

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009 / TOMO XCII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES
© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: SERVIGRAF
DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009 / TOMO XCII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

ARCHIVO HISPALENSE

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009

ISSN 0210-4067

SUMARIO

ARTÍCULOS

PÁGS.

HISTORIA

JUAN CARPIO ELÍAS

Las parcelas de policultivo en la agricultura sevillana de la Edad Moderna 11-26

JUAN CARTAYA BAÑOS

Don Francisco de Paula Cartaya y Barco: vida, actividades
y antecedentes familiares de un clérigo ilustrado en la Sevilla del siglo XVIII 27-53

MARTA GARCÍA BUERO Y M.^a SOLEDAD BUERO MARTÍNEZ

El epitafio del Conde de Floridablanca (1728-1808) en
el Museo Arqueológico de Sevilla 55-64

JOAQUÍN HERRERA CARRANZA

La Federación Sanitaria de Andalucía (1916-1929). Un proyecto hispalense 65-85

ESTEBAN MIRA CABALLOS

El padre Arellano y su *Historia de Carmona* (1628) 87-106

ANTONIO MIRA TOSCANO, JUAN VILLEGAS MARTÍN Y JUAN LUIS CARRIAZO RUBIO

Una almenara perdida en la costa de Palos: la torre de Morla 107-125

FRANCISCO NÚÑEZ ROLDÁN

Compromiso matrimonial, dote y ajuar femenino en
el Bajo Guadalquivir (1513-1556) 127-139

RAFAEL M. PÉREZ GARCÍA

La población del reino de Sevilla en 1571 y las consecuencias demográficas
de la guerra de Granada 141-162

FELIPE PIZARRO ALCALDE

Carmona vista a través de los jesuitas (1619-1754) 163-191

RAFAEL ROJAS ÁLVAREZ, ANTONIO RAMOS CARRILLO Y ESTEBAN MORENO TORAL

Contribución a la historia asistencial del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla
y la proyección a su actual labor sanitaria 193-214

JUAN M. VALENCIA RODRÍGUEZ

La quiebra financiera de la aristocracia: el concurso de acreedores
del estado de Feria 215-253

ARTE

FRANCISCO MANUEL DELGADO ABOZA

El retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de El Pedroso, obra inédita
de Diego López Bueno y Amaro Vázquez 257-273

M. ^a MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN La boda de Alfonso XIII en un biombo del Museo-Palacio de la condesa de Lebrija en Sevilla	275-288
JORGE LÓPEZ LLORET La ciudad y sus surcos. El siglo XVII en la constitución de la imagen de Sevilla	289-316
ANTONIO MARTÍN PRADAS La expulsión de la Compañía de Jesús de Osuna. El catálogo de pinturas del colegio de San Carlos el Real	317-333
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ Honras fúnebres por el Papa Benedicto XIV en la catedral de Sevilla y otros túmulos pontificios	335-359
JESÚS PORRES BENAVIDES La obra de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en el retablo mayor de Santa María de Carmona	361-384
JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ <i>San Pedro con varios santos y San Pablo con los apóstoles</i> , dos pinturas del círculo de los Francken	385-397

MISCELÁNEA

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO Más documentos de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, relacionados con su origen abulense	401-404
--	---------

RESEÑAS

BARRANTES MALDONADO, PEDRO. <i>Diálogo entre Pedro Barrantes Maldonado y un caullero extranjero que cuenta el saco que los turcos hicieron en Gibraltar en 1540</i> POR ANTONIO CASTRO DÍAZ	407-410
FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE. <i>Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: benedictinos, dominicos, agustinos, carmelitas y basílios</i> y FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE. <i>Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, jerónimos, cartujos, mínimos, obregones, menores y filipenses</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	411-413
GARCÍA GUTIÉRREZ, FERNANDO. <i>El Arte de Japón. Lo Sagrado, lo Caballeresco y otros temas. Japón y Occidente III</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	413-415
MEDIANERO HERNÁNDEZ, JOSÉ MARÍA. <i>Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen «decana» de Sevilla</i> POR JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA	415-418
PINEDA NOVO, DANIEL. <i>Juan Ramón y el Ateneo de Sevilla</i> POR CARMEN RUIZ BARRIONUEVO	418-422
RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO. <i>Patrimonio cultural y desamortización. Marchena, 1798-1901</i> POR FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA	422-426
RODRÍGUEZ BECERRA, SALVADOR Y MACÍAS SÁNCHEZ, CLARA, COORD.: <i>El fin del campesinado. Transformaciones culturales de la sociedad rural andaluza en la segunda mitad del siglo XX</i> POR MANUEL ZURITA CHACÓN	426-431

Arte
~

La obra de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en el retablo mayor de Santa María de Carmona



JESÚS PORRES BENAVIDES

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

RESUMEN: A lo largo del segundo y tercer tercio del XVI se acometió el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de la Asunción de Carmona. En esta obra trabajaron artistas como Nufro de Ortega o Bautista Vázquez.

Con este artículo se ha querido estudiar el retablo desde diferentes perspectivas, su morfología, estilo, iconografía de los relieves que lo componen y análisis técnico y estructural y, por supuesto, el estilo de Vázquez y la participación que pudo tener él y su taller en la configuración final de la obra.

PALABRAS CLAVE: Juan Bautista Vázquez, el Viejo, Carmona (Sevilla), iglesia de Santa María de la Asunción, retablo mayor, Manierismo, siglo XVI, Renacimiento, escultura.

ABSTRACT: During the second and third thirds of the XVIth century, the main altarpiece of the church of St. Mary of the Assumption in Carmona (Sevilla) was designed and built. This work was made in cooperation by a number of artists as Nufro de Ortega or Bautista Vázquez, el Viejo.

This article aims to study the altarpiece from different perspectives: its morphology and style, the iconography of the different reliefs, a structural and technical analysis and, of course, to analyse Vázquez's style and determine the level of participation that he and his atelier could have in the final configuration of the work.

KEY WORDS: Juan Bautista Vázquez, el Viejo, Carmona (Sevilla), church of Saint Mary of the Assumption, main altarpiece, Mannerism, XVIth century, Renaissance, sculpture

INTRODUCCIÓN

La figura de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, ha sido estudiada principalmente en su etapa castellana, es decir, durante la época en que trabajó en Toledo con Nicolás de Vergara, colaborador suyo. Esta labor la ha realizado Margarita Estella, pionera en el estudio en profundidad de Vázquez y en especial de su etapa castellana y americana.

De la labor que realiza Vázquez al venir a la urbe Hispalense, después de permanecer en Toledo, algo se sabía de las notas proporcionadas por Ceán Bermúdez en su enciclopedia de artistas a principios del siglo XIX, pero fue sobre todo a comienzos del

XX con investigadores como López Martínez, en su obra *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* de 1929, donde aporta datos históricos fundamentales acerca de obras contratadas a Juan Bautista Vázquez, notas sacadas principalmente de los archivos de protocolos notariales de Sevilla, que es cuando se empiezan a documentar obras al maestro abulense y más adelante con Hernández Díaz que con su *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento* del año 1951 sigue con la atribución de obras al maestro abulense.

Importante fue también la labor del profesor Jesús Palomero con su obra *El Retablo Sevillano del Renacimiento* donde realiza aportaciones para el conocimiento de Vázquez al documentar obras del artista en Toledo y en Lebríja. Las últimas investigaciones sobre Juan Bautista Vázquez las realiza María Fernanda Morón de Castro, al aportar en 1980 nueva documentación sobre la participación de este artista en el Retablo Mayor de la Catedral y recientemente en su publicación sobre el Giraldillo.

A pesar de ello, la etapa sevillana del escultor carece de un estudio sistemático y analítico que proporcione claridad acerca de toda la producción del maestro, su estilo, la colaboración con otros escultores, los temas iconográficos que aborda, la técnica etc.

Con este artículo se ha querido llenar parte de este vacío en la investigación de la obra sevillana de Bautista Vázquez, ya que el retablo de Carmona, proporciona una gran cantidad y diversidad de datos desde todos los puntos de vista.

ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS DE BAUTISTA VÁZQUEZ, EL VIEJO

Juan Bautista Vázquez, el Viejo o el Mayor, como en su época lo distinguen los documentos de su hijo homónimo y también escultor Juan Bautista Vázquez, el Joven, representa quizás uno de los mejores exponentes de la imaginería renacentista de la segunda mitad del XVI en Sevilla y sin duda el padre de una escuela de imaginería local y enraizada con artistas de gran talento como son Jerónimo Hernández, Gaspar del Águila o Miguel Adán por citar a algunos. Además se distinguió por sus labores como retablista, pintor y grabador.

Según Margarita Estella, Vázquez nace hacia el año 1525¹, gracias a la referencia de su edad que hace en el retablo que realiza para Fuentelaencina (Guadalajara). López Martínez lo asegura sin referencias documentales natural de la villa salmantina de Pelayos². La primera parte de su producción la encontramos en la Castilla central, asentándose en Toledo donde su estancia esta documentada desde 1554 al 1556³. Hacia

1. ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en Castilla y América*. Consejo superior de investigaciones científicas. Madrid, 1990, p. 6.

2. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929.

3. GARCÍA REY, Verardo: «Estancia del escultor Bautista Vázquez en Toledo» en *Documentos para la historia del arte*. Madrid, 1934.

1557 ya se sabe que estaba en Sevilla, donde permanecerá hasta su muerte, treinta y dos años después.

Su venida a la urbe, coincide con el fallecimiento del entallador flamenco Roque de Balduque (1561)⁴ y de Isidro de Villoldo, convirtiéndose en uno de los escultores más solicitados de la antigua diócesis de Sevilla, atraídos por una ciudad que gozaba tanto económica como social y culturalmente de un alto estatus. Sevilla que tenía el monopolio del comercio de Indias desde 1503, con el establecimiento de la casa de la contratación, será destino elegido por numerosos artistas foráneos y extranjeros que acuden a la búsqueda de los numerosos encargos que debido a la boyante economía se originaban en nuestra ciudad. La Sevilla del s. XVI es una ciudad puerto que a mediados de siglo tiene 60.000 habitantes y que hacia 1588 llegó a tener 150.000, convirtiéndose en una de las mas pobladas de Europa.

La llegada del Renacimiento a Sevilla se va a producir por varias vías⁵: obras importadas, artistas extranjeros que llegan a nuestra península, o artistas españoles que viajan a Italia donde aprenden las formulas del renacimiento. Las primeras obras renacentistas que encontramos en Sevilla a principios de siglo van a ser esculturas y artes suntuarias y decorativas importadas desde Italia, que aunque pocas ejercerán una gran influencia. Al igual que estas obras, durante el primer cuarto del XVI vendrán a Andalucía artistas italianos para ejercer aquí su profesión, como Domenico Fancelli, Aprile da Corona, Pace Gazini o Pedro Torrigiano. En los inicios del segundo tercio del siglo, serán artistas de origen flamenco y francés los que se avecinen a Sevilla.

La obra de Vázquez en Sevilla es la que decide la formación de la escuela, ambientada estilísticamente en el manierismo y con muchos vestigios clásicos. La escultura sevillana, que giraba en torno a Roque de Balduque, va a sufrir una fuerte reacción con la presencia de los dos maestros castellanos –Villoldo y Vázquez–. Los fondos clásicos en que se cimentaba el ambiente de la ciudad, comenzaron a removerse ante las expresiones delicadas de raíces idealistas. En torno a él, vinieron desde Ávila y Toledo artistas que conformaron el núcleo fundacional de la escuela, como Juan de Oviedo, el Viejo, y Diego de Velasco, que ayudaron a la penetración de lo castellano en el ambiente andaluz.

También otros como Gaspar del Águila y Miguel Adán, quienes prosiguieron el camino que iniciaron Vázquez y Villoldo, aunque la definición de la escuela vino de manos de los seguidores más jóvenes de Vázquez, como su hijo Juan Bautista Vázquez, el Mozo, y en especial su discípulo Jerónimo Hernández.

4. MORÓN DE CASTRO, María Fernanda: «Análisis histórico-estilístico» en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1983.

5. LÓPEZ, FEDERICO, J.: «Juan Bautista, el Viejo, y su posible autoría del cristo del Amor» en Llamador Cuaresma 2005-*Boletín de la hermandad de los Dolores del Viso del Alcor*, p. 46.

Vázquez se convertirá junto a su discípulo Hernández en abanderado de una nueva estética que se va a demandar en el último tercio del siglo.

Como tracista de retablos, Vázquez utilizó en Sevilla tres tipos diferentes: retablos mayores de imaginería escultórica; estructuras arquitectónicas dirigidas a capillas laterales y destinadas a albergar programas íntegros pictóricos y tabernáculos de una y tres calles⁶.

EL ESTILO DE JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ

Todavía existen algunas lagunas en nuestro conocimiento de los años de formación de Vázquez. Margarita Estella en su libro *Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en Castilla y América* apunta una posible formación en Italia, y más posiblemente en Parma, debido a la noticia que da la enciclopedia de Zani⁷ y la inclusión en ésta de un tal *Giambattista Vázquez*, escultor, pintor y grabador, hace unos años se dio la referencia de un tal *B. Vázquez, spagnuolo, incisore a bulino*. Con estas vagas referencias, no podemos asegurar que estuviera allí en los años iniciales de su formación, aunque podría ser una hipótesis razonable por el estudio de sus esculturas, e incluso de sus dibujos y bocetos. Cabe señalar, como ejemplo, el que publicara Palomero de la portada del colegio de doncellas de Toledo, en donde «la actitud y postura del niño está claramente tomada de la corriente manierista florentina y se encuentra muy próxima a determinados tipos y actitudes infantiles que aparecen en las obras de Pontormo, Rosso y Andrea del Sarto»⁸.

Si existe constancia documental, es de que empieza a trabajar como escultor y retablista en Castilla, trabajando en compañía de Nicolás de Vergara, con el cual llega a formar una curiosa síntesis. Ambos artistas, dotados de una gran personalidad, armonizan sus estilos sin plegarse uno al otro⁹. Si no llega quizás a la capacidad creadora de Felipe Vigarny ni a la genialidad de su posible maestro, Berruguete, su obra en conjunto es una de las más coherentes de los escultores españoles del siglo XVI¹⁰.

Sin duda la influencia de Berruguete es notoria, y quizás el artista coetáneo que más le influyó, al igual que al resto de escultores que trabajaron en la zona castellana. Aunque documentalmente no hay ningún indicio, seguramente esta influencia se produjo cuando Vázquez está ya instalado en Toledo, y pudo producirse a través de

6. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1981, p. 168.

7. Editada en Parma en 1820.

8. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: «Juan Bautista Vázquez, el Viejo, y la portada del colegio de las doncellas nobles de Toledo» en separata de *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*. Tomo XLIX, 1983, p. 497.

9. ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en Castilla y América*. Consejo superior de investigaciones científicas. Madrid, 1990, p. 24.

10. *Ídem*. p. 20.

Isidro de Villoldo o de Pedro de Salamanca¹¹. Los influjos berruguetescos son claramente perceptibles en muchas de sus figuras masculinas, pero son menos significativos en otros de sus tipos iconográficos. Como escultor imaginero de relieves o figuras de bulto, podemos destacar sus proporciones algo alargadas sin llegar a los excesos a que llegan algunos manieristas, agudizadas por sus cabezas pequeñas bien plantadas y ligeramente movidas en un sentimiento manierista de «contraposto»¹².

Cean Bermúdez dijo de él «Que fue uno de los artistas que llevaron a Andalucía las buenas formas, la nobleza de caracteres, el sencillo plegar de los paños y otras máximas con que acabó de desterrar la manera gótica, que todavía reinaba en Sevilla entre algunos profesores»¹³. «La imaginería del sur de España, no ligada de una manera tan expresa a la poética de Miguel Ángel, como los seguidores castellanos de Juan de Juni y Alonso Berruguete, desarrolla una plástica monumental basada en el refinamiento y en la elegancia, como medios mas idóneos, para captar la atención del fiel»¹⁴. Pero siguiendo los análisis de Angulo y Hernández Díaz, el clasicismo se introduce en el sur de manos de Isidro de Villoldo y del propio Vázquez; aunque la imaginería de Vázquez se encuentra cada vez más en contradicción con los marcos retablisticos en que se inserta, todavía ligados a la tradición plateresca¹⁵.

Aunque se supone que algunas obras de Vázquez serían de su mano, lo normal y más frecuente en la ejecución de grandes obras, como es este retablo que aquí nos ocupa, es que Vázquez trazara el diseño arquitectónico general, hiciera los modelos o bocetos para las historias en barro o en papel y que dirigiera la obra, pero es de suponer que tanto en los relieves como en la mazonería trabajaría todo el taller. Así, sabemos que en junio de 1583 se le pagó a Vázquez «por un dibuxo en papel y modelo grande de barro para una historia del cabildo nuevo». El mes siguiente se volvía a comprar más papel, para dibujos y barro para hacer bocetos de los relieves¹⁶, todo ésto para las labores que estaba realizando para la catedral.

EL RETABLO DE SANTA MARÍA DE CARMONA

El inicio de las obras en el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Carmona se inicia hacia la mitad del siglo XVI (Fig. 1), pues se sabe documentalmente que en 1559

11. *Ídem*.

12. ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en Castilla y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1990, p. 22.

13. CEAN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario de artistas*. Madrid, 1802, sección VA. p. 147.

14. De ello son buen ejemplo la obra de Bautista Vázquez en San Mateo de Lucena, desnudos como el relieve de la flagelación de Jerónimo Hernández en la Iglesia de San Leandro de Sevilla o sus estatuas exentas tales como el Jesús resucitado o el niño Jesús de la hermandad de la Quinta Angustia Sevillana.

15. CHECA, Fernando: *Pintura y escultura del renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid: Ed. Cátedra, 1983. Cátedra.

16. RECIO MIR, Álvaro: «Sacrum Senatium» *las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Fundación Focus Abengoa, 1999, p. 159.



FIG. 1. Retablo de Santa María de Carmona. José Manuel Santos Madrid.

quedó encargado de la obra el escultor Nufro de Ortega¹⁷, quien trabajó intensamente, a juzgar por las cantidades percibidas hasta 1563, fecha en que cedió el encargo a Juan Bautista Vázquez, el Viejo¹⁸, hizo «dexamiento en Bautista Vázquez, escultor, vecino de Sevilla, para que lo acabase todo por mandamiento del señor Provisor de Sevilla» que continuó la obra hasta dos años después, en que comienza la intervención de pintores, escultores y doradores y se daría por terminado el asentamiento de la obra.

Es pues, este retablo de Carmona, una obra que se termina en un corto espacio de tiempo. Habrá que esperar más de un lustro para que aparezca en otro retablo de similar envergadura, el de San Mateo de Lucena. En éste, Juan Bautista Vázquez, el Viejo, escultor castellano maestro de Hernández, se compromete a hacer la imaginería, aumentando el número de historias. Esta intervención comienza en 1572 terminándose en 1579, por tanto en los últimos años de su vida.

El retablo tiene como particularidad que el proyecto inicial no fue concebido por Vázquez, continuando el trabajo empezado por otros talleres.

Además, sabemos que Vázquez realizó otras obras para la localidad, como por ejemplo, con fecha de 3 de septiembre de 1574 firma el contrato de un sagrario nuevo para la Iglesia de San Bartolomé de Carmona. También aparecen los pagos por «la obra que hizo de sagrario y portadas y cajones para el sagrario de dicha iglesia¹⁹» o el retablo mayor para la Iglesia de San Francisco fechado el 11 de noviembre de 1574, en donde concierta con Juan de Gongora de la Barrera, clérigo presbítero beneficiado de la iglesia de Santiago de la Villa de Carmona «de borne de flandes seco (...) a de tener (...) con la mesa de altar, el sagrario y encima la imagen de San Sebastián y arriba una figura de bulto de medio relieve de san Francisco», encima tendría el padre eterno y aparte habría escenas de pintura al óleo²⁰.

Incluso en la misma Iglesia de Santa María, a los pies de la Iglesia, encima de la mesa de altar del retablo de San Cristóbal se encuentra una bellísima imagen de San Antón, de tamaño algo menor que el natural que se puede encuadrar en la orbita de Vázquez. Morfológicamente, como se comentará más adelante, tiene una estructura arquitectónica similar al que realiza en Medina-Sidonia, salvo el ático que ya se corresponde más con el estilo italianizante que se estaba comenzando a utilizar en la península. Además, éste está distribuido en un plano y no en tres como el de Medina (Fig. 2).

17. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1981, p. 129. Sacado de libros de *Cuentas de Fabrica* de la iglesia de Santa María de Carmona.

18. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1981, p. 129.

19. VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla*. Siglos XVI-XVIII. Sevilla, 1993, p. 129.

20. MURO OREJÓN, Antonio: «Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII» en *Documentos para la historia del arte en Sevilla*. Sevilla, 1932, vol. IV, pp. 64-66.



FIG. 2. Retablo de Santa María la Coronada. Medina-Sidonia (Cádiz) Jesús Porres Benavides.

Según los libros de cuentas de fabrica de la iglesia, la construcción del ensamblaje siguió dos fases consecutivas, realizadas respectivamente en los talleres de Nufro de Ortega, que entre 1559 y 1562 levantaba el banco y los tres primeros cuerpos del retablo recibiendo 1.400 ducados por su intervención, y de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, que lo remata por 600. Las citas documentales de este maestro se extienden hasta dos años después, comenzando la intervención de pintores, doradores y estofadores en 1564²¹, en la que la mayor parte de la imaginería debería ya estar terminada.

El precio de las obras ascendió a la considerable suma de 6.000 ducados, valorándose en partidas iguales la escultura, la arquitectura y la policromía.

Por lo que se refiere a la imaginería del retablo de Carmona, cabe señalar que Nufro de Ortega hizo los paneles con los Padres de la iglesia Occidental: San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio²² y que el taller de Bautista Vázquez hizo el resto de la imaginería.

Salvo los grupos de la calle central, que tienen imágenes de bulto redondo, el resto de escenas se conforman a base de bajorrelieves.

Los relieves del primer cuerpo –Encarnación, Visitación, Epifanía y Circuncisión– Grupo de la Natividad y Virgen titular (FIG. 3), son los fragmentos mas cuidados y la parte que más directamente acusa la mano del maestro. En cambio, son de menor interés en cuanto a la composición, escenas como la Sagrada Cena, que es sin duda una de las composiciones menos logradas del conjunto, pues a lo abigarrado de su composición se suma la falta de conexión entre los personajes, su homogeneidad y poca expresividad en el grupo.

En la Anunciación, el rostro de la Virgen recuerda a muchos de los rostros femeninos de Vázquez y preludia a la escena que realizará en Lucena. La escena de la Visitación esta a caballo entre esa tensión que hay en «el abrazo», donde la figura de Santa Isabel descompensa la composición al arrojar a la Virgen, y los personajes femeninos del fondo que participan de un profundo clasicismo. La Natividad (FIG. 4) es una de las pocas historias donde el bajo relieve se transforma en figuras de bulto redondo en un primer plano y figuras de medio y bajo relieve detrás, creando una gran profundidad. En la Epifanía es de una gran belleza la Virgen y el Niño, que parece hablarles a los magos, en donde los tres Reyes repiten una composición que Vázquez plantea en otras escenas análogas. La escena de la Circuncisión se asemeja estilísticamente a otras realizadas por el maestro.

En la Huida a Egipto (FIG. 5), el grupo de la Virgen con el Niño tiene claras analogías con el bello relieve atribuido de la Virgen con el niño en la portada de la iglesia

21. *Op. cit*

22. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. T. II, Sevilla, Diputación, 1951, p. 126.



FIG. 3. Natividad. Retablo de Santa María de Carmona. José Manuel Santos Madrid.



FIG. 4. Asunción. Retablo de Santa María de Carmona. José Manuel Santos Madrid.

de la Anunciación y con el documentado de la escena de la Huida a Egipto del Retablo Mayor de la catedral hispalense.

La Oración del Huerto tiene un tratamiento de los planos muy conseguido a la manera de los escultores italianos del Cuatrocento. La Flagelación, sin duda, es una de las escenas más bellas de todo el retablo quizás por la sobriedad de la composición. La Quinta Angustia y el entierro de Cristo²³, por el patetismo que emana de la composición y el dinamismo de las figuras, son de las escenas más interesantes. El Sepulcro, en donde es muy sugestivo el cuerpo miguelangelesco de Jesús y que preludia los desnudos de Jerónimo Hernández. En la resurrección no está muy lograda la postura de Jesús que parece algo extraña por la torsión de las piernas y sobre todo si se compara con la portentosa imagen del resucitado del retablo de San Mateo de Lucena.

Estilísticamente pueden apreciarse diferentes formas y manos en este retablo, aunque todo tiene el espíritu y las pautas del maestro. La Virgen Madre que preside, parece estar compuesta según normas estéticas de la famosa Madonna de Torrigiano del Mu-

23. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sevilla, 1951, p. 30.



FIG. 5. Huida a Egipto . Retablo de Santa María de Carmona. José Manuel Santos Madrid.

seo de Bellas Artes²⁴, aunque esta composición de la virgen en «sacra conversazione» (FIG. 6) con dos ángeles que la sirven ya había sido recreada en el destruido retablo de Mondejar. Esta puede ser obra de Bautista Vázquez y, sin duda, recuerda otras obras tempranas del maestro, como la sedente Virgen de la Paz del retablo de Almonacid de 1554, o con más semejanza a la atribuida de la Virgen del Prado de la Iglesia de San Sebastián de Sevilla así como los relieves de la primera calle, Encarnación, Visitación, Epifanía y Circuncisión. Muy bella también es la imagen de la Asunción con Dios Padre que la recibe encima, es muy semejante al realizado para el retablo de la virgen de la Piña en Lebrija.

Otra mano diferente, quizás con menos volumen en las formas o un concepto escultórico más arcaico se observa en los relieves de los doctores: Santos Jerónimo, Agustín, Ambrosio y Gregorio encima de los cuales arranca el primer cuerpo.

24. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. T. II, Sevilla, Diputación, 1951, p. 126.



FIG. 6. Virgen sedente . Retablo de Santa María de Carmona. Jesús Porres Benavides.

ESTRUCTURA ESTILÍSTICA

El retablo de Santa María de Carmona está compuesto de banco, cuatro calles horizontales, ático y baldaquino (FIG. 7). Se distribuye en un solo plano (al adaptarse al testero de la iglesia) y en su estructura arquitectónica sintetiza las formulas platerescas que ya se estaban utilizando en el retablo sevillano desde 1542 con los nuevos planteamientos formales de procedencia toledana²⁵, incorporados en la diócesis por Bautista Vázquez, el Viejo, a partir de su establecimiento en la ciudad. Palomero apunta en su libro del retablo renacentista que Nufro de Ortega se ceñiría a la realización de la arquitectura de los tres primeros cuerpos, incluido el banco, y que Bautista Vázquez siguió con el cuarto cuerpo y el ático que ya tiene otro diseño mas acorde con la trayectoria del artista, como explicaremos posteriormente. Su dispositivo arquitectónico deriva del retablo mayor de Santa Ana de Triana y fue concebido originalmente para albergar un programa pictórico²⁶, como allí.

25. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *El retablo sevillano del renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1981, p. 141.

26. *Idem*.

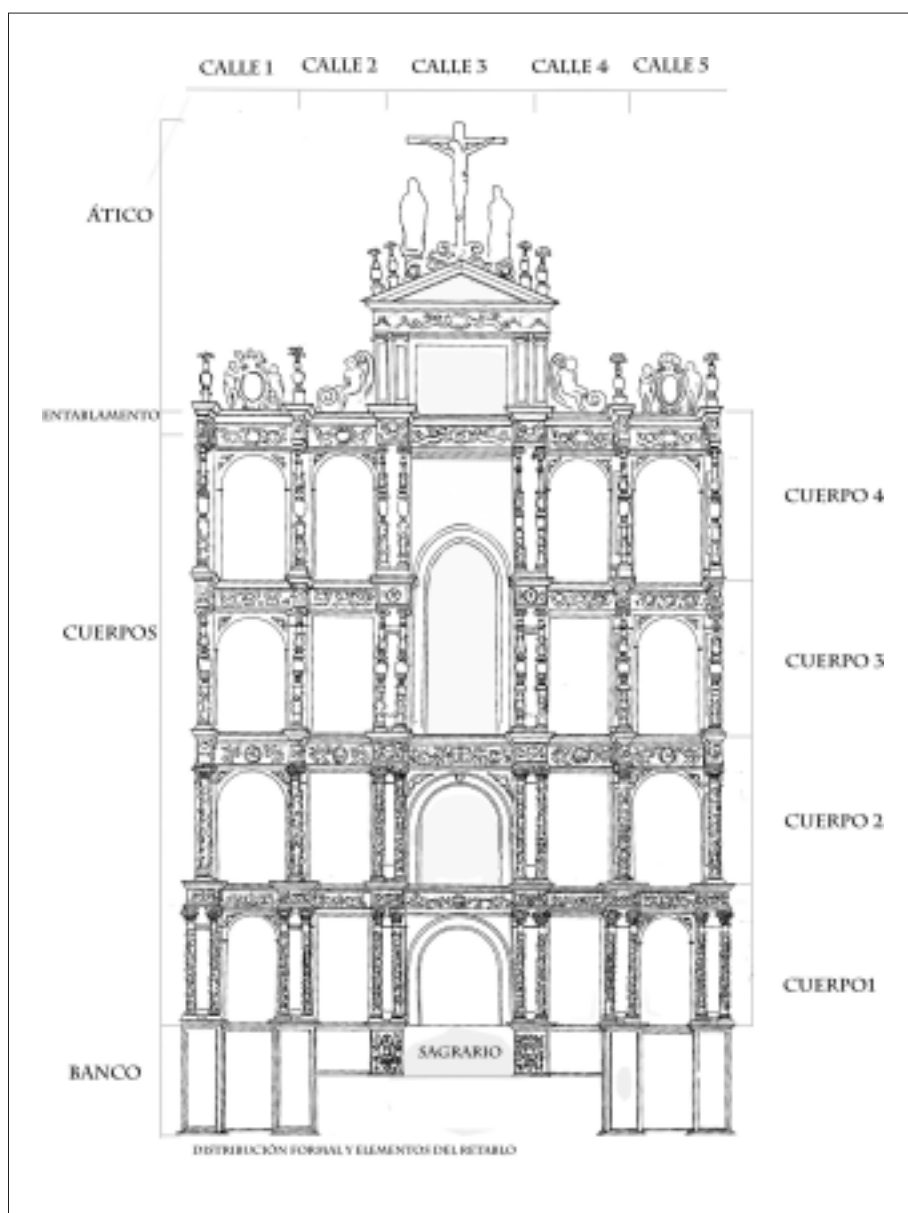


FIG. 7. Grafico. Retablo de Santa María de Carmona.

Entre sus elementos constructivos merece la pena destacar el uso de columnas cilíndricas revestidas de talla, aisladas o por parejas en los dos cuerpos inferiores y abalaustradas en el resto²⁷ que la dotan de un sentido minucioso casi plateresco.

Empezando por el banco, podemos decir que la decoración de los paneles, dos rectangulares que llegan hasta el suelo y dos cuadrados que arrancan de la mesa de altar que flanquean los santos padres, tiene motivos vegetales basados en hojas y tallos circulares en forma de roleos que derivan del último gótico isabelino, remarcado también por el hecho de tener insertos, los rectangulares, un fino arco conopial en el panel. Estos paneles, debido a su estilo, puede que formen parte de una primera etapa constructiva.

En el centro el banco se dispone el tabernáculo, una obra barroca del XVIII compuesta por decoración vegetal y de estípites (que fue añadido posteriormente).

La decoración de los dinteles, intercolumnios y las propias columnas del primer cuerpo denotan una fina labor relibaria de gusto plateresco. Los vanos donde se insertan las historias alternan el adintelado recto, (las próximas a la calle central), con el semicircular, que va adornado con ángeles en las enjutas del arco exterior y están acasetonadas en su interior.

Los relieves de los intercolumnios se disponen como «candelieri» o grutescos de motivos clásicos: medallones, fruteros, querubines, escudos y figuras antropomorfas, algunas de ellas de fina imaginación, al igual que la decoración de las propias columnas. Los frisos que se colocan encima de las historias juegan con motivos de medallones con cabezas masculinas flanqueadas por una pareja de ángeles que descansan sobre lazadas a manera de hamacas. En otros, los ángeles se entrelazan a esta lazada o sosteniendo cuernos de la abundancia de motivos frutales. Encima de las columnas hay pequeños relieves con ángeles tenantes sosteniendo un escudo con cabeza humana.

La decoración de los dinteles en el segundo cuerpo se ha simplificado y ha perdido esa menudencia plateresca, obviando detalles secundarios como guirnaldas o lazadas. El motivo se unifica en unos medallones, alternando cabezas masculinas y femeninas. Los ángeles se han vuelto más robustos y menos gráciles y los cimacios encima de las columnas ahora solo muestran rechonchos querubines.

La decoración del tercer cuerpo sigue perdiendo paulatinamente ese carácter plateresco en pro de un mayor clasicismo formal. Conforme se van distanciando los motivos, estos ópticamente tienen que hacerse más diferenciables y claramente expositivos. Ahora se componen exclusivamente de querubines unidos entre sí por un sencillo colgante frutal. Incluso las columnas son ahora abalaustradas y de orden jónico. Muy parecida es la decoración del último cuerpo que solo se diferencia en que el trío de querubines pasa a dos con una cartela central.

27. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sevilla, 1951, p.30.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El retablo tiene un programa iconográfico de tipo cristífero y mariano, común en los grandes retablos mayores de esta época, y desarrolla la vida de Jesús, incluyendo algunos pasajes de la vida de la Virgen, ya que se trata de un templo de advocación Mariana, en los relieves e imágenes que ocupan la calle central del retablo²⁸.

En los relieves de la parte inferior del retablo se disponen los padres de la iglesia: San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio y San Ambrosio. En el primer cuerpo se articulan las siguientes escenas: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Epifanía y Circuncisión. En el segundo cuerpo se disponen: Huida a Egipto, Jesús ante los doctores, La Virgen sedente con Jesús niño, Sagrada Cena y Oración en el Huerto.

Los del tercer cuerpo con una temática claramente pasionista son Prendimiento, Flagelación, Calle de la Amargura y la Piedad. En el último cuerpo, salvo el relieve del entierro de Cristo e incluyendo la escena con la titular de la iglesia que ocupa dos cuerpos y el relieve que remata el retablo, de la coronación de la Virgen, tratarían los misterios gloriosos de la redención: Resurrección, Ascensión y Pentecostés. Por último el testero del retablo lo remataría el calvario.

Anunciación

Aquí una estancia enmarca la escena, en donde se encuentran la Virgen arrodillada y con las manos sobre un reclinatorio en actitud de recogimiento y San Gabriel que le indica con el brazo la presencia de Dios Padre que aparece por un vano superior izquierdo en representación del misterio de la Encarnación.

La Visitación

Se representa la Visitación de la Virgen a su prima Isabel en el momento del encuentro entre ambas. Esta escena resulta menos solemne que otras realizadas por Vázquez del mismo tema como la de Medina Sidonia o San Mateo.

La Natividad

En el retablo de Carmona, están María y José arrodillados a los lados del niño recién nacido y detrás se disponen una pareja de pastores, la mula y el buey.

Adoración de los Reyes o Epifanía

Este tema iconográfico, que desde el siglo IV aparecía en la escena de la adoración de los magos se caracterizaba por la actitud rigurosamente frontal de la Virgen sentada sobre un trono con el niño Jesús sobre las rodillas y por su expresión grave casi hierática. Aquí la escena recoge el momento de la adoración de los tres magos ante el divino

28. cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y otros, *Catálogo Artístico de la Provincia de Sevilla (Carmona)*, 1951. Sevilla, p.126.

infante ofreciéndole los presentes. La escena tiene mucho parecido con las otras epifanías de los otros retablos, pero con la composición a la inversa.

La Huida a Egipto

En el retablo, María esta sentada en un jumento con el Niño entre sus brazos, guiados por San José que itinerante señala el camino, mientras que unos Ángeles, de claro sabor apócrifo, le obsequian con unos racimos de dátiles que recogen de las palmeras. Este conjunto y los demás del mismo tema de Vázquez parecen influenciados iconográfica y positivamente del que realizara para el altar mayor de la catedral de Sevilla Balduque y Vázquez que lo terminó, en tanto a número de personajes, la disposición de algunos de ellos como la Virgen que suele aparecer montada en el burro con Jesús en su regazo y San José que suele guiar al animal, así como la pequeña escena de los ángeles en la palmera escanciando con los dátiles a la Sagrada Familia.

Esta escena es un ejemplo de cómo los artistas, influidos por el renacimiento sabían descubrir temas de tipo religioso como la «Sagrada Familia» se podían tratar casi como temas seculares, acentuando su sentido humano²⁹.

La Circuncisión

Los ritos de la circuncisión de los varones, el rescate del recién nacido y la purificación de la madre no eran simultáneos, en la tradición iconográfica se suelen representar unidos. Interesante es, también, la presencia de Simeón y la profetisa Ana que ofrecieron un testimonio profético al ver a Jesús.

En el retablo, María ha entregado al niño al sumo sacerdote que lo deposita en el altar. El centro de la composición lo marca el niño, alrededor del cual se disponen los personajes entre los que se pueden advertir a la profetisa Ana y a San José. En primer plano se dispone una mujer con un niño pequeño a sus pies (que es una nota de evocación clasicista). El recurso de esta disposición, que obtiene una mayor profundidad en el relieve y que parte de esquemas italianos, será utilizado por otros artistas españoles como Gaspar Becerra en sus composiciones.

Jesús entre los doctores

Aquí en esta escena, sobre un estrado, Jesús esgrime sus argumentos, enumerándolos con los dedos ante los doctores, que escuchan sorprendidos al pequeño maestro o consultan los libros. En la parte superior izquierda aparecen las figuras de María y José que después de la búsqueda encuentran al hijo. La composición se encuentra inscrita en un triángulo que tiene por vértice a Jesús.

29. MORÓN DE CASTRO, María Fernanda: «Análisis histórico-estilístico» en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1983.

Bautismo de Jesús

Jesús aparece saliendo del Jordán después de que Juan le bautizara «se abrió del cielo y descendió el Espíritu Santo en forma corporal, como una paloma sobre Él y se dejó oír del cielo una voz: “Tú eres mi Hijo amado, en tí me complazco”» (Lucas 3,22).

La Sagrada Cena

Aquí y en torno a la mesa rectangular, se dispone a Jesús en el centro en actitud de bendecir el pan e instaurar la Eucaristía y junto a Él, Juan dormita echado sobre la mesa, el resto del apostolado se dispone escalonadamente.

La Oración en el Huerto

Aquí se desarrollan tres secuencias en la escena, en un primer plano se disponen los apóstoles Pedro, Santiago y Juan dormidos, en un segundo plano Jesús arrodillado recibe de un ángel confortador el cáliz pasionario, al fondo e incisos en un relieve muy plano aparece Judas con la cohorte romana que vienen a apresar a Jesús.

Prendimiento

En esta historia de Carmona se disponen dos escenas, una el prendimiento en sí y la otra el beso de Judas. En primer plano aparece Jesús en actitud expectante recibiendo el beso del traidor que con la mano derecha lo señala. La cohorte de soldados se dispone a prenderlo y Pedro con la espada desenvainada se dispone a defender a su maestro.

Flagelación

En este relieve, Jesús atado a la columna de la sala se muestra desnudo, cubierto solo por un sudario, ofreciendo un bello contraposto, quizás algo idealizado y alejado de la crueldad de la escena. Se encuentra flanqueado por soldados, uno de los cuales le sujeta mientras el otro se dispone a flagelarlo (FIG. 8).

Calle de la Amargura

Esta composición también llamada «Camino del Calvario» describe la escena dramática de la caída de Jesús en el camino hacia el calvario en el momento que Simón de Cirene se dispone a ayudarlo. La cohorte de soldados anuncia el paso de la divina comitiva.

Calvario

La iconografía propia de los Calvarios recoge esta escena en la cual se encuentra Jesús crucificado en medio, la Virgen a la derecha y San Juan a la izquierda, también a veces se ve a María Magdalena a los pies de la cruz. Algunos han querido relacionar esta iconografía con la deesis (iconografía de origen oriental), en la cual aparece Cristo triunfante y Juez con San Juan Bautista y la Virgen a ambos lados.



FIG. 8. Flagelación . Retablo de Santa María de Carmona. Jesús Porres Benavides.



FIG. 9. Virgen del Calvario. Retablo de Santa María de Carmona. Jesús Porres Benavides.

En Carmona, encima del retablo se coloca un calvario, un tema muy común en los retablos renacentistas de esta zona. Juan y María (Fig. 9) componen el grupo a los lados de Cristo que yace muerto en la cruz. Este conjunto esta hoy día recogido en un dosel con pabellón textil, aunque no sabemos si ésta era su disposición original.

Piedad

Este tema de la piedad o quinta Angustia de la Virgen es un tema muy recurrente en la iconografía mariana española.

En el retablo, la Virgen, sedente, sostiene el cuerpo sin vida de su hijo en su regazo, al fondo la cruz vacía, a los pies de Cristo hay un personaje que bien pudiera ser la Magdalena, y en el fondo están los santos varones y San Juan.

Resurrección

Aquí el cuerpo glorioso de Cristo aparece triunfante y desnudo, solamente cubierto con el sudario a manera de mantolín, bendiciendo con la derecha y con la otra porta una cruz con banderín signo de su pasión gloriosa, encima de dos soldados dormidos que vigilan la tumba y uno que se despierta asombrado del hecho.

Asunción de la Virgen

Es el relieve principal del retablo de Carmona por ser dicha advocación la titular de la iglesia. Ocupa junto con Dios Padre el equivalente a dos cuerpos del retablo. Abajo los Apóstoles se disponen alrededor del lecho ya vacío de la Virgen, de una forma escalonada parecida a la de la última cena. Arriba la Virgen es asunta a los cielos en una nube de ángeles. Coronando la escena, aunque fuera ya del retablo se inserta Dios Padre que se dispone a acogerla.

Coronación de la Virgen

Se trata de la continuación lógica en el proceso iconográfico asuncionista, que no podía faltar en un retablo dedicado a la Virgen.

Este relieve tiene un formato apaisado y de proporciones más reducidas que el resto, se representa la coronación de la Virgen, que se encuentra flanqueada por Dios padre y Dios hijo en este momento sublime e iconográficamente muy propio para un retablo que tiene como titular a la Asunción.

En el frontón que remata el relieve se dispone el Espíritu Santo en forma de paloma que extiende sus alas.

Ascensión

Los Apóstoles, que se disponen alrededor de la Virgen María situada en el centro de la composición, observan asombrados la escena que se está desarrollando.

La Madonna con el niño

La Virgen sentada en un escabel y bajo una hornacina avenerada muy al gusto italiano sostiene a su hijo en su regazo que mira al frente. Se encuentra flanqueada por dos ángeles que le ofrecen sendos canastos de frutas.

ANÁLISIS TÉCNICO E INTERVENCIONES SUFRIDAS EN EL RETABLO

Los principales problemas que debía tener en cuenta el maestro ensamblador durante el transcurso de la construcción de un retablo, consistían en la dificultad de conseguir una óptima capacidad de resistencia a las cargas y a las posibles tensiones, así como lograr la total estabilidad de todo el conjunto.

El peso es uno de los parámetros mas importantes que debe estar perfectamente calculado, ya que el retablo tiene que soportar una serie de cargas que se transmiten a los entablamentos y de éstos a las columnas que a su vez la difunden hasta la base final o basamento sobre el que se apoya el primer entablamento. Por esta razón, el sotabanco suele estar realizado en piedra, o en su defecto, por gruesas vigas de madera densa, como el roble por ejemplo resistente a la humedad y a los ataques biológicos³⁰.

30. DALMAU MOLINER, Consuelo y HOYO SANTAMARÍA, Francisco Jesús del: «Sistemas de construcción del retablo» en *El retablo Mayor de la catedral de Astorga: Historia y Restauración*. Fundación del patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, p. 169.

El cálculo de las cargas, que serán diferentes según sea su origen, es fundamental para la estabilidad del retablo. Así pues, existen cargas naturales que son las derivadas del peso propio de vigas, travesaños, entablamentos, etc.; cargas de uso, es decir, las ocasionadas por el peso de las esculturas, hornacinas y los diferentes elementos decorativos, así como el que aportan los propios operarios durante el proceso de elaboración y manipulación; y por último, cargas accidentales provocadas por cambios dimensionales causados por filtraciones de agua (goteras, inundaciones, humedades subterráneas, etc.) incluso sobrepesos añadidos por andamios de mantenimiento en trabajos de conservación (con frecuencia se suelen anclar a elementos del retablo) o razones de diferente índole.

También hay que tener en cuenta la existencia de posibles tensiones de tracción y compresión sobre los entablamentos y columnas o pilastras. El retablo contemplado de manera global está sometido a compresión, y solo en los casos de retablos pequeños suspendidos de los muros o techos estarán sometidos a tracción.

En lo que respecta a la estabilidad, hay que considerar que el retablo es una construcción que debe mantenerse en perfecto equilibrio, pese a la lógica atracción que sufre hacia el suelo debida a la gravedad. Debe resistir, a su vez, diferentes fuerzas ocasionadas por diversas causas, tales como corrientes de aire, asentamiento del suelo, movimientos naturales propios de la madera, etc., que pueden desplazarlo en distintas direcciones. No obstante, en el caso de grandes retablos que siguen el diseño de cantería, como son los tres que nos ocupan, pueden perfectamente adquirir estructura tridimensional articulándose en planos ensamblados entre sí, que -al aumentar la dimensión de profundidad- incrementan asimismo su estabilidad, llegando en ocasiones incluso a no ser necesarios los anclajes de seguridad al muro.

Una de las transformaciones fundamentales que sufren los retablos en su transición del gótico al renacimiento es el cambio de su concepción espacial, pasando de una composición basada en el predominio de líneas verticales (gótico), a otra donde lo que se destaca son las líneas horizontales, lo cual se consigue mediante un elemento de composición clásica: El entablamento, elemento fundamental a la hora de componer un retablo ya que va marcando los diferentes niveles y se compone fundamentalmente de tres partes: cornisa, friso y arquitrabe. Este sería el elemento horizontal, pero en el sentido vertical encontramos los soportes, los cuales tienen diferentes formas materiales: pilastras y columnas. En estos retablos la pilastra apenas tiene una función propiamente dicha de soporte estructural sino que sirve de unión entre los entablamentos y de fondo a las columnas por lo que se denomina pilastra o contrapilar. En cambio, la columna sí cumple su función estructural, haciendo de soporte y unión entre los entablamentos.

Todos estos componentes: entablamentos (horizontales), soportes (verticales) y cajas (espacios entre los elementos anteriores) forman la malla estructural del retablo, pero no podemos olvidar ciertos elementos que aunque no sean propiamente estructurales contribuyen a componer la imagen general del retablo. Entre ellos encontramos los remates, diferentes piezas que como indica su nombre sirven de remate superior al retablo.

Otra parte a distinguir dentro de la malla compositiva del retablo ubicado en la calle central del primer cuerpo el sagrario que sin ser estructural, es fundamental en la composición del retablo.

ANÁLISIS TÉCNICO

El retablo está compuesto de banco, cuatro cuerpos y ático con un calvario rematando el conjunto. Las cinco calles se distribuyen en un solo plano al adaptarse al testero plano de la iglesia. Apoyado sobre el banco se encuentra la parte fundamental del retablo: EL CUERPO. Este retablo posee cuatro cuerpos de igual tamaño donde se sitúan las escenas principales. En la calle central del tercer cuerpo se sitúa el relieve con imagen titular que ocupa el espacio de dos cuerpos, lugar destacado tanto visual como funcionalmente. Finalmente, por encima del cuerpo del retablo, se dispone el ÁTICO, elemento claramente innovador del renacimiento haciendo de remate superior al conjunto. La calle central, mas ancha que las demás, se encuentra ocupada por el sagrario, que no es original del conjunto sino algo posterior, como se aprecia por su composición y tamaño. El soporte que utiliza es el de columnas cilíndricas revestidas de talla, aisladas o por parejas en los dos cuerpos inferiores y abalaustradas en el resto³¹.

La madera que se utilizó es básicamente roble y pino.

Salvo los relieves de la calle central: Nacimiento de Cristo, Virgen con el niño, el grupo de la Asunción de la Virgen, la Coronación y por supuesto el Calvario que remata el retablo que son de figuras de bulto redondo, las restantes historias son de medio relieve.

Conocemos una intervención documentada en 1890 llevada a cabo por el restaurador José de la Peña³² y los comentarios que de esta intervención hace un coetáneo,

31. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951.

32. En Memorias de un monumento. Año de 1890. Historia de la reconstrucción y reparación de la Iglesia Prioral de Santa María de la ciudad de Carmona en la provincia de Sevilla, declarado monumento notable del país, según informe de la Real Academia de San Fernando y por Orden de S.M: Don Alfonso XII: en RUIZ DE LACANAL, M.^a Dolores: *El conservador-restaurador de Bienes culturales, historia de la profesión*. Madrid 1999, p.162.

el ilustrado Señor Astorga³³, en los que se resume la actuación que se llevo a cabo en esta obra, en la que aparte de haber llevado una restauración en el sentido de «restauración de culto» o «de estilo» es decir rehaciendo piezas faltantes y aplicando nuevas policromías y estofados, también se hacen algunas modificaciones al gusto de la época como el arco que enmarca la Asunción que lo transforma de medio punto en un ligero apuntado al estilo «gótico» tan de moda en este momento³⁴. También se han encontrado grafitis aparecidos durante la restauración de algunas intervenciones mas recientes³⁵ en las cornisas e incluso alguna placa de la intervención de la iglesia detrás del retablo³⁶.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se ha realizado una investigación sobre la labor del escultor Bautista Vázquez y la participación que tuvo en este retablo, como ya se ha comentado, no lo ejecutó Vázquez en exclusividad, aunque lo continuó y acabó, salvo la policromía que no sabemos quien la realiza.

Entre las conclusiones que se podrían concluir estarían las siguientes:

1. Se trata de un retablo construido en un periodo cronológico –2º tercio del XVI aproximadamente–, de estilo renacentista con algunas variantes, con una tipología de retablo plateresco, e incluso con cierto resabio del gótico isabelino, el banco del retablo. Está construido en madera policromada y tiene un desarrollo iconográfico similar a otros retablos que se estan realizando por estas fechas.

33. «Grandísima prodigalidad y esmero en todo lo corroído por el tiempo (...) el restaurador ha tallado innumerables cabezas, pies y manos, hasta figuras que habían desaparecido, ha limpiado y vuelto a estofar y dar color a lo que estaba completamente perdido, y no solo a la escultura sino a la totalidad del retablo... y en todo sin quitarle el carácter, conservando el mate de las tintas y el apagado de los bruñidos en donde estaban apagados, la restauración está perfectamente hecha, es inmejorable; y una vez más ha dado el señor Peña un publico testimonio de su talento y hasta el amor con que dirige y lleva a cabo las obras de este género. Restauración notabilísima por cierto, atendiendo al estado de deterioro en que el retablo se hallaba, de que parecía como imposible obtener un resultado satisfactorio» en RUIZ DE LACANAL, M. Dolores: *El conservador-restaurador de Bienes culturales, historia de la profesión*. Madrid, 1999, p.162.

34. También son interesantes las palabras del comentarista de la restauración, Carlos Jiménez Placer, ilustrando el tema: «Tal es en conjunto el retablo, oculto ayer en el sombrío rincón de una capilla de la Iglesia Prioral de Santa María de Carmona, despreciado por todos como cosa arrumbada por vieja y sin ningún valor, porción de trozos de un antiguo altar hacinado y lleno de polvo y telas de araña, ahumados y apolillados, ennegrecidos; y hoy gracias al celo de aquel entendido señor párroco y la señora citada, devuelven al culto católico y al estudio de artistas y eruditos, con la limpieza, acabamiento y lucidez de su primer estado, el talento y concienzudo trabajo de los dos artistas que han llevado a cabo dicha restauración» en RUIZ DE LACANAL, M. Dolores: *El conservador-restaurador de Bienes culturales, historia de la profesión*. Madrid, 1999, p. 163.

35. Juan Medina Nieto 88-1976 (pintado en la cornisa).

36. Losa de mármol: año 1880 y en 20 de agosto-siendo arcipreste y cura propio de esta Iglesia el Il. Sor Don Sebastián Gomez Muñoz, el mismo inicio el desenchado y renovación de este templo, bajo la dirección del escultor Don augusto Franzi siendo albañil Manuel Delgado el picapedrero José Litran.



FIG. 10. Ángeles tenantes. Retablo de Santa María de Carmona. Jesús Porres Benavides.

2. El retablo de Carmona se demora algo en su construcción, esto es perceptible en la aparición de elementos anacrónicos y sin una unidad estilística definida –aquí se aprecia especialmente en el banco–, donde hay todavía una decoración e imagineria de tipo gótico.

3. Por lo que se refiere a la arquitectura del retablo, es de estructura plateresca como ya hemos visto, aunque en el ático se ve una transición hacia formulas mas clásicas, precisamente la zona atribuida a Vázquez, construido a base de pilastras planas y acanaladas que sustituyen a los consabidos balaustres platerescos, frontón triangular, ángeles recostados en volutas y cartelas rodeadas de ángeles tenantes de claro sabor miguelangelesco (FIG. 10).

4. La participación de Vázquez en el ha sido verificada documentalmente y en algunos relieves y esculturas se ha apreciado su mano o al menos el modelo de base, mediante análisis estilístico comparativo.

5. En el aspecto iconográfico también se nota un cierto desarrollo en el retablo. presenta numerosos temas comunes y esenciales de la historia de la Salvación desde la Anunciación, el Nacimiento y por supuesto, el ciclo de la Pasión, Resurrección y los acontecimientos posteriores como la Ascensión y Pentecostés. Tiene en su calle central un relieve dedicado a la Asunción de la Virgen, explicable por ser la titular del Templo.

6. En cuanto al apartado técnico, tiene bastante calidad en su ejecución. Aunque a lo largo de su historia material ha sufrido intervenciones, casi todas documentadas y

algunas como la realizada a finales del siglo XIX muy detallada. Ha habido, sin embargo, intervenciones más graves que otras, especialmente por su difícil reversibilidad.

7. Por lo que se refiere a su conservación, comentar que esta en perfecto estado de conservación pues se acaba de intervenir en el año 2007-2008 por la empresa Artelan bajo la dirección de Doña Laura Ceballos del IPCE.