza la torre, que cargaba el arco toral de la capilla mayor (26). Tras la oportuna solicitud realizada al provisor arzobispal, el maestro mayor de obras, Tomás José Zambrano, efectuó una visita el 10 de febrero de 1756. El arquitecto expuso la necesidad de recorrer los tejados que cubren la armadura y colgadizo de sus naves, tapar las grietas de sus paredes y retallar los remates de bolas que coronan el imafrente. Con respecto a la más necesaria tarea de rehabilitación de su torre, encontró las operaciones muy adelantadas dirigidas por el alarife local, aprobando el arreglo efectuado de los dos arcos de carga ya mencionados. Estos permitían el acceso a la base de la torre, que hacía la función de sacristía, desde la nave de la Epístola y desde el mismo presbiterio. Para ello se habían reducido las dimensiones de su abertura con objeto de dotar de mayor solidez al campanario. Zambrano estimó oportuno que las obras continuaran con el arreglo de la bóveda del primer suelo de su fábrica y la reparación del último cuerpo de la torre (27). Pese a las consideraciones del maestro mayor, la obra que se emprendió modificó sustancialmente la composición del campanario, al menos en lo referente a su último cuerpo o remate. La "aguja" o prisma piramidal concebido por Rodríguez -modelo muy utilizado en la rehabilitación de los campanarios de las iglesias de la diócesis durante la segunda mitad del XVIII-, fue sustituida por una terminación más compleja, caracterizada por la alternancia de diversos cuerpos geométricos -una base troncocónica sobre el ochavo, linterna cilíndrica y remate final como estructura sobre la que se dispone unas tramas decorativas basadas en el uso del estípite y la azulejería policroma. Estos aspectos constructivos y ornamentales aproximan la torre fontaniega a los ejemplos de campanarios levantados por estas fechas en la cercana campiña ecijana por los alarifes locales. En el caso de Fuentes el protagonismo creativo de su construcción recayó en Alonso Ruiz Florindo, que ejerció la dirección de las obras en la iglesia y su torre por mandato del cabildo en dos etapas consecutivas, desde noviembre de 1755 a enero del año siguiente, y desde ese mes hasta el verano de 1757,

(26) A. G. A. S. Justicia, Ordinarios, leg. 2122, Autos para la obra de la iglesia, 1755, fols. 1-2.

(27) Para reformar la torre era preciso "desbaratar mucha parte del capitel... todos los pedestales y remates de bedrio que tiene por coronación", haciéndolos de nuevo "con el cuidado y prolixidad que pide a ymitación de la fábrica que tiene dicha torre..." Valoró dicho maestro toda la obra en 15.000 reales. Idem, s. f.

gastándose en estas operaciones 5.441 y 9.834,28 reales respectivamente. El gasto de la obra fue cubierto mediante el secuestro de la cuarta parte de los diezmos, recayendo la administración de los mismos en el presbítero Sebastián Ruiz Ibáñez. El 8 de junio de 1757 el maestro mayor de fábricas, Pedro de San Martín, visitó la obra ya finalizada, encontrándola “enteramente concluida, y de buena fortificación, rematada primorosamente desde el pie de ella hasta la cruz”. El 21 de ese mismo mes el provisor dio por terminadas las reformas (28).

De esta manera, durante los años intermedios del siglo, se habían resuelto los problemas estructurales causados por el movimiento sísmico, emprendiéndose la renovación de la torre de la iglesia. Pero será a partir de este momento cuando se pongan de manifiesto otros factores que potenciarán las modificaciones más sustanciales de la arquitectura parroquial. Durante el siglo XVIII la población de la villa de Fuentes había crecido a un buen ritmo, de forma que para 1759 se había alcanzado la cifra de 900 vecinos, unas 4.000 almas, según aprecia el visitador eclesiástico (29). El aumento del vecindario se estimó desde 1683 a 1767 en unos 443 vecinos, según otra apreciación procedente de la Diputación de Negocios del arzobispado (30). Este incremento demográfico hacía difícil el adecuado uso de la parroquia como lugar de culto y celebración: en 1767 la fábrica denuncia que por esta causa “se experimenta, especialmente en los días clásicos, quedarse mucha parte de los fieles fuera sin poder entrar a la asistencia de los Divinos oficios...” (31). Ante este estado de cosas se hizo necesaria la ampliación de la capacidad de las naves del templo como espacio útil para el acomodo de la feligresía. La inserción del edificio en la trama urbana de la villa, conformando un eje perpendicular a una estrecha calle trasera, así como su menor coste económico, determinó que esta ampliación se realizara añadiendo dos nuevas naves laterales, que ocuparon un espacio libre de edificaciones. De 1764 a 1765 se construyó la nueva nave lateral del lado del Evangelio, de anchura semejante a la adyacente, en donde se pensó situar dos capillas, del Sagrario y del Bautismo, además de una casa para los curas de la parroquia. La obra, aprobada el 13 de marzo de 1764, fue dirigida por Alonso Ruiz Florindo, para lo cual adoptó parecer y presupuesto propios. El monto de la construcción ascendió a 18.064 reales, cantidad por la que el maestro dio carta de pago el 23 de agosto del año

(28) *Idem*, s. fol.

(29) A. G. A. S. Libro de Visitas 1393.

(30) Archivo de la Catedral de Sevilla -A. C. S.-, Diputación de Negocios, lib. 332 (14), 1761-1781, fol. 59.

(31) A. G. A. S., Ieg. 3.104, Autos de 1767, fol. 1r.

siguiente (32). Esta ampliación del templo resultó insuficiente, necesitándose el añadido de otra nave en el lado de la Epístola, de manera que se resolviera definitivamente el problema del alojamiento de los feligreses y se solventara la necesidad estética de mantener la simetría del templo en torno a su eje longitudinal. Además, al estar la parroquia "muy crecida de eclesiásticos" se hacía preciso componer una nueva sacristía, pues el recinto hasta ahora utilizado para tal menester en el hueco de arranque de la torre se consideraba insuficiente. El 1 de abril de 1767 se demandó la iniciación de autos al efecto, pasando el maestro mayor Pedro de Silva a Fuentes el 5 de junio con el objeto de fijar las condiciones y aprecio de las obras. El arquitecto diocesano, procurando el aprovechamiento del muro que limitaba el flanco sur de la antigua fábrica parroquia, determinó comunicar la nueva obra con el resto del cuerpo de la iglesia abriendo "dos arcos con una columna de material muy robusta en medio", tras lo cual se pudiera "mudar la puerta colateral afuera y labrar la pared exterior sacada de simientos...", operaciones que tasó en la cantidad de 20.000 reales (33). Con respecto a la dependencia litúrgica, la parroquia pudo disponer de espacio suficiente para su levantamiento gracias a la donación que recibió en 1766 de una casa solar situada tras la cabecera del templo (34). La finca edificable discurría a través de una estrecha área limitada por el irregular trazado del muro parroquia y la trama viaria de la localidad. Silva organizó la fachada que se abría a la calle trasera mediante un alineamiento, interviniendo en su planificación urbanística y dignificando su perspectiva desde el exterior. Dentro de la edificación se compartimentó este ámbito mediante estancias rectangulares para la ubicación de la sacristía, cuarto contiguo, almacén y lugar común, valorando las operaciones en 18.000 reales. Aprobadas las obras por el cabildo eclesiástico el 31 de agosto (35), se recurrió para su financiación al secuestro de las cuartas partes de los diezmos parroquiales, ante la escasez de fondos de la fábrica. Como administrador de estos bienes fue nombrado el presbítero de la localidad Francisco Fernández de Peñaranda. El ejecutor del proyecto de erección de la nave lateral fue el alarife Cristóbal Ruiz Florindo, tomando como modelo la del lado opuesto construida algunos años antes (36). Su fábrica fue concluida en 1769, aprobándola el arquitecto Silva el 6 de mayo. La construcción de las dependencias y sacristía se dilató hasta

(32) *Catálogo...*, o. c., pag. 146, nota 20.

(33) A. G. A. S., leg. 3.104, fol. 3.

(34) A. P. N. F., leg. 1205, lib. único de 1766-1767, fol. 133.

(35) A. C. S., Diputación de Negocios, lib. 332 114, fol. 59.

(36) Recibió 300 reales por su trabajo. A. G. A. S., leg. 3.104, fol. 34.

1771, supervisándola Pedro de Silva (37) y dirigiéndolas Alonso Ruiz Florindo, en colaboración del carpintero Lorenzo Caro. La participación de estos artífices locales, que actuaron bajo la supervisión del arquitecto diocesano, fue fundamental a la hora de convertir el interior de la parroquia en un ámbito donde la devoción de los fieles se acrecentara a través de la recreación sensorial que ofrecían los matices de la luz, la perspectiva de los espacios o el tratamiento de los paramentos. En la búsqueda de la excepcionalidad del recinto sacro los artífices procedieron a simular la calidad de materiales ricos. El tosco ladrillo con que se confeccionó la columna que sostenía el acceso de la nueva nave de la Epístola fue velado mediante un fingido jaspeado (38). Del mismo modo, la concentración decorativa proporcionaba especial dignidad a las estancias de uso litúrgico, uniéndose a la función de sus estructuras la acumulación de los motivos formales. Las tramas de yeserías diseñadas por Alonso Ruiz Florindo remedian la desnudez de la bóveda que cubre la sacristía mediante una talla muy plana, inscribiendo en una delgada moldura motivos de rocalla y vegetales, concebidos de forma muy esquemática. A su vez, la carpintería de las puertas de la sacristía que permitían el acceso al presbiterio incidían en la expresividad general del ámbito, siendo aprobadas por Silva como “frisadas, moldadas y con caprichos...” (39). Esta tendencia se extendió igualmente a aquellos elementos específicos que hacían posible el decoro funcional de la estancia. Este es el caso de la labor en piedra que compone el aguamanil, con una base a modo de estípite lignario y placa recortada con la mixtilínea ondulación rococó, o el tallado del mobiliario, entre el que destaca la cajonería de cedro construida por el mencionado Lorenzo Caro en 1772, y los sillones de baqueta y terciopelo para asientos del presbiterio, elaborados por Juan Ramírez al año siguiente (40).

Las condiciones redactadas por Silva para el desarrollo de estas obras dan testimonio de la experiencia del afamado arquitecto para exponer con detalle los objetivos de cada operación, adecuándose al menor coste posible en su cumplimiento. Así, la funcionalidad de los resultados prima sobre los recursos estéticos que se pudiesen emplear, delimitando con claridad la distribución de los espacios y la composición de las estructuras, mostrando el pre-

(37) El 6 de mayo de 1769, el 21 de julio de 1770 y el 25 de febrero del año siguiente, Pedro de Silva realizó nuevas visitas de inspección. A. G. A. S. Justicia. Ordinarios, 3104, Autos de 1767.

(38) Elaborado por el pintor local José López. *Idem*, fol. 40.

(39) *Idem*, fol. 53v.

(40) *Catálogo...*, o. c., pág. 127.

cio de los materiales empleados y las medidas en planta y alzado del diseño por él ideado. La solución específica de los aspectos decorativos se abandona voluntariamente a la creatividad de los maestros que dirigen a pie de obra la construcción. En este sentido la relación entre los Ruiz Florindo y Silva fue fructífera, pues éste valoró positivamente la correspondencia de sus tareas con las condiciones por él establecidas, apostando por la continuidad de estos alarifes de la localidad en las obras parroquiales, mientras ofrecía su aquiescencia a la ornamentación introducida por ellos.

Las modificaciones efectuadas por Silva en la fábrica guardan relación con las soluciones adoptadas por él en otros templos durante el período de actividad como maestro mayor. Durante la segunda mitad del XVIII se puso un especial esmero en que las parroquias fueran dotadas con capaces dependencias auxiliares -sacristía, talleres, viviendas de los curas, almacenes, lugares comunes- que liberaran el espacio útil en el interior de los templos y ayudasen a conservar la decencia del culto divino. Si las posibilidades de ampliación de las edificaciones así lo permitían, estos anexos se situaban preferentemente tras el altar mayor, quedando como complejo autónomo con acceso a la iglesia y al exterior, o bien como apéndice del cuerpo de la iglesia en el eje de una nave lateral, y siempre dentro del perímetro del templo, conformando un bloque unitario para la visión del viandante. En cuanto a la extensión en latitud de las naves, como resolución de los problemas de espacio en las iglesias arzobispales, Silva lo emplea de forma recurrente alternándolo o combinándolo con la construcción de nuevos tramos longitudinales. El modelo de Fuentes parece adoptarse en la reforma de la parroquial de San Marcos de Alájar de 1773 (41).

La transformación de la iglesia según las premisas estéticas del período continuó en los años siguientes, en que debió construirse la tribuna del órgano, que se levanta en la pared interior del testero, decorada con pintura murales. También en estas fechas se labró el marco polícromo de yeserías sobre el retablo a los pies de la primera nave de la Epístola, concebido como un simulado envoltorio de jaspes y mármoles.

A la vez que se completaba el aspecto barroquista del interior de la iglesia, se procedió a consolidar la estructura de las zonas más antiguas de la fábrica parroquial. En abril de 1777 el maestro Pedro de Silva reconoció los

(41) Vid. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1984, pag. 200.

tejadados y cubiertas de las tres naves principales de la iglesia, determinando la necesidad de recubrirlos de nuevos de canal y redoblón. Igualmente consideró preciso renovar las cubriciones de estas naves, retirando aquellas vigas que se encontraran podridas. El valor de estas operaciones fue tasado en 41.897 reales. Las obras fueron aprobadas por el cabildo eclesiástico el 25 de agosto, tras parecer favorable de la diputación de negocios, debiendo costearse a expensas de la cuarta parte de los bienes decimales (42). El 27 de mayo del año siguiente Pedro de Silva y el maestro mayor de carpintería Francisco del Valle revisaron la obra de los tejados, cuando las tareas de restauración estaban muy avanzadas, y apreciaron el costo de lo que faltaba por hacer en 18.500 y 17.697 reales respectivamente. La visita de Valle, específicamente destinada a valorar el estado de las estructuras de madera, moderó los iniciales temores de Silva por la ruina de la armadura que cubría la nave central, que podría conservarse con sólo sustituir las alfardas que entibaban en el testero de la iglesia y afianzar su primer tirante con gatos de hierro. La dirección práctica del grueso constructivo recayó de nuevo en el reputado maestro Alonso Ruiz, de quien Silva expresa su elogio, al indicar que las cubiertas de las naves añadidas "están bien executadas, y que en los años que ha que las hizo, y fueron visitadas por el actual maestro maior no han descubierto lesión alguna..." (43).

Finalizada la intervención de Pedro de Silva en la parroquia fontañiega, será otro maestro de obras del arzobispado, Antonio de Figueroa, quien asuma la tarea de plantear las condiciones necesarias para concluir la reforma barroca de la iglesia. La intervención de este arquitecto se concretará en la reconstrucción de un importante ámbito interior, la capilla del Sagrario, y la erección de las portadas exteriores del templo.

La capilla sacramental ocupaba un espacio situado en la segunda nave del Evangelio, y tenía limitado su desarrollo longitudinal, quedando abierta al cuerpo del templo a través de una doble arcada. El recinto se cubría, como el resto de la nave donde se alojaba, por una bóveda de medio punto, y se tejaba sobre un colgadizo de madera. El empuje de ambos elementos provocó la peligrosa inclinación del muro exterior sobre el que montaba, de forma que en agosto de 1777 la fábrica informaba al cabildo de la ruina del recinto y la necesidad de trasladar el Santísimo. En abril de 1779 el arquitecto diocesano

(42) A. C. S., lib. 332 de la Diputación de Negocios (1761-1781), 14, fol. 239.

(43) A. G. A. S. Justicia, Ordinarios, leg. 2336, Autos de 1777, fol. 37.

Antonio de Figueroa redactó un proyecto para la reforma del recinto, de modo que conservando la misma ubicación en el interior del templo, ofreciera la seguridad de una obra levantada con nuevos cimientos. Básicamente la idea de Figueroa consistía en el levantamiento de un nuevo testero más grueso y firme, que se alzaría hasta una altura de nueve varas, conservando el volumen prismático de la capilla. Ésta sería solada con ladrillo "raspado, cortado y sentado de junto", construyéndose a su vez de material las mesas de altar. Sobre una cornisa volada se formaría la cubrición de la capilla, semejando a la anterior, con bóveda tabicada, algo mas compleja en su esquema que la del resto de la nave, pues intercala la bóveda de arista entre dos cánones de medio punto. En definitiva, el proyecto reitera la autonomía espacial del ámbito con respecto al resto de la iglesia, resaltando arquitectónicamente la especial significación litúrgica y devocional de estas capillas en la religiosidad del Barroco (44). El culto eucarístico, mantenido en la parroquia de Fuentes por la hermandad Sacramental, ocupaba un lugar importante en la piedad de sus feligreses, que dotaron a la capilla con varios retablos dedicados a San José, San Francisco de Asís y Santo Domingo. El cuidado por la decencia de la arquitectura que cobijaba el Santísimo recaía principalmente en el patrono de la capilla, cuya propiedad ostentaba el presbítero don Pablo Domingo González del Corral, vecino de la villa con derecho a bóveda de enterramiento en el mencionado recinto sagrado. Por ello se comprometió al pago de los 7.187 reales y 16 mrs. con que financiar la obra, hipotecando como fianza diversas casas que poseía en la población. Esta cantidad fue depositada en la fábrica parroquial el 21 de enero de 1780 (45). Durante este año se desarrolló el grueso de la reconstrucción de la capilla, destinando el eclesiástico a su recuerdo la lápida que actualmente ostenta uno de sus muros.

El acabado exterior del templo también concitó la preocupación de los arquitectos. La realización de las portadas es una cuestión de suma importancia para potenciar el efecto que el edificio ha de producir en el fiel. En su diseño estará referida tanto la necesidad estética "que manifiesta de echarle su ornato", como a la premura funcional de "resguardar las maderas (de las puertas) de los temporales" (46). Para ello es utilizado un repertorio de formas tectónicas clásicas, pero organizadas bajo la libre invención de los maestros locales. La portada de la nave del Evangelio debió ser construida por Alonso

(44) Idem, fols. 54-55v.

(45) A. P. N. F., leg. 3062, 1779, fol. 445-457r, A. P. S. M. N. F., Libro de Protocolos de la Fábrica, fol. 66.

(46) A. G. A. S. Justicia, Ordinarios, leg. 2336, fol. 63.

Ruiz Florindo tras concluir la primera obra de extensión del templo en 1765. Desarrollando un esquema serliano de portada decumana muy reiterado desde el manierismo, con dobles columnas toscano-dóricas sobre potentes pedestales como flancos de un arco de medio punto, el autor reinterpreta su remate superior acomodando sobre cada pareja de soportes un alto entablamento rematado en pináculos, y convirtiendo el ático en una silueta mixtilínea que converge en un pequeño frontón central. El efecto expresivo está potenciado por el uso del ladrillo visto y avitolado, que confiere a la portada una vibrante textura, de lejano recuerdo del modo rústico.

Las otras portadas de ingreso al templo fueron construidas algo más tarde, desde 1779 hasta 1781, bajo el parecer dictado por el arquitecto Antonio de Figueroa. En las condiciones redactadas para la obra de la iglesia y fechadas en el 15 de abril de 1779, junto a lo referido al proyecto de la capilla sacramental, hace las indicaciones precisas para proceder a la reparación de los vuelos y cornisas correspondientes a la fábrica manierista del hastial, así como para la elaboración de la portada, que valora en 3.000 reales. Al respecto indica Figueroa que “será mui conveniente rellenar y emparejar los huecos de las travazones que se hallan a los lados de dicha puerta, saliéndose lo que sea necesario para formar las mochetas, *fingiendo en tosco una especie de pedestal y pilastra, serrando con una cornisilla y frontis que reziva las goteras de los vuelos superiores*” (47). Estas apreciaciones del arquitecto dejaban gran libertad al maestro asentista para organizar su tectónica, resultando de su labor una composición ajustada a lo indicado por el arquitecto, con un entablamento de volada cornisa apoyado en pilastras dóricas montadas en pedestales, sobre el que se eleva una gruesa moldura de líneas ondulantes a la manera de frontón, con pináculos y remate. De esta forma, la entrada del imafrente parroquial aparece a los ojos del espectador como una versión barroquista del esquema compositivo que adorna su parte superior. Quizá el costo de esta obra motivó que Figueroa fuera más preciso en 1781 a la hora de dictar las condiciones para construir la última portada del templo, situada en la nave de la Epístola. Pero fundamentalmente hay que acudir a motivaciones estéticas para explicar su determinación para que el ornato “se execute... con respecto al orden toscano, sin pedestal, y sin otro adorno mas que su roclo, vaza, pilastra, capiteles, alquitrave [sic], friso y cornisa, frontis y remate, siendo sus vuelos de ladrillo en limpio, y los murillos entallados de cal y arena” (48). De este modo la claridad formal en la ordenación clásica, característica de la arquitectura prota-

(47) Idem, fol. 53.

(48) Idem, fol. 63v.

gonizada por los maestros mayores del cabildo sevillano de fines del XVIII, se termina por imponer a la creatividad ornamental propia de la albañilería fonteniega.

Finalmente, hay que señalar que con independencia del patrocinio arquitectónico ejercido directamente por el cabildo catedralicio, o su control sobre la labor constructiva llevada a cabo por determinados patronatos particulares, como es el caso de la capilla del Sagrario, existen algunos ejemplos de intervenciones donde al parecer la relación entre el cliente y el artesano artístico se mueve en unos cauces ajenos a la obligada aprobación de los arquitectos diocesanos. Este es el caso del patrocinio ejercido por hermandades como la del Rosario, ubicada en la capilla del mismo nombre, cabecera de la nave más antigua del Evangelio. Este recinto, cuya antigüedad se remontaba al último tercio del siglo XVI, fue edificado, como la capilla mayor adyacente, a expensas del patronato ejercido por los señores de la villa. Entre los años 1724 y 1736 fue objeto de una importante reforma que modificó sustancialmente el diseño de su interior, y en la que los cofrades gastaron más de 13.000 reales para su dotación artística. Tenía esta capilla una tribuna con comunicación a la capilla mayor, donde se situaba el sitial del patronato nobiliar, cuyo hueco fue cerrado en 1725 para servir de almacén de las alhajas de la hermandad (49). Asimismo, durante estos años se soló la capilla con losas blancas y negras, y se reparó la media naranja que la cubría, abriéndose lunetos que proporcionaban una intensa luminosidad al recinto. De esta forma se adecuó un espacio dispuesto para la devoción a la virgen del Rosario, cuya imagen estaba albergada en un retablo que fue dorado en aquellas fechas. Los paramentos del recinto fueron adornados con pinturas, mediante dos lienzos que ocuparon el espacio de los medios puntos conformados por la cubierta, con temas simbólicos alusivos a la devoción del Rosario y a la Asunción de la Virgen. En las pechinas, enmarcadas con unas molduras mixtilíneas, se alojaron retratos de San Francisco de Sales, San Felipe Neri, Santa Rosa de Lima y Santa Teresa. Como más tarde se hizo en la sacristía parroquial, las yeserías ocuparon un lugar destacado, recorriendo este ornamento el banco y los pinjantes donde montan las fajas de la cúpula. Los motivos vegetales, tallados con buena técnica, colaboran a crear, en su contraste con la luz que penetra por los vanos de la cubierta, un sensación de intimidad que refuerza el deseo devoto de los cofrades hacia sus imágenes titulares.

(49) A. P. N. F., leg. 55, lib. único de 1725-1728, fols. 85-86.

III. ALGUNOS BIENES MUEBLES.

a. Retablos y esculturas.

* *El retablo mayor.* Ya hemos visto cómo en el curso de la primera mitad del XVII el presbiterio de la iglesia había sido sometido a una trascendental reforma, quedando de este modo muy remozado. Ello hizo patente la necesidad de realizar un retablo para adecuarlo a esas nuevas condiciones, de manera que la misma entidad promotora realizó las oportunas gestiones para su construcción. Pasaron años antes de que esta considerable máquina arquitectónica se alzara en su lugar, demorándose al menos hasta la década de los 90, momento durante el cual, una vez reunidos los fondos necesarios, fueron requeridos los servicios del arquitecto y ensamblador sevillano José de la Barrera Adalid. Fue labrado el retablo en apenas dos años, entre 1698 y 1700. Hubo tres fases de ejecución, separadas por dos fechas, el 27 de agosto de 1698 y el 2 de septiembre de 1699, señaladas ambas en sendos recibos extendidos por el artífice, por valor de 16.000 y 1.750 reales, respectivamente; en total 17.750 reales, que con otros 3.440 reales y medio entregados en otra ocasión, fue el precio total que alcanzó el retablo. Una vez ensamblado este monumento se procedió a reunir caudales para el dorado, pero de nuevo, por motivos de los que no hemos podido recabar datos, hubo de retrasarse al menos dos décadas. En 1710 la preocupación por este asunto era manifiesta (50).

Compuesto de un sólo cuerpo rematado por ático y fundado sobre un banco, se articula mediante cuatro columnas salomónicas con el tercio inferior del fuste estriado. De las tres calles, la central lleva sagrario, manifestador y hornacina central. Preside el conjunto la patrona de la villa, la Virgen de las Nieves, que esta situada en el manifestador, sobre ella la figura de San Pedro sedente y vestido de pontifical; en las calles laterales se hallan las figuras de bulto de San Pablo, San Joaquín, San Sebastián y Santa Ana; por último el Calvario remata el conjunto. Al margen de esta imaginería cabe citar los escudos de los propietarios de la capilla, situados en el ático.

Este retablo es el punto de arranque para conocer el estilo de José de la Barrera, siendo por el momento su obra más temprana. Muestra la proximidad estilística con las obras de Cristóbal de Guadix, perceptible de modo más claro en relación con el retablo mayor de San Vicente de Sevilla, con idénticas

(50) A. G. A. S. Justicia, Ordinarios, leg. 3104. Obras en la capilla mayor. 1699.

columnas de cuatro espiras señalando las calles. Presenta de todos modos una evidente rigidez estructural, hecho que en unos años, tal vez por influjo de Francisco Pérez de Pineda, ha procurado solventar en el retablo mayor de la parroquia de Paradas, ejecutado por ambos una década más tarde (51). En este último la cornisa que separa el único cuerpo del ático inicia una tímida apertura. Al mismo tiempo la decoración ha comenzado a esparcirse a lo largo de la arquitectura, hecho que no se da en el caso fontaniego, donde queda constreñida entre encasillamiento geométricos de estirpe bajorrenacentista.

La escultura propia del retablo presenta ciertas concomitancias en su ejecución con la producción de Roldán.

* *El retablo de San Pedro.* En 1712 el ensamblador local Hermenegildo Pérez de Pineda colocaba un retablo que había construido para la cofradía de San Pedro (52). Según parece se mantuvo inacabado hasta 1729, cuando el propio artífice añade algunas piezas que le faltaban al conjunto (53). De inmediato el dorador Juan Francisco Sánchez pasó a policromarlo, dándolo por finalizado en apenas unos meses (54). Todavía en 1768 se estaba mejorando el conjunto, adquiriéndose para la imagen titular algunos objetos de plata, como la tiara, la cruz y las llaves, sometiéndola además a un nuevo proceso de policromía. Del retablo tan sólo queda como único testimonio monumental la escultura del titular, situado en el altar mayor.

* *El retablo de San Sebastián.* En la nave central un retablo del que se adivina de inmediato es de acarreo, habiendo sido hecho expreso para otro lugar en el que estuvo encastrado. Así se desprende del planteamiento general, y es muy evidente en el penacho del remate, de excesiva altura y dispuesto para extenderse por una exedra o cascarón de cúpula. En efecto, según parece, es el mismo que ocupó el altar mayor de la iglesia de San Sebastián, hoy día desacralizada. Es, por tanto, el mismo que Fernando de Carmona encargó a

(51) Sobre el retablo de Paradas, véase: PASTOR TORRES, Álvaro: "La capilla sacramental de Paradas: una obra bicentenaria y un retablo salomónico inédito". *Atrio*, nº 6, 1993, en prensa.

(52) A. P. S. M. N. F. Cuentas de la Hermandad de San Pedro. "Libro de data...", fol. 4v. "Yten doi en data un mil y setecientos reales que llebó hermehildo peres de pineda, vesino desta villa, por hacer el retablo del altar de sr. san Pedro, sólo de madera."

(53) *Ibidem*, fol. 15r. "Yt por quatro piezas que se añadieron al retablo de madera en talla a Hermenegildo Pérez para su adorno, treinta reales vellón."

(54) "Yt para el dorador don Juan Francisco por dorar dichas piezas añadidas siete rs. y medio. Yt doy en data un mill y quinientos reales vellón a don Juan Francisco Sánchez por dorar el retablo." *Ibidem*.

Tomás Guisado en 1757 (55). Estructurado en tres calles, de las cuales la principal está resaltada, adelantándose en planta, en tanto que las otras son de menor entidad. El penacho que remata el conjunto sin duda estaba dispuesto para extenderse hacia el cascarón, superando el plano vertical. Los estípites que lo articulan se adaptan a la arquitectura, sufriendo un giro de 45° los adosados a la calle central. En la obra de Guisado este retablo representa una muestra más de la etapa que desarrolla en Marchena, con la afirmación en sus presupuestos arquitectónicos; manifiesta con esta obra y otras como las de la iglesia de la Concepción de Marchena, que sigue siendo uno de los arquitectos sevillanos más puristas.

* *El retablo de los Servitas*. La fiebre restauradora del clasicismo decimonónico pasó por Fuentes realizando modificaciones en ciertas capillas, en principio con la eliminación de algunos de los antiguos retablos barrocos; no obstante, también hay que valorar en su justa medida la aportación neoclásica. La hermandad de los Servitas con ocasión de la hechura de su retablo convocó en la localidad algunos de los máximos implicados en el cambio estilístico. Así, Ceán Bermúdez, como diseñador, Miguel María Palomino como orfebre, Joaquín Bejarano como pintor, y José Fernández Guerrero como escultor, conformaron un grupo de trabajo destacado en estos momentos. El resultado es un retablo fuertemente inspirado en Serlio, que cobija una de las dolorosas más académicas del momento (56).

b. Pintura.

* *Labores policromas*. En 1700 el altar mayor de la parroquia tenía su retablo, aunque sin policromar. En una época en la que el gusto por los dorados y los colores era manifiesto, el dejar un retablo "en blanco", y más si se trata del mayor, producía una inquietante sensación de abandono. Por eso el tema del dorado estuvo en el candelero apenas acabadas las labores de talla y ensamblaje. En 1710 trasciende esa preocupación, suscitándose un sentimiento de perentoriedad por llevar a término el trabajo. Pero de nuevo las condiciones económicas marcaron el ritmo de los acontecimientos, y hay que esperar al menos hasta 1727 para dar solución al problema. En ese año el dorador

(55) A. P. N. F., leg. 1077, lib. único de 1755-1757, fols. 82-83 (1757); 29-IV-1757.

(56) Para más datos véase nuestro trabajo. "La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita". *Goya*, ns. 223-224 (Madrid, 1991), pp. 26-34.

Juan Francisco Sánchez firmó las condiciones (57). El resultado todavía hoy es observable. Realizado con abundante color, a base especialmente de flores y capullos semiabiertos, sobre un fondo general jaspeado, con el oro resaltando las formas geométricas, en lo que respecta a la parte arquitectónica; y en cuanto a la figuración, tratada con un exuberante estofado, con amplia gama de colores y diversos motivos geométricos, sobre todo de carácter vegetal. La documentación quedó especificada con detalle este tratamiento: "...que los lisos o fondos an de ser las pasados [?] y la talla y perfiles dorados y los colores an de ser finos para mayor permanensia y hermosura de la obra, y en lo que toca a el jaspe himitando el natural en el todo, quedando a discrezi3n de dicho maestro la colocazi3n de ellos por haber de ser distintos colores, por combenir assí a la dicha obra, y que los postigos colaterales de dicho retablo por estar executados de madera llanos y no corresponder a lo demás se obligó a ayudarlos con la pintura para que quede con ygual correspondienzia con el retablo, y en quanto a escultura a de ser dorada y estofada, y las encarnaciones de colores permanentes. [...] Se an de pintar a el olio los quatro tarjones o requadros de serca de dos varas, cada uno con sus molduras y en ellos los quatro Doctores de la Yglesia. Y en atensión que las quatro columnas de dicho retablo son las mismas [?] de sus fondos lisos y que estos según las posturas deben ser de colores se hobligan a que todo sea dorado según el tallado." (58)

* *Piezas más destacadas de la colección pictórica*. De Herrera el Viejo podría ser una magnífica versión de un tema conocido, se trata del cuadro "San Jerónimo con Santa Paula y Santa Eustoquio". Sin duda se trata de una réplica del cuadro que se encuentra en el convento sevillano de Santa Paula, que es de tal similitud que induce a pensar en la participación del maestro en su ejecución. (59)

Muy interesante es el "Apostolado" que se halla expuesto a todo lo largo del cuerpo de la iglesia, del que sabemos fue donado por Miguel de Padilla Infante y Castilla en 1813 (60). Obras del último tercio del XVII de una excelente factura -"de recomendable pintura", en palabras del donante-, en las que se puede atisbar la mano de al menos dos pintores, uno de ellos convencido

(57) A. P. N. F., leg. 55, fols. 430-431.

(58) Ibidem.

(59) Cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *Francisco de Herrera "El Viejo"*, Sevilla, 1978, pág.

(60) Miguel de Padilla, abogado de los Reales Consejos, donó los doce cuadros, dorados en fino, el día 23 de junio, con la intención de que se colocaran en el cuerpo de la iglesia, para servir al culto. A. P. S. M. N. F., Libro de protocolos de la fábrica, fol. 87.

imitador de los modos murillescros, y el otro más próximo a las maneras de Valdés Leal, sin que llegue a renunciar a ciertos modismos murillescros. Común a todos ellos es el aplomo y monumentalidad de las figuras apostólicas, representadas con una reciedumbre propia de un técnico muralista. Especialmente son de destacar las representaciones de San Bartolomé y Santiago el Menor.

Presidiendo uno de los retablos neoclásicos de la capilla Sacramental se encuentra "La aparición de la Virgen a Santo Domingo", cuadro firmado por Esteban Márquez de Velasco y fechado en 1693 (61), trasunto de un tema murillesco "la muerte de Santa Clara". Otro seguidor de Murillo sin duda es el autor de la serie de pasajes de la vida de la Virgen, "la Natividad", "los Desposorios" y "el descanso en la Huida a Egipto", de gran afinidad con la producción de Matías de Arteaga, hecho éste que ya fue puesto de manifiesto por los autores del *Catálogo* (62). Ofrecen, no obstante, algunas novedades con respecto a la obra conocida de Arteaga. Ante todo una visible sintonía entre la figuración y la arquitectura, ausente en otros casos en los que la desproporción entre ambos elementos es bastante acusada. De este modo los personajes no se pierden en los espacios creados por las impresionantes arquitectónicas. En nuestro caso los personajes se acomodan bien a su entorno. De todas las composiciones la más original es quizá la de "la Huida a Egipto", en la que el pintor ha recreado un paisaje híbrido con el toque exótico de la ruina del primer plano. El hecho de que Arteaga gozara de la colaboración de un gran taller da lugar a la repetición de temas aunque sean perceptibles detalles que hacen pensar en distintas manos.

Adscribible al pintor dieciochesco sevillano Domingo Martínez, si no a un discípulo muy cercano, es el cuadro de "San Antonio con el Niño Jesús" situado en la nave del Evangelio.

Por último, sobra recordar los dos cuadros que representan a San Felipe Benicio y Santa Juliana Falconieri, que decoran el retablo de los servitas ya comentado, obras menores del pintor sevillano Joaquín Cabral Bejarano, donde da pruebas de su gusto por las poses y gestos académicos.

(61) Vid. OLIVER, Alberto: "Una obra del pintor Esteban Márquez de Velasco", *Archivo Hispalense*, n.º 195, Sevilla, 1982, pp. 97-101.

(62) Página 127.

c. Platería.

La custodia procesional. De entre el ajuar de plata de la parroquia hemos de destacar, por su indudable calidad, la custodia de la Hermandad Sacramental. Una magnífica pieza hecha de un solo cuerpo, apoyado sobre una base de planta cuadrada en ochavos y coronado con un chapitel. La parte noble está articulada mediante cuatro pares de columnas dóricas situadas en las aristas de los chaflanes, reposando sobre ellas arcos lobulados. Las soluciones arquitectónicas adoptadas por el autor de la obra son de larga trascendencia, recordemos por ejemplo cómo el tipo de planta con aprovechamiento de los chaflanes para situar en ellos los motivos figurados, fue ampliamente empleada por Francisco de Alfaro en su producción. De otro lado, el arco lobulado es un recurso de gran raigambre en la arquitectura de la comarca, introducido en la orfebrería probablemente en los talleres cordobeses. La profesora Sanz destaca la rareza de este elemento arquitectónico, así como el tipo de las columnas, que tienen sus fustes con los tambores diferenciados, unos acanalados y otros lisos con rasguños decorativos (63). La decoración de rocalla se encuentra muy localizada, sin llegar a ser motivo dominante, algo en cambio que no ocurre en el pedestal, donde es un elemento fundamental. Como ha sido confirmado por la documentación, la inspiración cordobesa es patente. Manifiestamente cordobés es el tipo de arco, así como el diseño general del conjunto; asimismo esta procedencia tiene el remate con volutas en forma de tornapuntas sobre las que apoya el globo basal del Resucitado. Sin ir más lejos, salvando algunos detalles arquitectónicos, como por ejemplo los soportes, la concepción general de la custodia de la iglesia de Santa María de Baena, también cordobesa, tiene importantes concomitancias con la fontanega (64). El empleo de las columnas de fustes lisos es tal vez un avance en la búsqueda del "neóstilo", una vuelta a la columna del neoclasicismo y una ruptura con el estípite o la columna salomónica empleados con anterioridad (65).

Como era la norma en obras de estas dimensiones, que además requería una abundante provisión de fondos, el proceso de ejecución se prolongó du-

(63) SANZ, M^a Jesús: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, t. I, pág. 329. Vid. asimismo: HERNMARCK, Carl: *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, pag. 290.

(64) Véase la reproducción de la página 249 del libro de Hermmarck.

(65) En la provincia de Córdoba se usó el estípite en la custodia de Baena, iniciada antes de la mediación del XVIII, y las columnas de fuste liso en templetos como el de la Asunción de la Rambla o el de la parroquial de Santiago de Montilla, ambos ya del último tercio del siglo. En el interín Damian de Castro realiza unos diseños alejados de las líneas maestras de esta evolución.

rante años. Fue obra de dos orfebres, el cordobés José de Vargas Machuca y el astigitano José Franco Colmenares. El primero construyó el cuerpo principal, que fue iniciado hacia 1745, año en el que daba recibo de las 717 onzas empleadas en su construcción (66), y concluido seis años más tarde, tal como reza una inscripción que tiene grabada: "De Fuentes, año de 1751, fecit Córdoba". Entretanto, en 1749, el platero extendió otro vale por 8.000 reales (67). La marca "B^s" -acompañada de la del contraste "Arana"- impresa en la custodia y en el viril, confirma el aporte documental.

Otra marca, "Franco", atestigua asimismo la mano del segundo orfebre, el autor de la peana y el remate. Es la firma del artífice José Franco Colmenares, sobradamente conocido en la parroquia, que dejó abundantes obras en la misma. En 1764 comienza una segunda fase de trabajo, con un desembolso inicial de 3.500 reales empleados en ciertas reformas y en la hechura de un nuevo sol (68). A continuación, en el 74, fue renovado el remate de la custodia. No hay noticias del autor de estas reformas, aunque es probable que pudieran deberse al platero Franco Colmenares. Hay que esperar hasta 1778 para tener la certeza de su participación en la labor. La hermandad concluyó la contabilidad de este año con un saldo favorable de 9.522 reales, por lo que estaba en condiciones de afrontar la conclusión de la custodia. Concertaron entonces con José Franco Colmenares "acer el cuerpo primero" (69).

No fue concluida hasta pasado el año 1782 dado que en la visita efectuada en esa fecha el canónigo comitente mandaba finalizar la obra (70). Cuando el platero dio por concluido el trabajo había empleado 371 onzas y 3 adarmes de plata, con un valor de 7.423 reales y 25 mrs. A ello habría que sumar los

(66) A. P. S. M. N. F. "Cuentas del Santísimo Sacramento". Data, fol. 7v.

(67) Ibidem, fol. 10r.

(68) "Yt se reformó la custodia y se le hechó sol nuevo". Ibidem, fol. 47v.

(69) Composición del remate de la custodia y aumento de plata, 121,8 rs. Ibidem, fol. 78v, "En cumplimiento del mandato anterior puesto por orden del Yllmo. Sor. Obispo Governor. mandé (con acuerdo de el Sor. Vicario y Hermans. Oficiales) acer el cuerpo primero de la custodia de plata a Dn. Josef Franco Colmenares, Maestro de Platero de la ciudad de Ezixa, como consta del papel de contrata que presentó." (Ibidem, fol. 78r.).

(70) "En la villa de Fuentes en veinte y ocho días del mes de henero de mill settecientos ochenta y dos. El sor. dn. Carlos Antonio Joseph Vila, canónigo de la santa Yglesia de Seuilla, y Visitador General de ella y su Arzobispado, etc. Por ante mí el infrascripto Nottario Conttador visittó la cofradía y Hermandad del Santísimo Sacramento citta en la Yglesia Parroquial... //(V) ...y mandó se lleve a deuido efecto la consttrucción de la repiza de plata para la custodia que está contrattado con don Joseph Franco Colmenares, Arttista platero de Ezija..." (Ibidem, fol. 106r.).

demás materiales, como la madera e hierros, que costaron 448 reales, y la mano de obra del artífice 2.782 reales y 17 cuartos (71).

Este caudal había logrado reunirlo la hermandad en gran medida por las generosas aportaciones de algunos de los más distinguidos personajes locales, como Juan de León y Orbaneja, que dio en 1765 unos aderezos de diamantes y perlas para la guarnición del viril, o Alonso de la Vega, que regaló 7.500 reales (72). Años más tarde, en 1793, estando ya concluida la custodia entregó Josefa María Escalera y Peñaranda un aderezo de diamantes para enriquecimiento de la misma (73).

Otras piezas. Coincidiendo con la conclusión de la custodia al platero José Franco, a la vista de su inestimable calidad profesional le fueron encomendadas otras tareas. En 1780, antes de terminar la custodia, hace una de las cruces de la parroquia (74). En el 82 seis candeleros de plata (75). Otro platero de Écija, Leandro Bermúdez, hizo también algunos trabajos en la iglesia. Para la hermandad de San Pedro realizó en 1772 dos ángeles de plata para adornar el altar del santo titular (76). Se conserva una palangana marcada por el platero en 1793 (77).

(71) "En las quenttas dadas por mi en la Visita que hizo el Ylmo. sor. Obispo asta fin de julio de mil settezientos setenta y ocho resultaron en contra mía y a fauor de la Hermandad nueve mil quinientos veintte y dos reales y diez y ocho mrs., cuia cantidad determinó la Hermandad se inbirtiese en finalizar la custodia de plata de ombro como con efecto se concertó con dn Josef franco colmenares, artista de platero de la ciudad de Ezija... //(R) ...y estando ya finalisada dicha obra en satisfacción de dicho cargo doy la datta siguiente:

Pessó la platta que entró en dicha obra tresienttas setenta y una onzas y tres adarmes que a veinte reales la onza inportta siete mil quatrocientos veinte y tres reales con veintte y cinco maravedies vellón.

Yt de la hechura a 7^{1/2} r. cada onza importtan dos mill setezientos ochenta y dos rs. y diez y siete cuartos." Madera, hechuras y hierros, y andas desde Ecija, 448 (Ibidem, fols. 117v-118r).

(72) A. P. N. F., leg. 1124, fols. 180-181.

(73) A. P. N. F., leg. 1203, 1793, fols. 653-657.

(74) *Catálogo...*, pag. 127.

(75) Ibidem, pag. 128.

(76) "Más e gastado a quenta de dos ángeles de plata mandados labrar a don Leandro Bernudes platero de Ezija, para adorno del altar del santo, vn mill y trecientos rrs. vn." "Más trecientos y quince rrs. con los que acabé de pagar los dos ángeles de plata y las peanas al dicho platero". (A. P. S. M. N. F., Libro de cuentas de la hermandad de San Pedro, fol. 30v). Estos ángeles fueron vendidos en 1793 para costear con el dinero obtenido la campana de San Pedro (Ibidem, fol. 38r.).

(77) *Catálogo...*, pag. 128.

La renovación decimonónica empezó afectando al ajuar de plata, ya modificado a principios del siglo. En 1802 el mayordomo de fábricas recibía autorización de sus superiores para desprenderse de tres cálices, unas vinajeras y una campanilla, para con el producto de su venta costear una cruz parroquial, un cáliz y un portapaz. El platero encargado de la hechura de las nuevas piezas es Fernando Lucas Jiménez, de Sevilla. De este artífice tan sólo hemos podido averiguar que en 1790 trabajaba para la villa de Húevar, componiendo varias piezas de la iglesia parroquial (78).

IV. ALGUNOS NOMBRES.

Ya se sabe que la clientela marca el carácter de la producción artística. La existencia de un mercado conlleva al tiempo el trasiego de obras de arte y por ende la presencia de unos artistas o al menos una red comercial. Las distancias por otro lado ejercen también una evidente influencia en ese mundo profesional y en la respuesta a la demanda. De ahí nuestro interés por establecer un nexo entre los artífices que trabajaron en Fuentes y la propia localidad. Como se verá la mayoría son oriundos de la capital, unos presentes en la villa con ocasión de la ejecución de alguna obra, volviendo a la cancelación del contrato al punto de origen, hay otros, que, en cambio, se crean vínculos que les hacen arraigar en el pueblo. Contados son los profesionales que nacen y desarrollan su oficio en la misma población.

Del escaso número de artífices locales los más relevantes son, sin duda, merced tanto al número como a la envergadura de sus trabajos, los miembros de dos distinguidas familias de alarifes, los Moreno y los Ruiz Florindo. Con el nombre de Alonso Moreno descubrimos la existencia de varios individuos de la misma dinastía, de ellos el primero es el que realiza las obras del presbiterio de la parroquia. De éste tenemos pocas noticias, salvo su relación con la capilla mayor de la parroquia, que realizaría antes de 1634 como posible asentista (79). Pariente suyo sería Jerónimo Moreno, quien en mayo de 1678 apre-

(78) A. P. S. M. N. F., Libro de cuentas n° 4 de la Hermandad, 1776-1794, fol. 50. Recibo del 29 de mayo por valor de 419 reales.

(79) Bajo la dirección del maestro mayor, como es de rigor, según estipulan las *Constituciones* del Arzobispado.

cia un solar perteneciente a la fábrica parroquial (80). En cambio, no existe parentesco alguno con Alonso Moreno que desempeñó la maestría de los duques de Arcos, trabajando en Marchena y otros lugares de la comarca en el tránsito del siglo XVII al XVIII.

Expertos conocedores de las calidades expresivas que ofrece el ladrillo cortado y tallado, los hermanos Alonso y Cristóbal Ruiz Florindo utilizaron este material para efectuar en sus obras un compendio de variadas morfologías arquitectónicas, abarcando arcos, soportes, entablamentos y remates, extraídas de la tradición manierista o de la invención barroca más contemporánea. Estas experiencias decorativas que afectan a las portadas, patios o miradores, se complica en los interiores con las yeserías. De su capacidad dan fe diversos ejemplos de la arquitectura religiosa y civil fontaniega, o proyectos que no llegaron a realizarse como el diseño para la construcción de las casas capitulares de la localidad. La fama del más prolífico de los hermanos, Alonso, traspasó los límites de la villa para extenderse a otros lugares de la campina sevillana, influyendo en diversas obras de El Arahal, La Campana, Écija e incluso Osuna. La variedad de los encargos recibidos por el maestro sólo se explica si a su inventiva como decorador de superficies se une una perfecta capacidad para resolver los problemas técnicos de la construcción. De ello da prueba su intervención en la iglesia parroquial de Fuentes, y así lo corroboran, como ya indicamos, los maestros mayores Zambrano y Silva en diversos pareceres donde aprueban su maestría al frente de las obras. Su intervención en la reforma de la iglesia comenzó en 1755, con 29 años, siendo entonces titulado como "maestro único examinado" de la villa y disfrutando del cargo de alarife del concejo. Maestro asentista y director de la mayor parte de las intervenciones que se desarrollan en la iglesia desde esa fecha, llegó a efectuar labores de tracista en las mismas, si nos atenemos a lo indicado por el clero parroquial cuando contrató sus servicios para construir la nueva nave del Evangelio en 1764, que debía levantarse siguiendo sus propios "diseños y presupuestos".

Compañero de trabajo de Alonso Ruiz fue el carpintero local Lázaro Caro, quien intervino en las obras de la nueva sacristía y dependencias adyacentes, dando cuenta de ello en un recibo fechado el 10 de julio de 1770. A este artífice se debe la cuidada composición de las puertas y marcos con que se adornan estas habitaciones, e igualmente es autor de la cajonería de cedro decorada con ornamentación rococó en el frente de sus gavetas, por la que otorgó carta de pago de 3.800 reales a la parroquial el 21 de julio de 1772. Más tarde,

(80) A. G. A. S., leg. 3104, Autos de 1699, s. fol.

en 1775, trabajó en diversos reparos efectuados en la capilla de la Pura y Limpia Concepción, y en la construcción de un cuarto nuevo en el patio de la sacristía (81). También trabajó para algunas de las hermandades con sede en la iglesia parroquial, así por ejemplo hizo en 1768 el túmulo de tres cuerpos que servía en las funciones de la de Ánimas Benditas (82).

De la misma localidad es el pintor Bartolomé Caro, del que sabemos que en febrero de 1707 aprecia los retablos de la difunta María de Amor (83).

De entre los maestros procedentes de Sevilla que acaban radicando definitivamente en la localidad, donde establece su taller, hay que destacar al ensamblador Hermenegildo Pérez de Pineda. Nacido en torno a 1683 (84), es hijo de Cristóbal Pérez y de Victoria de Pineda, naturales de Sevilla (85). Se encuentra en la localidad en 1703 (86), donde reside por lo menos hasta 1734 (87). En 1711 recibe la dote por casarse con Lucía Ruiz de la Barrera, hija de Antonio Ruiz Gil y de María de León, naturales de la villa, asciende a 2.908,17rs. La última referencia sobre su vida data de 1734, año en el que dota a sus dos hijas (88). Su principal ocupación en la villa es la de carpintero (89). Como arquitecto, aparte del trabajo ejecutado para la parroquial, contrata en 1712 la construcción de una sillería para el coro de la parroquia de la Campana (90).

En Fuentes aparece Juan de la Barrera para hacer el retablo mayor. Sus relaciones con Francisco Pérez de Pineda ya han sido puestas de manifiesto en el retablo mayor de la parroquia de Paradas. Pero hay más, el ensamblador objeto

(81) Tarea por la que obtuvo 942 reales. A. G. A. S., leg. 3104, Autos de 1767, fol. 58; *Catálogo...*, o. c., pág. 147, nota 42, y A. G. A. S., leg. 2336, Autos de 1777, fols. 14-17r.

(82) A. P. S. M. N. F., Libro de Cuentas de la Hermandad de San Pedro, fol. 25v.

(83) A. P. N. F., leg. 1596, fols. 109v-110r. Tenía entonces, según confiesa en el documento, 24 años (n. 1683).

(84) En 1711 tenía 28 años. *Idem*, fol. 160.

(85) Según consignación de la dote otorgada en 1711 (A. P. N. F., leg. 1850, fols. 17-18).

(86) En ese año adquiere una casa de García Fernández Ibáñez (A. P. N. F., leg. 1209, fols. 191-192).

(87) En una casa situada en la calle de la Plaza que en 1709 le vende el escribano Sebastián Ruiz Ibáñez (A. P. N. F., leg. 1850, fols. 95-96).

(88) Casó a su hija Victoria con Francisco González, y a María con Jerónimo González, dotándolas con bienes por valor de 2141 y 2161 reales, respectivamente (A. P. N. F., leg. 1310, fols. 58-59 y 60-61; 7 de mayo). También sabemos que en 1717 se encuentra preso y le fía Juan Jiménez (A. P. N. F., leg. 2769, fol. 264), y que en 1731 recibe un poder de Juan de Fuentes para que tome a su cargo unos derechos (*Idem*, leg. 1318, fols. 90-92).

(89) Trabajó en diversas ocasiones con el albañil Martín Chaparro (A. P. N. F., leg. 1850, fol. 160; leg. 1208, fol. 313; leg. 1208, fols. 420-421).

(90) En concreto el día 5 de marzo, por 7.000 reales (A. P. N. F., leg. 2359, fols. 42-43)

de nuestro estudio, trabó importantes lazos familiares con este otro artífice, convirtiéndose en su suegro el año de 1694. Quizás Barrera tuviera algún contacto con la villa de tipo familiar pues no en balde su segundo apellido, Adalid, es muy popular en ella, incluso hay algún carpintero con ese apellido. Francisco de la Barrera Adalid, vecino de San Gil, otorga en favor de Pérez de Pineda, hijo de Cristóbal Pérez (difunto) y Victoria de Pineda, natural de Sevilla, por cuanto ha de contraer matrimonio con doña Marina Pimentel de Barrera, doncella, hija de Francisca Pimentel, dote 783 ducados ofrecidos y ahora entregados (91). Relacionado sin duda con Sebastián Rodríguez, maestro escultor y ensamblador. Con él lo encontramos firmando como fiador un contrato para hacerle un retablo a la hermandad de Nuestra Señora del Consuelo, en el convento de los Terceros, en 1690 (92). Tal vez sea este individuo responsable de su aprendizaje, es mayor y vive en las inmediaciones. La presencia de Tomás Guisado, otro ensamblador sevillano, está justificada en cierto modo por la proximidad del lugar donde trabaja habitualmente.

Sevillano es Juan Francisco Sánchez, un dorador que anduvo ocupado en diversas labores en la parroquial. De especial relevancia es la policromía del retablo mayor, contratado el 13 de diciembre de 1727.

Por el compromiso adquirido con el cliente, los maestros mayores, habrían de ser los más asiduos visitantes de la localidad. Está ampliamente documentada la presencia de algunos de ellos trabajando en la parroquia. Pedro de Silva es tal vez el más importante. Vinculado a la construcción de la iglesia desde 1767, aconsejó las modificaciones espaciales que afectaron a la ampliación del recinto. Otro de los miembros de la plantilla de maestros mayores del cabildo que pasó por Fuentes, es Antonio de Figueroa, que sustituyó a Pedro de Silva en el reconocimiento de las obras de la parroquial. Ocupaba el segundo escalafón en el orden de los arquitectos al servicio del arzobispado, beneficiándose del sistema de turnos para obtener el nombramiento, hecho del que se queja Silva.

Otros maestros mayores que visitaron Fuentes fueron Pedro de San Martín, Tomás José Zambrano y Francisco del Valle, encargados de obras de menor cuantía. Poca trascendencia tuvo también la visita de maestros como Miguel Utrero o José Pérez Bueno, alarifes de la comarca.

(91) A. P. N. S., of. 11, lib. único de 1694, fols. 227-228; 11-IV.

(92) MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, t. IV de los "D. H. A. A.", Sevilla, 1932, pág. 102.

(93) GARCÍA DE LA CONCHA, Federico: "Nuevas noticias sobre la vida y obra de Pedro de Silva", *Atrio*, 2, 1990, pp. 93-98.

LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LAS NIEVES DE FUENTES DE
ANDALUCÍA. NOTAS SOBRE SU CONSTRUCCIÓN Y BIENES MUEBLES



Fig. 1. Fuentes de Andalucía. Parroquia de Santa María de las Nieves. Portada de la nave del Evangelio.

LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LAS NIEVES DE FUENTES DE ANDALUCÍA. NOTAS SOBRE SU CONSTRUCCIÓN Y BIENES MUEBLES



Fig. 2. Fuentes de Andalucía. Parroquia de Santa María de las Nieves. Retablo mayor.

LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LAS NIEVES DE FUENTES DE
ANDALUCÍA. NOTAS SOBRE SU CONSTRUCCIÓN Y BIENES MUEBLES



Fig. 3. Fuentes de Andalucía. Parroquia de Santa María de las Nieves. Retablo de San Sebastián.

