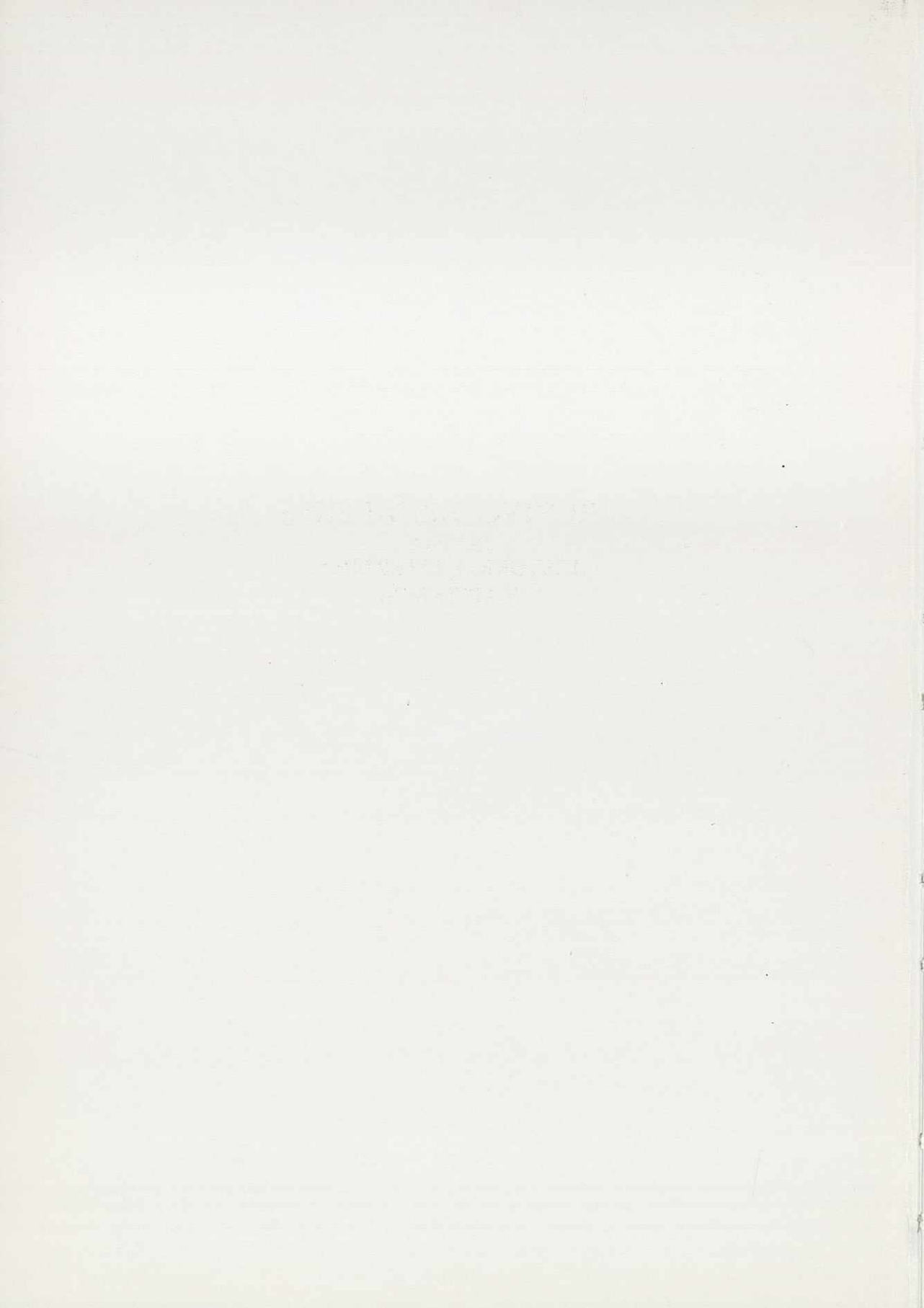


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2001



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



2.º 4004
1001

TOMO LXXXIV
NÚM. 336-337



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISTÓRICO
BIBLIOTECA
Y MUSEO

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: Imprenta Provincial - Ctra. Isla Menor s/n. - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
2001



TOMO LXXXIV
NÚM. 256-257

SEVILLA 2001

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.^a ÉPOCA

2001

MAYO-DICIEMBRE

Número 256-257

CONSEJO DE REDACCIÓN

LUIS P. NAVARRETE MORA
Presidente de la Diputación Provincial

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
CARLOS COLÓN PERALES
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
JUANA GIL BERMEJO
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIA HEREDIA HERRERA

ALFREDO MORALES MARTÍNEZ
FRANCISCO MORALES PADRÓN
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

41071 Sevilla (España)

Teléfonos 954 55 00 29 y 954 55 02 01

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

CORTS GINER, María Isabel: <i>La Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País y la promoción de la mujer...</i>	13
PONCE ALBERCA, Julio: <i>Política y administración local en la Sevilla de Queipo (julio-diciembre 1936)</i>	31
YÑIGUEZ OVANDO, Rocío: <i>Primeras ideas económicas difundidas desde la Universidad de Sevilla, 1868-1918</i>	55
SÁNCHEZ MORENO, Cristina y VALIENTE ROMERO, Antonio: <i>Evolución de las propiedades eclesiásticas en el Aljarafe sevillano: El modelo de Palomares del Río</i>	71
VILLALBA RAMOS, Antonio: <i>Un caso de caciquismo en el distrito de Cazalla de la Sierra durante las elecciones generales del 19 de mayo de 1901</i>	91
BAEZA MARTÍN, Ascensión: <i>El proyecto de Antonio Pichardo: El Colegio Provincial de Sordomudos y de Ciegos de Sevilla (1873-1894).....</i>	103

LITERATURA

- PÉREZ GARCÍA, Rafael M.: *La biblioteca del convento de San Francisco del Monte de Villaverde del Río: libros de autor franciscano (1646)* 133
- GARCÍA MENÉNDEZ, Javier: *El "Discurso sobre la corrección del teatro español" (1798) de Diego de Vera y Limón* 153

ARTE

- HERRERA GARCÍA, Francisco J.: *Miguel Cano y su protagonismo en la retabística sevillana de la primera mitad del XVII* 171
- RECIO MIR, Álvaro: *Alfonso Martínez escultor en piedra en el Sagrario de la Catedral de Sevilla*..... 197
- RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: *El Monasterio de la Cartuja de Sevilla. Ocupación napoleónica y vuelta al orden..* 211
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: *Gremio y esclavitud en la pintura sevillana del Siglo de Oro*..... 243
- FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde: *Las pinturas murales de Juan Miguel Sánchez Fernández en la estación de autobuses del Prado de San Sebastián de Sevilla*..... 257

MISCELÁNEA

- ILLÁN MARTÍN, Magdalena: *Un artista en la Sevilla de 1800: La figura de José Suárez* 271

- TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL 281

CRÍTICA DE LIBROS

CÓMEZ RAMOS, Rafael: <i>Los Constructores de la España medieval</i> . Por Andrés Luque Teruel	321
RAYEGO GUTIÉRREZ, Joaquín: <i>Vida y personalidad de D. Francisco Rodríguez Marín "Bachiller de Osuna"</i> . Por Carmelo Guillén Acosta	323
HALCÓN, Manuel: <i>Páginas sobre Sevilla. Estudio y selección de textos de José Vallecillo López</i> . Por María José Pozo Moreno	325
FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel: <i>Romancerillo de Alcalá de Guadaíra</i> . Por Antonio José Pérez Castellano	328
RODA PEÑA, José: <i>La Hermandad del Prendimiento en los siglos XVII y XVIII</i> . Por Francisco J. Herrera García	330
ÍNDICE del tomo LXXXIV (número 255 y 256-257)	335
Normas para la entrega y presentación de originales	339
Boletín de suscripción	341

ALFONSO MARTÍNEZ, ESCULTOR EN PIEDRA EN EL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

La historia de la escultura sevillana, a pesar de la dispar bibliografía que ha generado, está todavía muy parcialmente escrita. Son muchos los asuntos, obras y autores aun por estudiar y -sobre todo- los necesitados de volver a ser analizados con una renovada y actual metodología, empezando por los grandes maestros de la escuela: desde Bautista Vázquez en el siglo XVI a Cayetano de Acosta en el XVIII, pasando por Martínez Montañés, Juan de Mesa, José de Arce, Pedro Roldán o Duque Cornejo.

Una de las etapas menos conocidas de esta historia es sin duda la de los años centrales del siglo XVII, en concreto desde el declinar de Montañés a principios de los cuarenta, hasta el triunfo de Roldán bien entrada la década de los sesenta. En esos años, apenas un cuarto de siglo, se produjo un trascendental cambio en la escultura sevillana, que basculó desde el consolidado modelo montañesino, caracterizado por unas intensas dosis de idealismo y clasicismo, hasta el que difundió Roldán, en el que primó el dinamismo y dramatismo. De esa forma y en ese momento se produjo el triunfo definitivo de la plenitud barroca.

En ese tránsito jugó un protagonismo de excepción el escultor flamenco José de Arce, del que Angulo en 1927 apuntó su importancia "y, *sin embargo, puede afirmarse que apenas es conocido*"¹. Tal aseveración, que sigue en parte vigente, es aplicable a otros maestros contemporáneos, como Alfonso Martínez, cuya trayectoria profesional tiene significativos paralelismos con la de Arce, aunque no tuvo un papel tan relevante en el aludido cambio de la escultura local. No obstante, gozó de cierto predicamento y su obra, parte de la cual analizaremos en esta ocasión, alcanzó una considerable calidad.

1. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *La escultura en Andalucía*. Vol. III, Sevilla, 1931. Sin paginar, comentario a las láminas 201 a 206.

Martínez, aunque nacido en León, se formó en Cádiz, a la que llegó en 1625 con sólo diez años. Tradicionalmente se le ha creído discípulo del ensamblador Alejandro de Saavedra, aunque también mantuvo una estrecha relación con el escultor Jacinto Pimentel, que bien pudo ser su verdadero maestro, como señala Sánchez Peña, el cual también apunta una factible relación con Arce, ya que se documenta la presencia de Martínez en Jerez en 1638, cuando el flamenco trabajaba en las esculturas del retablo mayor de la Cartuja de la Defensión. En cualquier caso, a partir de los años cuarenta, ya formado y casado, Martínez desarrolló una primera etapa profesional en el marco gaditano, en la que destacan –además de diversas atribuciones– tres conjuntos escultóricos: el del convento de Santa Clara de Gibraltar, no identificado; el amplio ciclo del retablo mayor de la Catedral Vieja de Cádiz y las imágenes del retablo mayor de San Agustín de la misma ciudad, iglesia en la que también trabajó Arce².

En 1650 se trasladó Martínez a Sevilla, instalándose en la collación de San Martín, en la que permaneció hasta el final de su vida y en cuya parroquia fue enterrado el 26 de diciembre de 1668. Esta etapa sevillana no supuso el final de su relación con Cádiz, para la que siguió trabajando y a la que volvió en alguna ocasión³. En cualquier caso, resulta muy significativa esta vinculación sevillana-gaditana, que caracterizó la producción escultórica de dichos centros creativos a lo largo de todo el siglo XVII.

La labor sevillana de Martínez fue referida por Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico*, donde alude a cuatro conjuntos escultóricos. El primero es el de la iglesia de San Leandro, en la que le asigna las esculturas de los retablos de los santos juanes, excepto las de los titulares que son de Montañés, así como

2. El origen y la fase gaditana de Martínez es estudiada en RESPETO MARTÍN, Enrique: *Artífices gaditanos del siglo XVII*. Vol. X de Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Sevilla, 1946, págs. 50-54; SANCHO, Hipólito: "El escultor Alfonso Martínez, en Cádiz". *Archivo español de arte*, XXI, Madrid, 1948, págs. 189-199; SANCHO, Hipólito: "Algunas noticias nuevas sobre el escultor del siglo XVII Alfonso Martínez, criado en Cádiz". *Estandarte*, núm. extra., pp. 11-13. Cádiz, abril 1957. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: "Un Crucificado de Alonso Martínez en Cádiz". *Boletín del Museo de Cádiz*, 3, Cádiz, 1981-1982, págs. 89-92.; HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique: "El escultor Alonso Martínez y el Cristo de la Humildad y Paciencia". *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 6, Cádiz, 1988, págs. 45-53; SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: "Nuevas atribuciones a la obra del escultor Alonso Martínez". *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 6, Cádiz, 1988, págs. 55-71 y HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: "Consideraciones en torno a la obra del escultor Jacinto Pimentel". *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 9, Cádiz, 1991, págs. 125-139.

3. Para estos años sevillanos véanse RESPETO MARTÍN, Enrique: *Artífices gaditanos...* op. cit. pág. 57 y KINKEAD, Duncan: "Alonso Martínez: nuevos datos para su biografía", en *Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo. Jornadas con motivo del cuarto centenario de su nacimiento*. Sevilla, 1983, pág. 3 del referido artículo. Este texto multicopiado, igual que el de todos los trabajos de las citadas jornadas, fue recopilado en un "libro" que se encuentra en la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

las del retablo de San Agustín. A ello suma Ceán las esculturas del retablo mayor de San Clemente, del de la Concepción Grande de la Catedral y del mayor de la Merced Calzada⁴.

Todo ello ha sido matizado considerablemente con posterioridad. Así, del conjunto de San Leandro Hernández Díaz vincula las imágenes de los retablos de los santos juanes a Montañés y su taller, mientras Teresa Dabrio incluye en el catálogo de Francisco Dionisio de Ribas las esculturas del retablo de San Agustín, igual que las del retablo mayor de San Clemente en el de su hermano Felipe. En cuanto a las esculturas del retablo de la Concepción Grande, se han documentado como de Martínez, con excepción del Crucificado, mientras que las del retablo mayor de la Merced, hoy desaparecidas, se tienen por ejecutadas por el referido Felipe de Ribas⁵.

De la actividad hispalense de Martínez documentó Heliodoro Sancho Corbacho, además de imágenes para Carmona y América, dos conjuntos, el primero para el retablo mayor de la parroquia de Cortegana (Huelva), destruido en 1936, y el segundo, sí conservado, para el retablo mayor de la Colegiata de Zafra (Badajoz), en el que también trabajó Arce. Como conclusión de este catálogo provisional hay que referir la última obra de Martínez: el Cristo de las Tres Caídas de la iglesia de San Isidoro de Sevilla, imagen de vestir que realizó el mismo año de su muerte⁶.

A las anteriores esculturas, susceptibles todas de un más profundo análisis del que ha hecho hasta ahora de las mismas la bibliografía, todavía cabría añadir algunas atribuciones, como la Inmaculada de la Sacristía Mayor catedralicia⁷. No obstante, la actividad hispalense de Martínez fue aún mayor. El hecho de

4. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Vol. 3º, *ad vocem*.

5. Sobre estas obras remitimos a HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla, 1987, págs. 192-194 y 234-238; DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, 1985, págs. 400-409; 304-317, 479 y 366-371 y KINKEAD, Duncan: "Alonso Martínez..." *op. cit.*, pág. 2.

6. Véase al respecto SANCHO CORBACHO, Heliodoro: "Artífices sevillanos del siglo XVII", en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, págs. 619, 644, 645 y 685-687; RUBIO MASA, Juan Carlos: "José de Arce y la cuestión de la autoría de la escultura del retablo mayor de la Colegiata de Zafra", en *Symposium internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, págs. 763-772; CUELLAR CONTRERAS, Francisco de Paula: "Las dos imágenes del Sto. Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de San Isidoro". *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 269 y 270, Sevilla, 1982, págs. 6-7 y 6-8 y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Inventario de bienes del imaginero Alfonso Martínez". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 457, Sevilla, 1997, págs. 63-65.

7. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *La Catedral de Sevilla. Guía oficial*. Sevilla, 1977, pág. 158; GUERRERO LOVILLO, José: *La Catedral de Sevilla*. Barcelona, 1982, pág. 77; KINKEAD, Duncan: "Alonso Martínez..." *op. cit.* y HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, pág. 296.

dejar Cádiz evidencia la existencia de unas expectativas que se vieron cumplidas, lo que le animaría a quedarse definitivamente en Sevilla. En este sentido la fecha de su llegada a la ciudad, 1650, es muy significativa, ya que en 1648 había muerto Felipe de Ribas y el año siguiente lo harían Montañés y Luis Ortiz de Vargas, de forma que Francisco Dionisio de Ribas quedó como principal escultor local. No es de extrañar por tanto que Martínez dejase Cádiz -igual que Arce Jerez- con la intención de abrirse paso en el menoscabado panorama escultórico hispalense, lo que ambos lograron de inmediato⁸.

En esta ocasión vamos a añadir otro conjunto de obras al catálogo de Martínez, en el que se descubre su faceta de escultor en piedra, desarrollada para el Cabildo de la Catedral de Sevilla. Efectivamente, poco después de instalarse en Sevilla recibió dos encargos de la institución capitular para la iglesia del Sagrario catedralicio, cuyas obras se ultimaban a mediados de la década de los cincuenta. El primer encargo, el más importante, fue el ciclo escultórico de la portada de San Fernando, que comunica la Catedral con el Sagrario y que se encuentra entre las capillas de los Jácome y de San Antonio. La traza de esta portada, realizada por Pedro Sánchez Falconete, fue aprobada por el Cabildo catedralicio en septiembre de 1655 y está estructurada en dos cuerpos, en el inferior se abre el vano, flanqueado por pares de semicolumnas, y en el superior se dispone una hornacina flanqueada por estípites⁹.

Para el segundo cuerpo de esta portada se le encargaron a Martínez cinco esculturas de piedra, por las que cobró en diciembre de 1656 2.750 reales, "*a cincuenta ducados cada una*". Lo más probable es que el encargo de las obras se realizase una vez aprobado el diseño de la portada, y que fuesen realizadas a finales de 1655 y a lo largo de 1656. No obstante, hasta 1657 no se ubicaron en su emplazamiento, lo que se desprende de un pago de ese año al herrero Marcos de la Cruz por hierro para fijar las esculturas¹⁰.

8. Martín González dice en este sentido que al Martínez sevillano "*le favorece la ausencia de maestros*". MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, 1983, pág. 166.

9. CRUZ ISIDORO, Fernando: *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Sevilla, 1991, págs. 29 y 30 y CRUZ ISIDORO, Fernando: *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla, 1997, pág. 72.

La talla de los batientes que cierran el vano de esta puerta, así como de su calado remate de medio punto, fue realizada por Francisco de Ballesteros, al que se le abonaron en 1658 2.750 reales. Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante A.C.S.) Libranzas de Fábrica, 04494 (475), sin foliar. Esta talla configura una menuda labor decorativa de carácter vegetal encuadrada en los cuarterones de distinto formato que estructuran la puerta.

10. A.C.S. Libranzas de Fábrica, 04494 (475), sin foliar. Al escultor se le denomina Alfonso Martín, lo que es habitual en los documentos relativos a él, en los que en otras ocasiones el nombre que aparece es Alonso y el apellido Martínez, siendo Alfonso Martínez la fórmula más usada por la bibliografía.

El conjunto lo centra San Fernando, cobijado en una hornacina y flanqueado por San Isidoro y San Leandro, y estos por Santa Justa y Santa Rufina, estando las últimas cuatro esculturas sobre pedestales cúbicos que se alinean con las semicolumnas del cuerpo bajo de la portada. Debido a su alto y oscuro emplazamiento hasta ahora nadie se había referido a estas imágenes para algo más que identificarlas, como ya hizo Torre Farfán en 1671. Ceán Bermúdez en su *Descripción artística de la Catedral* las creyó obras de Arce, igual que Amador de los Ríos. Por su parte Hernández Díaz dijo que “*sería interesante conocer la autoría, por la calidad de la obra*”¹¹. (Lám. 1)

Su autor, como acabamos de indicar, no fue Arce sino Alfonso Martínez, y efectivamente son esculturas de calidad. Sin duda la más interesante es la que preside la portada, la de San Fernando, que calculamos de una altura mayor que el natural. La imagen del monarca se encuentra sobre una leve peana y lo representa de pie, con corona real y amplio manto que cubre buena parte de su cora-



Lám. 1. Portada de San Fernando, Sagrario de la Catedral de Sevilla.

11. TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del señor rey San Fernando el tercero de Castilla y de León*. Sevilla, 1.671, pág. 170; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804, pág. 174; AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla, 1844, pág. 175 y HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Retablos...” op. cit., pág. 299.



Lám. 2. San Fernando, Alfonso Martínez, 1656. Portada de San Fernando, Sagrario de la Catedral de Sevilla.

za. Además viste, siguiendo la moda de la época, gorguera y calzas acuchilladas. Por último, blande en la mano derecha una espada metálica y sostiene con la izquierda el orbe. (Lám. 2)

Martínez siguió en esta escultura la iconografía de la estampa abierta en Roma por el grabador francés Claude Audrane "el Viejo" en 1630 - quizás sobre un dibujo de Francisco Pacheco -, con motivo de la expedición por Urbano VIII de la Bula Remisoria y a iniciativa de Bernardo del Toro, comisionado de Felipe IV en el proceso de canonización. Esta iconografía quedó definitivamente fijada en 1671 en dicha canonización, para cuyas fastuosas celebraciones en el altar mayor de la Catedral hispalense Pedro Roldán hizo la escultura que actualmente se conserva en la Sacristía

Mayor del templo, la cual entonces y ahora completa su iconografía al añadirsele un gran manto. En pintura fue Murillo el que cristalizó esta iconografía, como en el ejemplo de la Biblioteca Colombina, también fechable en 1671¹². (Lám. 3)

La elección de San Fernando para presidir esta portada principal del Sagrario no resulta sorprendente teniendo en cuenta la gran devoción que siempre se tuvo a su figura en Sevilla. Pero seguramente el motivo directo por el que debió ser encargada la escultura fue que en ese año, 1655, la Sagrada Congregación de Ritos y Alejandro VII reconocieron el culto inmemorial a San Fer-

12. Sobre la iconografía fernandina véase CINTAS DEL BOT, Adelaida: *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla, 1991 y FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Fernando III, rey de Sevilla*. Catálogo de la exposición. Sevilla, 1994.

nando¹³. A pesar de ello la imagen carece de nimbo, con el que se le solía representar desde antiguo, primando en esta ocasión sus connotaciones reales y guerreras, lo que no es de extrañar al estar entonces la ciudad especialmente involucrada en la guerra con Portugal.

La ejecución de la escultura es correcta, destacando su equilibrada composición, de forma que la imagen adelanta su brazo derecho mientras retrae el izquierdo, articulándose las piernas de forma contraria, la izquierda avanza hasta sobresalir de la peana en la que se apoya, mientras la derecha queda detrás y casi tapada por el manto. Este juego de volúmenes evita la sensación de estatismo y simetría en la figura, a pesar de su lógica disposición frontal. A ello se suma el efecto que produce la disposición del manto, que al rodear el cuerpo del rey en distintos planos le confiere un cierto dinamismo helicoidal, quebrado por la violenta diagonal que lo cruza y que asimismo rompe la simetría de la figura. También la frontal cabeza del santo pierde toda sensación de estatismo y rigidez al disponerse su cabellera en sueltos y movidos mechones.



Lám. 3. San Fernando, Claude Audrane "el Viejo", 1630.

En cuanto al detalle de la talla, la ubicación de la escultura impide un análisis de primera mano de la misma, pero a pesar de ello parece cuanto menos ser de calidad, combinando los amplios planos generales, dispuestos a distinto nivel para producir el correspondiente efecto de claro-oscuro, con detalles de suma minuciosidad, e incluso calados, como se pone en evidencia en la corona. También se consigue satisfactoriamente distinguir las texturas de los materiales que se representan en la escultura, de forma que queda reflejada la suavidad de

13. CINTAS DEL BOT, Adelaida: *Iconografía del rey San Fernando...* op. cit. pág. 35.



Lám. 4. San Isidoro y Santa Justa o Santa Rufina, Alfonso Martínez, 1656. Portada de San Fernando, Sagrario de la Catedral de Sevilla.

las gudejas del armiño, la superficie lisa, dura y metálica de la coraza o la consistencia textil de las calzas, talladas con las arrugas y disposición propias de un tejido fino, mientras el manto lo es con el aspecto de una tela considerablemente gruesa y pesada.

La referencia a Marcos de la Cruz en relación a la fijación de San Fernando y de las demás esculturas parece aludir a que están ancladas a la pared que le sirve de fondo, algo parecido a lo que ocurre con los Evangelistas y Padres de la Iglesia de Arce en el interior del Sagrario. No obstante, esos hierros pudieran también hacer alusión a la existencia de pernos internos, que servirían para ensamblar las distintas piedras en el caso —muy posible— de que las esculturas estuviesen talladas por partes y no en un sólo bloque de piedra. La

comprobación de estos detalles requeriría de un análisis de las esculturas que no es posible realizar por el momento.

El resto de las imágenes que configuran este ciclo son de un tamaño algo menor que la de San Fernando y próximo al natural, aunque por su ubicación sobre pedestales se encuentran ligeramente más elevadas que el Santo Rey, lo que resulta contradictorio y quizás fuese debido a que Sánchez Falconete no lograra armonizar las esculturas y la arquitectura de la portada. (Láms. 1, 4 y 5) A San Fernando lo flanquean San Isidoro a la izquierda y San Leandro a la derecha, siguiendo su iconografía tradicional, de forma que ambos están revestidos de pontifical y llevan sendos báculos episcopales de hierro rematados por roleos, muy semejantes por cierto a los que pintó Murillo en los cuadros de ambos prelados de la Sacristía Mayor de la catedral hispalense.

A San Isidoro se le reconoce por sostener un libro, en señal de su enorme sabiduría, por la que en el siglo XVIII sería declarado Doctor de la Iglesia. Por su parte, San Leandro extiende su brazo derecho en cuya mano es posible que sostuviese algún atributo, quizás un pergamino como en el cuadro de la Sacristía Mayor. En este caso no se distingue a ambos santos por su edad, como sí ocurre en las referidas pinturas de Murillo, apareciendo los dos representados imberbes y jóvenes.

De nuevo se trata de obras de buena ejecución, en las que se buscan los mismos efectos que en el San Fernando con iguales recursos. A pesar de que ambas figuras hacen claramente *pendant*, no se componen de igual manera, de forma que San Isidoro recoge su capa pluvial, lo que marca una potente diagonal

que cruza su figura, mientras San Leandro la mantiene suelta, permitiendo al escultor simular que la ondula el viento, imprimiéndole un innegable dinamismo a la obra, lo que es reforzado por los numerosos plegados del resto de sus vestiduras. Asimismo ambas esculturas se componen de forma mucho más abierta que la de San Fernando, especialmente la de San Leandro. También en esta ocasión se combinan los grandes planos con elementos de gran detallismo y diversas texturas, como se evidencia en los bordados que son simulados en las mitras y el calado del encaje que remata el alba de ambos santos, delicadas labores a buen seguro realizadas con trépano.

En los extremos de la composición están las santas Justa y Rufina representadas a la manera tradicional y sin distinción entre ambas, de forma que encontramos dos bellas jóvenes que portan sus habituales atributos, cántaros de



Lám. 5. San Leandro y Santa Justa o Santa Rufina,
Alfonso Martínez, 1656. Portada de San Fernando,
Sagrario de la Catedral de Sevilla.

barro en referencia a su actividad alfarera y aparatosas palmas de hierro que indican su condición de mártires.

Ambas imágenes siguen las pautas ya referidas en las anteriores en cuanto a su composición y ejecución. No obstante, en este caso las túnicas de las santas adquieren un mayor protagonismo, animadas por amplios y sincopados pliegues, que en ocasiones se arremolinan y en otras se disponen en paralelo.

Lógicamente las cinco esculturas configuran un conjunto, un ciclo unitario, en primer lugar de carácter iconográfico al reunir a los más populares santos "sevillanos", ejemplos de virtudes heroicas y de lucha contra los infieles, asunto éste siempre candente en la España Moderna. También estas imágenes forman un conjunto de carácter compositivo, ya que los obispos y las mártires se giran ligeramente hacia San Fernando, que es el eje de todo el ciclo. Ello no supone que unas imágenes se sometan a otras, sino que se establece una clara relación entre ellas, lo que le da un evidente valor de conjunto a todo el ciclo sin negar la particular individualidad de cada escultura.

La significación de estas obras en la producción de Martínez es considerable, marcando claramente un especial interés por la representación del movimiento ya apuntada en sus obras gaditanas. El movimiento fue una de las grandes conquistas de la escultura sevillana de los años centrales del siglo XVII, en la que José de Arce jugó un papel esencial, imponiendo un barroco dinámico en la década de los cincuenta, al que siguieron todos los escultores activos en la ciudad, como Alfonso Martínez y Pedro Roldán. Fueron sin duda las grandes esculturas de Arce de los Evangelistas y Padres de la Iglesia que coronan las tribunas del Sagrario, fechadas en 1657, las que marcaron el giro de la escultura sevillana, de forma paralela a lo que ocurrió en la pintura con las apoteósicas y dinámicas composiciones de Francisco Herrera "el Joven".

De esta forma, nos inclinamos por vincular estilísticamente a Alfonso Martínez con José de Arce, lo cual ya se apuntaba en su etapa gaditana, frente a la tradicional relación con Montañés, que la bibliografía ha repetido desde que Ceán Bermúdez indicó que era "*discípulo de Juan Martínez Montañés en Sevilla*", lo que ha llevado incluso a interpretarlo como un montañésino retardado¹⁴. Por el contrario, los datos que antes hemos referido y sobre todo el análisis de sus obras documentadas parecen indicar que Martínez tiene poco que ver con el arte de Montañés y sí mucho con el de Arce. En tal sentido cabría indicar que no le unió relación alguna con el maestro de Alcalá la Real, mientras que su evolución fue paralela a la del flamenco, del que cabría interpretarlo como seguidor. Se da la circunstancia de que Arce fue padrino de Felipe, uno de los

14. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...* op. cit., pág. 69.

ocho hijos de Martínez, lo que evidencia que incluso les unió una relación familiar¹⁵.

La vinculación de Alfonso Martínez con el Cabildo de la Catedral de Sevilla no terminó con las esculturas de la portada de San Fernando, ya que le encargó otra obra para el Sagrario, una vez terminadas las ya analizadas. De esta forma se le abonaron en 1658 cuatro mil reales "*por la medalla de piedra de Santo Tomás que hace para la media naranja del Sagrario nuevo*", que luego fue dorada y pintada¹⁶.

La ubicación exacta de este tondo fue la clave de la cúpula que cubre el crucero de templo. En principio esta cúpula pensó ser rematada por una linterna, pero debido a los problemas constructivos surgidos en la fábrica y tras diversas consultas, el Cabildo en marzo de 1656 decidió "*que no se eche linterna a la capilla mayor por el grande peso que será*" sino "*que se sierre con un florón grande como las demás bóvedas*"¹⁷.

De esta forma, cabe deducir que Martínez recibió el encargo de realizar este relieve tras terminar las anteriores esculturas a finales de 1656 y que sería tallado el año siguiente. Lamentablemente, la obra no se conserva¹⁸.

No obstante, por los datos referidos, lo ejecutado por Martínez debió ser un relieve circular y de enormes dimensiones, lo que se deduce de que cobró bastante más que por las cinco esculturas de la portada. A este respecto resulta significativa la alusión que hizo a la obra Ortiz de Zúñiga en sus *Anales*: "*A la media naranja había de suceder en su anillo sobre el centro del crucero la linterna, remate de semejantes edificios; pero el recato de los artífices que la cerraron temió su peso, y resolvió macizar el hueco del anillo, en que se dio lugar dignísimo á un simulacro de relieve del gran Doctor Santo Tomás de Aquino por la parte cóncava, en que terminándose la vista, si echa de menos la linterna, se divierte presto á observar las demás perfecciones*"¹⁹.

15. Este Felipe Martínez fue el único hijo de Alfonso que se dedicó a la escultura, por lo que le dejó en herencia "*toda la herramienta de mi arte y los bancos y estampas que tengo*". Además, Felipe se casó con Luisa Rafaela, hija de Valdés Leal, siendo testigos del matrimonio tanto el pintor como Bernardo Simón de Pineda. Véase al respecto: KINKEAD, Duncan: Alfonso Martínez... op. cit., pág. 4.

16. A.C.S. Libranzas de Fábrica, 04494 (475), sin foliar. De la pintura y el dorado de esta obra se ocupó Alfonso Pérez.

17. A.C.S. Autos Capitulares 1655-1656 (63), fol. 44 vto. de la numeración de 1656.

18. Posiblemente se perdió en la "restauración" de la cúpula llevada a cabo por Menéndez Pidal entre 1963 y 1968, en la que se abrió su clave y se añadió una aparatosa linterna.

19. ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* Facsímil de la segunda edición, de Antonio María Espinosa y Cárcel, Madrid, 1796. Sevilla, 1988. Vol. 5º, págs. 155 y 156.

Es destacable que los dos encargos referidos fuesen realizados en piedra, lo que pone en evidencia que Martínez además de tallar en madera, material de todas las obras hasta ahora conocidas y atribuidas a su quehacer, también dominó la talla en piedra. Ello cabe relacionarlo con la existencia de toda una tradición de escultura en piedra en la escuela sevillana, a pesar que la madera fue el material más empleado. La mayoría de los grandes escultores locales realizaron obras de piedra, desde Mercadante de Bretaña a Cayetano de Acosta, destacando Bautista Vázquez, Andrés de Ocampo, Juan de Oviedo, Alonso Cano, José de Arce, Pedro Roldán, Duque Cornejo e incluso Montañés. A pesar de ello la historiografía de la escultura sevillana apenas se ha ocupado de estas obras, centrando toda su atención en la escultura en madera, que ha producido siempre una cegadora fascinación.

Por otra parte, la participación de Martínez en las obras del Sagrario pone en evidencia que contaba con una notable reputación profesional en Sevilla, ya que sin duda el Cabildo catedralicio era el más importante -y exigente- mecenas de la ciudad. En ese momento junto a Martínez desarrollaba su actividad escultórica en el templo José de Arce, que realizaba las referidas esculturas colosales que coronan las tribunas del Sagrario. Es muy posible que Arce fuese considerado como el primer escultor del templo, ya que realizaba las obras más importantes, y Martínez el segundo, encargándosele obras de menor envergadura.

En cualquier caso, trabajar para el Cabildo era señal de preeminencia entre los artistas de la ciudad, algo que también cabe deducir de la participación de Martínez en la Academia de Murillo. En relación con ello ya dijo Ceán que "*sus obras son estimadas, y le gradúan por uno de los buenos escultores sevillanos*" y que "*Fue uno de los que contribuyeron a sostener la academia de aquella ciudad el año de 1664*"²⁰. Efectivamente, en el manuscrito de dicha academia aparece nuestro escultor en el período que ocupaba la presidencia de la misma Valdés Leal²¹.

También la relevancia alcanzada por Martínez en su etapa sevillana se desprende de su interesantísimo inventario de bienes *post mortem*, realizado en los primeros días de 1669 y en el que se pone en evidencia una saneada economía -era propietario de su casa y mantenía exitosas relaciones comerciales con América- y una producción artística mucho mayor de la hasta ahora conocida, haciéndose referencia a numerosas obras no identificadas y presumiblemente perdidas. En este sentido, todo parece indicar que también realizó esculturas de

20. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...* op. cit. pp. 69-71.

21. Véase al respecto CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...* op. cit., págs. 69-71 y *El manuscrito de la academia de Murillo*. Sevilla, 1982, pp. 32 y 33.

marfil e incluso que fue *luthier*. Especialmente interesante es la parca alusión a su biblioteca, de la que se dice que estaba formada por “*veinte y quatro libros grandes y pequeños de diferentes ystorias*”, sin que lamentablemente se especifiquen sus títulos. En cualquier caso, Martínez debió tener una cierta cultura, siendo curiosa la variedad de objetos que le rodearon, entre los que destacan cincuenta y cinco cuadros, de “*países*” y de devoción; dos espadas y otras tantas escopetas; instrumentos musicales y varios relojes²².

Este inventario muestra claramente su religiosidad, igual que su interés por la pintura, las armas, la música o el paso del tiempo -ese tiempo que calificó Miguel de Mañara de lamentable y desdichado en su *Discurso de la verdad*-, que son indicativos del espíritu barroco de Alfonso Martínez, que además de sus esculturas debió lógicamente impregnar todas las facetas de su existencia.

Álvaro RECIO MIR

22. El inventario de los bienes de Martínez fue dado a conocer en KINKEAD, Duncan: “Alfonso Martínez...” op. cit., págs. 4 y 5. Con posterioridad fue transcrito completamente en GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: “Inventario de bienes...” op. cit.

