

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

© 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: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 285-287 / AÑO 2011 / TOMO XCIV



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 285-287 / AÑO 2011

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>

SUMARIO

ACTAS DE LAS I JORNADAS DE HISTORIA Y PATRIMONIO ARAHALENSE

PÁGS.

EL LUGAR DE EL ARAHAL EN EL TRÁNSITO DEL MEDIEVO A LA MODERNIDAD

MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ Y JOSÉ MARÍA MARTÍN HUMANES
Presentación

13-15

JOSÉ MARÍA MARTÍN HUMANES
Fuentes para la Historia Medieval del lugar de Arahal

17-49

MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ
El lugar de Arahal y la *Banda Morisca*. La frontera compartida (siglos XIII-XV)

51-67

JOSÉ MARÍA ALCÁNTARA VALLE Y HELENA ANGULO BLANCO
Morón en el *Libro del Repartimiento de Sevilla*

69-85

MARÍA ANTONIA CARMONA RUIZ
La villa de Arahal en el contexto de las actividades ganaderas
en la *Banda Morisca*

87-103

JOSÉ CABELLO NÚÑEZ
La documentación medieval y moderna de La Puebla de Cazalla
en la Sección Nobleza, Fondo Osuna, del Archivo Histórico Nacional.
Un proyecto de investigación local

105-127

JUAN DIEGO MATA MARCHENA
Notas sobre Arahal (siglos XIV a XVI) en la Colección Local de la Biblioteca
Pública Municipal de Morón de la Frontera

129-154

IGNACIO ATIENZA HERNÁNDEZ Y FRANCISCO LEDESMA GÁMEZ
Un señorío en los siglos modernos. Arahal entre la dependencia
y la emancipación

155-178

JOAQUÍN RAMÓN PÉREZ BUZÓN
Arahal en los inicios de la Edad Moderna: contribución
al poblamiento de Villamartín y segregación de Morón

179-203

JUAN LUIS RAVÉ PRIETO
Barrocos e ilustrados en la Parroquia de la Magdalena de Arahal

205-226

JOSÉ MANUEL NAVARRO DOMÍNGUEZ
Propuestas didácticas para la enseñanza del patrimonio
histórico-artístico de Arahal

227-242

HISTORIA

FERNANDO BEJINES RODRÍGUEZ El castillo y casa-palacio del señorío de Los Palacios del Atalayuela: aproximación patrimonial al origen de Los Palacios y Villafranca (Sevilla)	245-261
JUAN CARTAYA BAÑOS «Que se auia pedido limosna para enterrallo». Una información definitiva sobre la muerte de Mateo Alemán en México	263-281
ANA GLORIA MÁRQUEZ REDONDO El apoyo de Sanlúcar a Sevilla en la pugna por el comercio de Indias	283-306
CASTO MANUEL SOLERA CAMPOS Un arrabal sevillano: los Humeros de la Puerta Real. Algunos datos sobre su población y límites.	307-320

ARTE

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO El tenor ecijano Fernando Valero y su éxito en Estados Unidos (1891-1892)	323-346
JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ Nuevas aportaciones a la obra pictórica de Antonio Castillo Lastrucci	347-382
ROSARIO MARCHENA HIDALGO Las pinturas de Santa María del Águila de Alcalá de Guadaíra	383-396
ANTONIO MARTÍN PRADAS Mobiliario perteneciente al coro del convento de la Merced de Écija	397-413
FRANCISCO JAVIER MONCLOVA GONZÁLEZ Aproximación a la arquitectura hospitalaria en Sevilla durante la Edad Moderna: estudio de los planos y edificios de los hospitales del Amor de Dios y Espíritu Santo	415-436
MARÍA JESÚS SANZ Testamentos e inventarios de plateros sevillanos en la primera mitad del siglo XVI. Estudio de sus ajuares personales y de sus instrumentos de trabajo	437-457

AMORES CARREDANO, FERNANDO Y OTROS: <i>El castillo de Mairena del Alcor. El legado de Jorge Bonsor y Dolores Simó.</i> POR ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ	461-463
CRUZ ISIDORO, FERNANDO: <i>La Hermandad del Santo Entierro de Sanlúcar de Barrameda y la Magna Procesión de 2011. Estudio histórico-artístico.</i> POR JOSÉ RODA PEÑA	463-466
DELENDIA, ODILE: <i>Zurbarán. Catálogo razonado y crítico (vol. 1) y Zurbarán. Los conjuntos y el obrador (vol 2).</i> POR JOSÉ FERNÁNDEZ LÓPEZ	466-468
DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, JUAN BOSCO: <i>Joaquín Sáenz. Una poética del paisaje.</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	468-471
MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: <i>La piel de la arquitectura. Yserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII.</i> POR MIGUEL A. CASTILLO	472-475
MORENO ALONSO, MANUEL: <i>El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. Un lugar de memoria nacional.</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	476-477
OZANAM, DIDIER Y TÉLLEZ ALARCIA, DIEGO (eds.): <i>Misión en París. Correspondencia particular entre el marqués de la Ensenada y el duque de Huéscar (1746-1749).</i> POR JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ	478-479
PACO, MARIANO DE: <i>El teatro de los hermanos Álvarez Quintero</i> POR MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO	479-482
PINEDA NOVO, DANIEL: <i>Antonio Machado y Núñez, naturalista y político (1815-1896).</i> POR CARMEN RUIZ BARRIONUEVO	482-487
RUIZ ROMERO, MANUEL: <i>Inventario bibliográfico sobre Historia de la Comunicacion Social en Andalucía.</i> POR CARLOS ALBERTO CHERNICHERO DÍAZ	488-490

ACTAS DE LAS
I JORNADAS DE HISTORIA Y PATRIMONIO ARAHALENSE

El lugar de El Arahal en el tránsito del medievo a la modernidad

ARAHAL, 31 DE MARZO, 1 Y 2 DE ABRIL DE 2011



Barrocos e ilustrados en la Parroquia de la Magdalena de Arahal



JUAN LUIS RAVÉ PRIETO
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

RESUMEN: La adopción de la arquitectura neoclásica, propugnada por la Academia y los intelectuales ilustrados, se encontró en la campiña sevillana con la oposición de la mayor parte de la sociedad, las normas del arzobispado y con la tradición constructiva de los gremios. La aparición de dos plantas de diferentes proyectos del templo de la Magdalena de Arahal refleja estas contradicciones, entre el mecenas, el duque de Osuna, la autoridad eclesiástica y los arquitectos implicados, Lucas Cintora y Fernando Rosales.

PALABRAS CLAVE: Arahal, Arquitectura, Neoclasicismo, Barroco, Ilustración, Lucas Cintora, Fernando Rosales, Ducado de Osuna.

ABSTRACT: The adoption of the neoclassic architecture, advocated by the Academy and the illustrated intellectuals, came head on in the Sevillian countryside with the opposition of the greater part of society, the norms of the archbishop and the construction tradition of the trade unions. The appearance of two designs of different projects of The Madeleine temple in Arahal reflects these contradictions, amongst the *maecenas*, the Duke of Osuna, the ecclesiastic authority, and the implicated architects, Lucas Cintora and Fernando Rosales.

KEY WORDS: Arahal, Architecture, Neoclassicism, Baroque, Illustration, Lucas Cintora, Fernando Rosales, Duxx of Osuna.

A la memoria de mi hermano Rafael

Para la conclusión de las I Jornadas de Historia y Patrimonio Arahalenses: *El lugar de El Arahal en el tránsito del medievo a la modernidad*, se nos pidió que guiásemos la visita de los participantes a los tres monumentos más significativos de la localidad: el convento de Nuestra Señora del Rosario, la iglesia del Cristo de la Misericordia y la Parroquia de Santa María Magdalena, edificios que han merecido la atención de recientes trabajos de investigación¹, por lo que no cabía, por nuestra parte y en principio,

1. HERRERA GARCÍA, F.J.: «El arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix: Adiciones y comentarios a su producción», *Laboratorio de Arte* 16 (2003) 171-196.; RAVÉ PRIETO, J.L.: «Pinturas murales de Estanislao Caro en Arahal». *Laboratorio de Arte* 18 (2005) 297-309; MARTÍN MARTÍN, R., *La iglesia del Santo Cristo de Arahal. Historia y Arte*; OLLERO LOBATO, F.: *Cultura artística y Arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)* Sevilla, 2004.

escribir un artículo que aportase algo nuevo sobre ellos. Sin embargo, en el transcurso de las jornadas y en la visita final se planteó un debate historiográfico de sumo interés a raíz de la presentación por parte de Francisco Ledesma² de una planta, no conocida hasta ahora, del templo parroquial citado, firmada por Fernando Rosales, que podría cuestionar la consagrada autoría de Lucas Cintora. Y otro plano parcial esta vez firmado por Cintora³ que se refería únicamente al coro del tras-altar (retrocoro) por lo que se podría deducir que este arquitecto se había limitado a intervenir en el remate final del conjunto. En realidad un solo documento no hace Historia, tendremos ocasión de comprobar que tanto el proceso de creación como el de construcción fueron bastante más complejos. Vamos a tratar de sintetizar lo que hasta ahora sabemos de este templo y de exponer este debate vivo a continuación, analizando los diferentes datos con los que contamos y tratando de valorar adecuadamente las diversas fuentes de información, situando en su contexto ambos diseños, insertándolos en la cronología del edificio y recogiendo las últimas reflexiones sobre este templo tan singular.

LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA

La parroquia de Santa María Magdalena de Arahál es un paradigma de las dificultades y las resistencias ideológicas, estéticas y técnicas que supuso la asimilación en la periferia de los principios y de las formas de la Arquitectura Ilustrada y de los rígidos dictados de la Academia. Arruinada la antigua parroquia de traza mudéjar en 1755 por el terremoto de Lisboa, de la que restan todavía su torre y su sagrario barrocos, se acometió la construcción de uno de los templos más grandiosos de la provincia. Al parecer se inició el expediente de sustitución del templo a partir de 1775 a instancias de la casa ducal, en 1785 el administrador del estado de Osuna inició las labores de derribo. Inmediatamente la autoridad eclesiástica envió al maestro mayor para que se personase. En 1786 fue reconocida la fábrica por el maestro mayor del arzobispado Fernando Rosales, revisando los cimientos y muros maestros y ante el mal estado se propuso la sustitución por un templo nuevo, a esta fecha debe corresponder la planta de la iglesia que ha motivado este trabajo y que luego analizaremos. Es el momento en que Rosales reclama para sí el derecho a las trazas y a la dirección del proyecto. En 1787 la parroquia se había trasladado al templo de la Misericordia, por lo que las obras deben producirse a buen ritmo. Estas reclamaciones hacen evidente que la dirección de obras y muy probablemente la traza final del templo se debieron a otro arquitecto, Lucas Cintora, aunque a la vista de la planimetría dada a conocer con motivo de

2. LEDESMA GÁMEZ, F., «Un señorío en los siglos modernos. Arahál entre la dependencia y la emancipación». Véase en las actas de estas jornadas.

3. Ambos diseños se conservan en una colección particular de Osuna y deben provenir del archivo ducal de la localidad, esta localización es un indicio más de la independencia de este proyecto respecto de la autoridad eclesiástica.

las jornadas, habría que tener también en cuenta el trabajo de Fernando Rosales que marcará los límites y las líneas generales del edificio. Por otra parte, las coincidencias de diseño del proyecto de templo ideal que Lucas Cintora trazó en 1776 –ejercicio realizado para su ingreso como miembro de la Academia valenciana de San Carlos– con la iglesia de Arahal, tal como han demostrado los profesores Berchez y Ollero⁴, más la documentación aportada por Ollero sobre el seguimiento a pie de obra de este maestro, no dejarían dudas tampoco de la responsabilidad global y determinante de Cintora. También sabemos que como aparejador y jefe de obra trabajó primeramente su discípulo en la Escuela de las Tres Nobles Artes, Antonio Márquez, que por enfermedad será más tarde sustituido por su pariente, José Márquez. Se conocen también los nombres de otros maestros albañiles arahalenses como Manuel Cortés y Francisco Campos que intervinieron en la obra. En 1791 el provisor del arzobispado insta al aparejador Antonio Márquez y al arquitecto a entregar los planos del edificio, que no han pasado el filtro de la autoridad eclesiástica. Todavía en 1798 tras las denuncias que ha realizado el mayordomo de la obra sobre posibles defectos de ejecución y gestión, se exige la entrega de estos documentos y el aparejador contesta que no existen tales planos y que Cintora había realizado la traza in situ⁵. Finalmente en 1800 el templo ya estaba concluido y los eclesiásticos, incluido el vicario, lejos de criticar al arquitecto estaban enormemente satisfechos de la amplitud monumentalidad y calidad de la iglesia definiéndola como «arto segura y monumento quasi eterno». En 1802 se fechaba la espectacular solería original de mármol blanco y gris de Carrara, conservada hasta hace pocos años, complemento ideal de tan monumental conjunto, de grandes losas cuadradas, adecuadas a la escala del edificio, hoy lamentablemente sustituidas por otras de mucho menor tamaño de mármoles blanco y rojo de extracción nacional y obviamente industrial.

La financiación de la Iglesia por parte del duque de Osuna y la situación profesional de Cintora como maestro mayor del Alcázar y otras entidades civiles, le permitieron mantenerse al margen de los intentos de la autoridad eclesiástica por controlar la realización y el proyecto del edificio, apelando a que él solo podía responder ante el Consejo de Castilla por ser arquitecto del Alcázar real, de la Audiencia y del Santo Oficio. Esta polémica será más aguda con relación al diseño del coro, que fue percibido por la autoridad eclesiástica como proyectado «contra la practica más común de este arzobispado»⁶. Cintora salvaría este escollo presentando el proyecto a la Real Academia de San Fernando, que al aprobarlo daría la razón a nuestro arquitecto, proceso al que debe corresponder el segundo diseño dado a conocer, esta vez firmado por Cintora.

4. BERCHEZ GÓMEZ, J., *Los comienzos de la Arquitectura Académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia 1987. p. 36 y 42 nota 32. OLLERO LOBATO, F.: Ob. cit.

5. OLLERO LOBATO, F.: Ob. cit. p. 485. Selección documental, documento 13.

6. OLLERO, F.: p. 134

Hasta ahora hemos hecho un resumen de los datos objetivos que existen sobre la iglesia, pero no olvidemos que el propio edificio es la principal fuente de información histórica y estética. Es un templo construido a base de ladrillo, tapial y mampostería, con tres naves, crucero y coro tras el presbiterio, de forma rectangular con ábside semicircular, de raíz palladiana. Se cierra con bóvedas vaídas, en la nave central, y en las laterales. El crucero se cubre con cúpula; el presbiterio en su primer tramo lo hace con bóveda de medio cañón y en el segundo con una de cuarto de esfera sostenida por columnas toscanas a modo de exedra abierta, separando el espacio del presbiterio y el coro. El buque de la iglesia se sostiene por medio de pilares cuadrangulares con pilastras toscanas adosadas sobre las que apoyan arcos de medio punto. La molduración interna y externa es neoclásica, con potentes entablamentos de frisos decorados con triglifos y metopas, son muy características las pilastras cajeadas y la reduplicación de líneas con un efecto de perspectiva muy propio de la tratadística escenográfica del siglo XVIII (Pozzo y Bibiena), sin embargo los grandes óculos circulares recuerdan la arquitectura francesa de la Ilustración.

Lo más atractivo es la sencillez, proporción y claridad de su traza, su planta está inspirada, aunque reinterpretada, en las iglesias palladianas de Venecia. Si las obras civiles de la arquitectura renacentista del Véneto inspiraron la arquitectura palatina y doméstica, de todo el neoclasicismo, tanto en Europa como en América del Norte, es lógico que se utilicen los modelos de Palladio, por su clasicismo «grecorromano» para erigir un templo parroquial de una villa que se abría así a la Edad Contemporánea abandonando y rompiendo con su cercano pasado barroco.

Bajo la exedra que hace las veces de retablo mayor y de baldaquino se encuentra la imponente imagen de la Magdalena, escultura en madera policromada obra de Antonio Marzal que se sitúa sobre una gran mesa de altar exenta y pedestal de jaspe rojo y negro ambos de traza neoclásica. En la base de la escultura lleva la firma siguiente: ANTONIO MARZAL F. NATURAL DE VALENCIA. AÑO 1800.

Igualmente atractivo es el diseño de su coro, en torno y por detrás del altar como la iglesia del Redentor de Palladio en Venecia. Y este excepcional espacio, construido en contra de la opinión de los arquitectos y administradores del arzobispado, por ser contrario a la tradición española y a los usos del arzobispado, es una de las muestras más evidentes del academicismo ilustrado de este templo. Según los recientes estudios de Ollero⁷ en la sillería intervino el maestro carpintero de la villa Juan Rubio, aunque probablemente se reutilizó en parte la sillería rococó preexistente de Victorino Casaus. Esta sillería se dispone en dos niveles y está realizada en madera tallada, y decorada con columnas, pinjantes y rocalla, en la más pura tradición de la carpintería barroca de la comarca, aunque la importancia dada a las columnas está indicando la recuperación de

7. OLLERO, F.: Ob. cit., p. 134 y nota 52.

las formas clásicas. En una cartela al lado de la epístola bajo el escudo ducal se sitúa la inscripción de la dedicación del templo.

OPTIMI PROCERUM GRATUS RECORDARE. SIENDO SUMO PONTIFICE EL SR. PIO VII Y REY DE ESPAÑA EL SR. DN. CARLOS IV, LA MUNIFICENCIA Y PIEDAD DEL EXCMO. SR. D. PEDRO DE ALCÁNTARA, TELLEZ GIRON, IX DUQUE DE OSUNA, XIII CONDE DE UREÑA, VIII MARQUÉS DE PEÑAFIEL, HABIENDO DEMOLIDO EL ANTIGUO QUE AMENAZARA RUINA, A SUS EXPENSAS SACÓ DE CIMIENTOS ESTE MAGNÍFICO TEMPLO, CUYA REEDIFICACIÓN PRINCIPIO AÑO DE MDCCLXXV Y SE CONCLUYÓ EL MDCCC.

Esta inscripción nos viene a recordar que probablemente sin la intervención personal del duque, de reconocidos gustos neoclásicos, este templo no se hubiese concluido en este estilo y hubiesen primado los criterios tradicionalistas del arzobispado de Sevilla siguiendo a rajatabla el proyecto más modesto del maestro mayor del arzobispado. No debemos pasar por alto la personalidad de este mecenas, porque puede explicarnos buena parte de la singularidad del edificio. Don Pedro Alcántara, IX duque de Osuna (1755-1807) fue educado para el ejercicio de las armas y las letras, puesto que no le correspondía la primogenitura. Logró el grado de teniente general defendiendo al país de los ataques franceses. Casado con la condesa duquesa de Benavente, al heredar el ducado de Osuna, reunieron uno de los estados señoriales más importantes de España (entre otros los ducados de Arcos, Benavente y lógicamente Osuna). Ambos profesaron un extraordinario interés por la cultura y en su casa reunieron lo más granado de la literatura y de las artes, fueron de los primeros y más importantes protectores de Goya. Presidieron varias Sociedades Económicas del País y construyeron la Alameda de Osuna con su palacete. La Real Academia de la Lengua le nombró miembro de honor en 1787 y de número en 1793. Como buen ilustrado, consideraba que la cultura debía ser compartida y quiso abrir al público su biblioteca, compuesta fundamentalmente por libros clásicos, de viaje y de historia, cosa que el gobierno le impidió al contener libros prohibidos. A las tertulias de su casa de la alameda de Osuna acudían Tomás de Iriarte, Moratín, Ramón de la Cruz y Goya. Nada menos que el gran Boccherini fue contratado para dirigir su propia orquesta en 1786. No es de extrañar que este personaje esté detrás de la construcción del templo parroquial más grande de la provincia y de su orientación estética alejada de los planteamientos tradicionales.

Una vez descrito sucintamente el proceso de construcción, el edificio y el contexto histórico, analicemos ahora la fortuna crítica del monumento. El templo ha sido siempre adscrito al arquitecto Lucas Cintora, ya desde el momento de su construcción, pues Llaguno y Amirola⁸, que conocería al autor en el ámbito de la Academia, la consideraba

8. LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1829, pp. 315-316.

su obra maestra. Luego Sancho Corbacho⁹ la estudió especialmente por su excepcionalidad como templo neoclásico en un contexto de tradición barroca sevillana, y en su trabajo había detectado la intervención previa de Fernando Rosales como maestro del arzobispado responsable de la decisión de derribar el templo antiguo, muy deteriorado tras el terremoto lisboeta. La escasa vinculación de Cintora con los proyectos eclesiásticos y los problemas habidos cuando los acometió le hicieron sospechar al perspicaz historiador que la obra no fuera enteramente trazada por Cintora¹⁰. Más recientemente los profesores Berchez de la Universidad de Valencia¹¹ y Ollero de la Pablo Olavide devolverían la autoría al arquitecto navarro, fijando las coordenadas en donde se desarrollaría el proyecto de Lucas Cintora, su significación en el medio arquitectónico sevillano y su estrecha relación con el proyecto de templo ideal que el mismo Cintora presentó para su propio ingreso en la Academia de San Carlos de Valencia en 1776. Todos los estudios más recientes venían a corroborar la versión tradicional e incluso a otorgarle al templo el carácter de plasmación del templo ideal de un académico, sin embargo, la aparición del plano firmado por Rosales viene a poner en crisis una interpretación simplista, al hallarse ya en el plano de Rosales algunas soluciones que mantuvo la iglesia definitiva.

En realidad, creemos que ambas informaciones, la tradición historiográfica y la planimetría sin fecha de Rosales, no son contradictorias sino complementarias, ya que en muy pocos casos una obra importante de Arquitectura es proyectada y acabada por un solo maestro. Efectivamente Fernando de Rosales como publicó Sancho Corbacho intervino en el planteamiento preliminar cuando por parte del Arzobispado de Sevilla se le pidió que valorara la posibilidad de arreglar el templo dañado y la opción de hacer un nuevo templo. Sancho Corbacho había ya publicado que en 1786 Fernando Rosales reconoció la iglesia como maestro mayor de fábricas:

Ytem parece que en 23 de abril de 1786 se reconoció la iglesia por el Maestro Mayor de Fábricas en virtud de orden del señor Provisor para hacerla de nuevo en que se gastaron 610 reales, los 26 a un maestro y dos peones para registrar los cimientos de las paredes y 264 pagados a dicho maestro mayor Fernando Rosales por seis días que se ocupó en el reconocimiento y aprecio de que dio recibo en 9 de Mayo de 1786 y los 320 reales restantes que se dieron al susodicho de gratificación en virtud del Vicario y clero.¹²

9. SANCHE CORBACHO, A.: *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo XVIII*, Madrid 1984, pp. 257-59.

10. «Sin embargo, sospecho también que Cintora no fue el autor de la planta de la iglesia, reduciéndose su actuación, si la tuvo, a dirigir las obras.», *Ibidem*, p. 258.

11. OLLERO: Ob. Cit p. 132-135. Cif. BERCHEZ GÓMEZ, Joaquín y CORELL, Vicente: *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia (1768-1846)* Valencia, 1981. Grados académicos 7. BERCHEZ GÓMEZ, J., *Los comienzos de la Arquitectura Académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia, 1987, p. 36 y 42 nota 32.

12. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHE CORBACHO, A.; COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1939. T. I, p. 166, nota 11. Archivo Parroquial, libro de cuentas de fábricas que comienza en 1787, fol 172.

Probablemente estos 320 reales de gratificación fueran dados por las trazas del futuro templo. Además, al desistir de la posibilidad de restaurarlo, planteaba en la fecha de 1786 dos opciones, a) hacer un templo de tres naves con crucero y capilla mayor independiente que estaría valorado en 73.000 reales y b) otro más modesto sin crucero valorado en 50.000 reales. Rosales envía este informe, con la reclamación de competencias de la obra. Pronto descubrirá que el administrador ducal ya había comenzado las operaciones de cimentación, rellenando las fosas sin autorización del arzobispado y sin presentar plano alguno para su autorización¹³. Vistos estos antecedentes es el momento de analizar la planimetría histórica, trataremos de interpretarla como un documento histórico y contrastarla con los datos publicados y comentados hasta el momento.

LA PLANTA DEL ANTEPROYECTO DE FERNANDO ROSALES

Fernando Rosales (1755-1830) es un arquitecto que tuvo una doble formación, la tradicional de filiación barroca, no en vano era hijo del albañil Leandro Rosales, y la académica, siendo el alumno más aplicado y perseverante de la Real Escuela de Tres Nobles Artes, donde precisamente recibirá clases de Lucas Cintora, logrando en 1778 el primer premio de Arquitectura. Siguiendo en paralelo esta doble carrera aprobó el examen gremial de maestro de obras en 1782. A pesar de su formación académica elegirá la carrera tradicional en el campo de la práctica profesional. De 1783 a 1786 es examinador y alcalde del gremio, accede a ser maestro de obras del arzobispado en 1783, cuando firma el plano de San Eutropio de Paradas, aunque su nombramiento definitivo de maestro mayor del arzobispado no se hará hasta 1795, tiene una dedicación casi exclusiva a las obras de la Iglesia en todo el territorio de la diócesis, aunque no perderá su vinculación con la Real Escuela donde ingresará en 1801 como teniente de arquitectura y director de la escuela en 1820. Esta extensa, variada y rica carrera le procurará, en sus comienzos, trabajos de raíz barroca, hasta concluir con edificios neoclásicos e incluso neogóticos.

Este maestro mayor del arzobispado, como encargado de velar por los intereses de la institución eclesiástica plasmó en la planta que estudiamos la primera idea sobre la renovación del templo de Santa María Magdalena, lo que hoy llamaríamos un primer anteproyecto que recogía el programa de necesidades, no en vano como maestro del arzobispado se reservaba para sí la facultad de dar las trazas, una vez oídos los clérigos. Es una planta realizada a pie de obra, sobre las ruinas del templo anterior y respetando probablemente el orden, la disposición y topografía de las capillas del templo mudéjar

13. OLLERO, F.: Ob. cit, p. 133 nota 48 Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Justicia. Ordinarios. Autos de obra en la fábrica leg. 715. «Autos por el fiscal general sobre que por la persona que se halla encargada en la ejecución de la obra de la iglesia de la villa se presente el plano o modelo que se halla formado de ella. 1785», Fol. 11-14.

primitivo. De todos es conocido cómo eran preservados los muros bien contruidos en las construcciones históricas, especialmente las medianeras y los elementos singulares como torres, capillas en buen estado e incluso cómo se suelen respetar los espacios cultuales, por lo que no es de extrañar que la denominación y situación de las capillas, debe ser muy parecida a la que tuvo originariamente el templo mudéjar. Por otra parte, al poner de manifiesto también la conservación de los muros maestros del perímetro, la casa del párroco, los muros del camposanto, y mantener la funcionalidad del patio, señalaba los condicionantes y límites que serán igualmente imponderables para el posterior proyecto de Cintora: la conservación de la torre, del área de servicio consolidado y del límite con la calle Marchena. Límites que pasaran a la obra definitiva especialmente en lo que se refiere al desarrollo de la anchura de total del templo, la distribución de las naves y capillas y a la definición longitudinal del solar.

Además, al conservar la torre, por su buen estado, se estaba igualmente fijando nada menos que la articulación de la fachada futura. Por otra parte, al diseñar una serie de capillas particulares independientes, señaladas en el plano con el número 6, situadas a los pies del templo en el muro de la epístola consagraba el esquema del templo parroquial antiguo algo heterogéneo y desordenado, heredado de las iglesias mudéjares, con capillas anexas dedicadas a enterramientos y devociones particulares. Aunque le restan coherencia al conjunto, generaban un espacio ampliable y multidireccional y con proporción todavía barroca, semejante al que había empleado el mismo Rosales en San Eutropio de Paradas (templo de cinco naves)¹⁴. Estas capillas entrarían en colisión con la conservación del sagrario barroco diseñado por Ambrosio de Figueroa¹⁵ a los pies del templo y en la misma zona, por lo que probablemente Rosales estaría dispuesto, en principio, a derribarlo. Rosales situaba al sagrario en la nave del evangelio, junto al presbiterio como en la parroquia de Paradas y en la zona de la capilla sacramental de Ambrosio de Figueroa colocaba esta extraña cuarta nave de capillas. Aún tiene otro rasgo común con el templo de Paradas, la cabecera plana que alinea en un mismo plano la capilla mayor y las dos colaterales.

Este plano, por tanto, debe corresponder a la propuesta más costosa que Fernando Rosales hizo después del reconocimiento del templo en 1786, la que contando con coro, crucero y capilla mayor, ascendía a la no despreciable cifra de 70.000 reales, es así el plano más ambicioso y en la línea de crear un templo importante al estilo de San Eutropio, con un desarrollo en planta más limitado pero con una ampliación en la zona de la epístola.

14. El mismo método de yuxtaponer naves y capillas había sido empleado por José Álvarez y Fernando Rosales en la construcción de San Eutropio, véase PASTOR TORRES, A.: «Planos inéditos de la parroquia de San Eutropio de Paradas» en *Atrio* nº 3 1991, p. 151-160.

15. Construido entre 1766 y 1766. ARENILLAS, J.A.: *Ambrosio de Figueroa*, Sevilla, 1993. p.53.

Superponiendo los planos de Rosales y el plano real del edificio que conservamos, previamente reducidos a la misma escala, encontramos una serie de coincidencias y de diferencias que exponemos a continuación: La dimensión del cuerpo principal del templo (la longitud desde los pies hasta el crucero de Cintora) coincide con la longitud total del templo de Rosales, incluyendo la capilla mayor. Esta coincidencia no es baladí se trataría probablemente del perímetro original del templo mudéjar, que permaneció fosilizado tanto en el proyecto de Rosales como en el templo de Cintora. Por otra parte, la anchura del citado cuerpo principal se mantiene igualmente en ambos proyectos, incluso se conserva prácticamente la misma disposición de las naves, aunque finalmente Cintora optó por adelgazar un poco más las naves laterales para que la nave central alcanzara mayor dimensión y prestancia. Así por la misma razón, las dimensiones del crucero y de la cúpula central son algo mayores en el proyecto definitivamente construido.

Otra importante diferencia estriba en el aumento de un tramo más y, como consecuencia de los replanteos que tuvo que hacer Cintora, el crucero se dispone en el lugar en que en el proyecto de Rosales estaba la capilla Mayor. Por lo que todo el conjunto presbiteral de Cintora, capilla mayor, trasaltar y coro, sobrepasa las dimensiones y el perímetro del inicial proyecto de Rosales. La conservación de la torre es como hemos dicho un pie forzado en ambos proyectos, solo que en el de Cintora se adelanta la capilla del Bautismo para engendrar un volumen semejante y simétrico para lograr la deseada armonía compositiva. Así pues, este plano de Rosales documenta la conservación de la torre anterior al terremoto de Lisboa y confirma la estirpe barroca de su traza¹⁶.

Probablemente la diferencia funcional más notable entre un proyecto y otro esté precisamente en el coro. El proyectado por Rosales se situaba a los pies en medio de la nave central, entre el primer y segundo tramo, como en los últimos templos construidos en la diócesis, el de San Eutropio o el de la Cabezas de San Juan, siguiendo el esquema tradicional de la liturgia hispana, y entorpeciendo la visión general del templo, aunque ya en ellos se advierte la tendencia a situarlos más alejados de lo habitual, para no estorbar del todo la visión del público. El de Cintora se localizará en el trasaltar siguiendo los modelos de Palladio y Ventura Rodríguez.

LA INTERVENCIÓN DE LUCAS CINTORA

Bernardo Lucas Cintora (Fitero 1732-Sevilla 1800) Nació en la población navarra de Fitero en 1732 y aprendió el oficio junto a su padre, Manuel Cintora, maestro alarife

16. RAVÉ, J. L.: *Guía Artística de Arahal*, Arahal, 2005. p. 26. En la leyenda del plano de Rosales se anota lo siguiente «demostrando con el color paxizo toda la obra nueva, y con el color oscuro lo que puede susistir», solo está tintado de oscuro la planta de la torre y la vivienda del cura y otros edificios auxiliares.

de Tudela. Pasó a Bayona a los 14 años, completando su formación y trabajó más tarde en las obras de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza a las órdenes del gran arquitecto Ventura Rodríguez. En Sevilla aparece en la década de los cincuenta, quizás atraído por la construcción de la Fábrica de Tabacos y con posterioridad colaborando en la reconstrucción de algunos templos y torres tras el terremoto de Lisboa. Tanto sus escritos como sus proyectos denotan una formación académica ecléctica. En 1776 presentó un proyecto ideal de templo para su ingreso en la Real Academia de San Carlos de Valencia cuyas líneas generales compositivas se repiten en la iglesia de Arahál que se ha de considerar su obra más lograda. Aunque también destaquen la adecuación del edificio de la Lonja a Archivo de Indias, con su espléndida escalera y la intervención en la escalera del palacio de San Telmo. Su papel como académico es igualmente importante, pues fue el responsable de arquitectura de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes que se funda en Sevilla en 1775. Su vinculación con los ilustrados sevillanos especialmente con Francisco de Bruna, le llevó a ser nombrado maestro mayor del Alcázar de Sevilla. A pesar de esta interesante trayectoria de arquitecto teórico, sus realizaciones prácticas no han estado exentas de polémica, así cuando se le derrumban los cimientos y bóvedas de la cripta de la Iglesia de las Cabezas de San Juan, o cuando se le criticó el exceso decorativo y económico en la torre de Manzanilla.

Lucas Cintora debió chocar con la tradición arquitectónica sevillana encarnada por los últimos maestros barrocos, tenía otra formación: la iniciación de su padre en el ámbito de Tudela, los arquitectos franceses de Bayona y Ventura Rodríguez. No debió adaptarse bien a la tradición andaluza, tuvo que utilizar una serie de folletos para defenderse por escrito de las críticas difundidas por sus propios compañeros de profesión. Tampoco tenemos datos suficientes sobre si era un polemista de Academia o simplemente era una víctima de las diatribas gremiales.

Como hemos visto, a partir de esta planta de Rosales, Cintora procurará dar al edificio mayor monumentalidad y una proporción más imponente, haciendo más amplia y diáfana la nave central, añadiendo un tramo más y ampliando las dimensiones del crucero, dando a la capilla mayor más dimensión e importancia litúrgica. En relación con este deseo de monumentalidad se ve obligado a ampliar la altura de las naves y de la cúpula y, en esa línea, ampliar incluso su propio primer proyecto del coro. Para que los espacios resulten más diáfanos y se haga presente la luz, cambia la tipología de las cubiertas y ventanas. De las bóvedas de medio cañón con lunetos de Rosales pasa a las bóvedas vaídas y multiplica las ventanas y óculos para que la luz invada el templo.

Como ya detectaron los profesores Berchez y Ollero, en el interior y como veremos más tarde en la fachada, Cintora había transmutado el proyecto de templo ideal que le sirviera en 1776 para ingresar en la Academia de San Carlos de Valencia, en una construcción real adaptándolo a los condicionantes marcados por el solar ya presentes en el proyecto de Rosales. Al prolongarse la planta resulta más cercana a las propuestas del manierismo avanzado, al estilo de las iglesias venecianas, influencias que se ven con-

firmadas en el diseño de la articulación de los órdenes interiores del templo ideal que presentó en Valencia, en cuyo interior aparece patente el influjo de Palladio.

Por otra parte, la intervención directa de Lucas Cintora, no debe plantear dudas, ya que la información publicada por Francisco Ollero nos habla de la fórmula empleada por Cintora, quién trazó el templo directamente sobre el terreno, solucionando con continuadas y reiteradas visitas los problemas surgidos en la construcción según testimonio de su aparejador y discípulo Antonio Márquez cuando al abrirse un expediente sobre los posibles defectos de la construcción el 27 de Agosto de 1798 declaraba sobre la iglesia:

que esta haciendo nueva de orden del arquitecto Don Lucas Cintora; el qual no le ha entregado ningunos planos para esta nueva construcción por que se delineó a presencia del dicho D. Lucas y por los reconocimientos y vistas que ha hecho en los distintos tiempos quando ha sido menester le dexava apuntaciones del declarante para la dirección de la obra y quando dudava alguna cosa y ordenes que le dava seguía la faena¹⁷.

El proyecto definitivo que se termina construyendo consistió fundamentalmente en crear dentro del perímetro delimitado por Rosales, aprovechando quizás los muros o los cimientos perimetrales, probable contorno de la vieja iglesia, un templo con un tramo más para lo cual deberá trazar tramos algo más cortos y estrechos que los ideados previamente por Rosales, ganando así dos capillas más para particulares, eliminando las que había creado el maestro del arzobispado en la nave de la epístola, utilizando como límite del nuevo templo el muro del sagrario ya construido, conservándolo y abriéndolo a la nave lateral. Otro punto crucial en el replanteo de Cintora es el reforzamiento de los pilares y su complejización al ser proyectados para sostener un templo mucho más alto y volumétrico. Del mayor desarrollo de la nave central y de la mayor complejidad de los pilares se deriva una articulación más compleja y geométrica y unas proporciones muy estudiadas y armónicas que han sido objeto de algún estudio de análisis geométrico¹⁸. Es fundamental el cambio de proporciones, tanto exterior, el inmenso volumen de la nave central y de la cúpula, como del interior, cuya percepción se hace mas clara si comparamos los interiores de San Eutropio de Paradas y de la Magdalena de Arahal que suponen un cambio radical de concepto, de funcionalidad y de estética.

LA PLANTA Y EL ALZADO DEL CORO DE LUCAS CINTORA

Este diseño parcial firmado por Lucas Cintora –planta y alzado– corresponde únicamente al coro y debió ser trazado ante la polémica surgida con el arzobispado sobre la pertinencia de colocar el coro en el trasaltar. Se trata de la propuesta que Cintora envió a la

17. OLLERO: Ob. cit., p. 485. Selección documental, documento 13.

18. CAMACHO CINTADO, J. M.: «Algunas apreciaciones sobre la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Arahal» en *El Pabulo* nº 2. Arahal, 1989, p. 11-15.

Academia para que fuese aprobada la sustitución del coro tradicional por uno que venía a adaptar los modelos impuestos por Ventura Rodríguez en el entorno de la corte. Se hace por dos razones, porque la Academia está exigiendo desde 1786 a partir de la creación de la comisión de Arquitectura la presentación de todos los proyectos de cierta entidad y probablemente también para buscar apoyo ante la oposición del arzobispado.

Es interesante constatar la justificación ilustrada de tal sustitución escrita de su mano en el propio plano «es el choro que se ha de agregar para que todo el templo quede diáfano y ermoso». Se trata por tanto de una propuesta basada en la funcionalidad y en la nueva estética, los dos objetivos principales que podían convencer a la Academia y al mecenazgo, el duque de Osuna, fueron precisamente la funcionalidad, que toda la capacidad del templo sirva para alojar al pueblo cristiano y que al mismo tiempo la percepción visual del espacio arquitectónico no quede alterada por el coro. En esto optaba por las propuestas de Ventura Rodríguez, su maestro en Zaragoza. El cambio de ubicación del coro no es una propuesta neutral o solo funcional, ya que en diversos estudios sobre la arquitectura ilustrada se ha querido vincular este modelo a las nuevas formas de entender la liturgia y la espiritualidad cristiana, más concretamente se ha interpretado esta nueva localización contraria a la tradición nacional como una influencia del jansenismo¹⁹. A esa influencia ideológica hay que sumar la fuerte influencia formal de los modelos italianos y españoles del quinientos y del clasicismo Barroco de Juvara en la obra de Ventura Rodríguez, es evidente la semejanza de los modelos de retrocoro de Palladio o del presbiterio ideado por Herrera en la Catedral de Valladolid como ya apuntó Rodríguez G. de Ceballos²⁰.

De todas formas la planta y el coro que ahora analizamos no reflejan exactamente la obra construida definitivamente, el coro se amplió finalmente con un tramo rectangular previo al espacio absidal, ausente en esta planimetría, y el encuentro con el presbiterio tampoco estaba suficientemente detallado ni en el plano ni en el alzado. Tampoco está diseñada con la misma proporción la capilla mayor, que es de menor tamaño en la planimetría original, ni su cubierta, con bóveda de cañón con lunetos en el diseño y bóveda vaída en la capilla finalmente construida. Sí se llegó a construir el gran óculo del presi-

19. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas» En *Fragmentos Carlos III* nº 12, p. 13, 14,

«Este caldo de cultivo propició, a nuestro entender, el que el arquitecto don Ventura Rodríguez idease tantos proyectos en que el coro de catedrales e iglesias está sin excepción colocado por detrás del altar mayor (retrocoro) o rodeando al presbiterio, pero nunca en el lugar habitual, en el centro de la nave. Esto se percibe, tanto en las catedrales e iglesias de cierta importancia como en las de San Bernardo de Madrid (1753), catedral del Burgo de Osma (1755), Filipinos de Valladolid (1759), Colegio mayor de San Ildefonso de Alcalá (1762), Colegiata de Covadonga (1779), Catedral de la Orotava (1784), como en humildes templos de parroquiales: Iglesia de Santa Fe de Granada y la Encarnación de Loja. (1775). Que esa idea estaba arraigada en Rodríguez lo demuestra el hecho de que en 1764 redactase un extenso informe para trasladar el coro de la catedral de Jaén desde el lugar tradicional en la nave hasta el presbiterio, detrás del altar mayor... pues el anterior coro «ocupa lo principal de la iglesia, la haze irreverente, la quita el lucimiento, obscurece las capillas y priva al pueblo de su sitio más propio», p. 124

20. Ob. cit. p. 124-125.

terio, aunque en el diseño no aparece la solución final de la exedra. Igualmente se llevó a cabo con todo rigor y detalle y conforme a la traza de Cintora el sistema de cubiertas propuesto para el coro, la bóveda con su decoración semejando lunetos que todavía podemos observar. Por tanto, no sabemos si estas importantes modificaciones se hicieron a petición de la Academia, siempre dispuesta a rechazar y reformar los proyectos enviados por los más obedientes maestros académicos ²¹ o se trató de una sugerencia de los clientes, los presbíteros de la villa o la generosidad del mecenas. Por lo que debió existir un trabajo intermedio de reestructuración de este proyecto que por ello debe entenderse como la primera iniciativa.

Al final la ampliación del templo de Rosales con un tramo más, la ampliación del crucero, de la capilla mayor y del coro produjo una planta muy alargada con claras referencias a la arquitectura manierista veneciana. En efecto las actuaciones de Cintora hacen que el templo tenga una mayor vinculación formal con la iglesia del Redentor de Palladio. Las soluciones que Ventura Rodríguez ideó para la Santa Capilla de nuestra Señora del Pilar, también inspiradas en Palladio, donde Lucas Cintora trabajó a las órdenes del gran maestro español, debieron ser el punto de referencia para la solución final del presbiterio de Arahal. Aunque eliminando los restos de la decoración todavía barroca, la estructura es la misma y la solución de integrar una bóveda de cuarto de esfera en un ámbito mayor creando una especie de baldaquino exento sostenido por columnas, con un entablamento curvo montado al aire sobre fustes toscanos y basamentos exentos. También la idea de la disposición de la imagen de la Magdalena situada bajo la exedra y enmarcada entre columnas, sin retablo, está tomada de este recinto sacro del Pilar.

Otro documento esencial para el estudio de la obra de Lucas Cintora en general y de este templo en particular es la planimetría ideal diseñada por el arquitecto para su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Aunque la planta del templo ideal refleja la de la Parroquia de las Cabezas de San Juan, el alzado de la fachada y la articulación del interior tiene bastantes similitudes con la parroquia de Arahal. Con la imposición de la conservación de la torre antigua, la portada quedó constreñida casi al espacio de la nave central, sin embargo, la monumentalidad y la altura de la nave permitió aprovechar el módulo central de la fachada del proyecto académico valenciano y encajarlo entre el volumen de la torre y la capilla bautismal, restándole los dos módulos laterales, lo que produce un efecto escenográfico que concentra la atención del espectador en la portada y es más propio de los retablos y fachadas barrocos.

La fachada principal posee una portada neoclásica de ladrillo enfoscado en forma de arco triunfal, que consta de dos cuerpos, con columnas y pilastras toscanas en el primero y jónicas en el segundo, rematándose con frontón partido. La portada del lado del Evangelio que abre a la calle Marchena es similar, aunque de un solo cuerpo, siendo

21. A Cintora le rechazaron sus proyectos del Ayuntamiento de El Castillo de las Guardas, ciertas obras en Sanlúcar de Barrameda, e incluso dos de las versiones del proyecto de escalera para el Archivo de Indias.

también sumamente cuidada la portada interior que comunica con el Sagrario. Frente al interior perfectamente articulado a base de dos órdenes de columnas del proyecto de la Academia de Valencia, que sigue estrechamente las soluciones palladianas, con dos órdenes de columnas complementarios, en Arahál se preocupa más por los efectos de perspectiva y por la estirpe geométrica de la decoración, reiterando molduras y cajeando pilastras y jugando con los efectos de luz derivados del sistema de ventanas, matizando los volúmenes, y destacando la articulación muraria.

Habría que destacar que el interés de este extraordinario templo estriba tanto en ser la mayor y más coherente obra neoclásica conservada en la provincia de Sevilla, como en haberse construido a contracorriente de la tradición local, anclada en el Barroco y frente a los gustos del propio arzobispado, gracias a la combinación del mecenazgo ilustrado de la casa de Osuna y de la elección del arquitecto adecuado. Las dos grandes actuaciones del neoclasicismo, en la provincia que más se resistió a la estética de la Ilustración, fueron precisamente la construcción de esta monumental parroquia y la destrucción del espléndido retablo barroco del Sagrario de la Catedral sevillana, pasto de las llamas por voluntad de los tardo ilustrados sevillanos.

En resumen, la planta de Fernando Rosales fue el resultado del compromiso entre la necesidad y el diseño, la necesidad de mantener las funciones consolidadas de una parroquia y un edificio en ruinas del que se podían aprovechar algunos elementos, la torre, los cimientos probablemente ya ejecutados, todo enmarcado en una traza sencilla e incardinada en la tradición. Cintora, apoyado por la casa ducal de Osuna, dio al proyecto más empaque, supo aprovechar el trabajo previo de Rosales, dándole mayor prestancia, una estructura potente y trató de infundirle la mayor dosis de clasicismo, potenciando la nave central, el crucero y la capilla mayor, diseñando un coro que resulta excepcional en estos pagos. Dotó al interior y a la fachada del lenguaje de los órdenes que necesitaba la nueva arquitectura, recuperando así la idea del templo como monumento.

Aunque la parroquia es reflejo fiel de las contradicciones entre tradición y vanguardia arquitectónica en la periferia, en el cambio de la edad moderna a la contemporánea. Contradicciones evidentes también entre la teoría que se enseña en la escuela de Nobles Artes y la práctica siempre apegada a las fórmulas gremiales y las formas barrocas. Ni Rosales ni Cintora son ajenos a estas contradicciones. Rosales en San Eutropio se muestra todavía más tradicional, multiplicando y diversificando los espacios y los tipos de soportes. Probablemente si Rosales hubiese construido su propio proyecto en Arahál, el resultado hubiera sido semejante a la parroquia de Paradas. Pero no olvidemos que también en la Magdalena se hallan las huellas de esta dialéctica: la escala menor y barroca del sagrario, el protagonismo también barroco de la torre y sus efectos en la fachada, los efectos de claroscuro de la molduración, el cromatismo histórico del edificio y algunos excesos decorativos como las molduras que rematan las aletas de los contrafuertes del edificio y la multiplicidad de remates, las ménsulas y reduplicaciones de molduras en el espacioso coro. De todas formas sin la intervención

del ilustrado duque de Osuna y sin el empeño de Cintora no se hubiese podido poner freno a la autoridad eclesiástica y nunca se hubiera realizado el edificio más ambicioso de la arquitectura neoclásica sevillana, que todavía espera la protección de la declaración administrativa de bien de interés cultural con la categoría de monumento.

ANEXO DOCUMENTAL

Leyendas de los dos plantas, colección particular. Osuna s/f.

Transcripción de las leyendas de los planos:

A. PLAN GEOMÉTRICO DE LA IGLESIA PARROQUIA DE LA VILLA DEL ARAHAL, con arreglo a su situación y capacidad, demostrando con el color paxizo toda la obra nueva, y con el color oscuro lo que puede susistir, explicando con sus números y notas cada uno de sus particulares.

+ colocación de altares.

1 nave principal

2 naves menores

3 Crucero

4 Capilla Mayor

5 la del Sagrario

6 Capilla de Nuestra Señora y particulares

7 Capilla bautismal

8 Coro

9 Sacristía

10 Antesacristía

11 Patinillo y comunes

12 Patinillo y tránsito al altar mayor.

13 Escalera y desaogo para los tronos

14 Sacristía o desaogo del sagrario

15 Torre

16 Quarto del relox

17 Trancito de la iglesia al composanto y demás servidumbres

18 Patio

19 Camposanto

20 viviendas del Sr. cura

21 escalera para los altares

22 quarto taller

23 oficinas para el común

(Rúbrica): F. Rosales

B. PLANO Y CORTE DEL CHORO QUE SE HA DE AGREGAR HA LA NUEVA YGLESIA PARROQUIAL DE LA VILLA DE MARAHAL(SIC)

Esplicación

El color oscuro de china es parte del plano aprobado.

N1 Media naranja y crucero

2 capilla mayor

3 el bacio del corte, sobre la recta AB.

El olor encarnado es el choro que se ha de agregar, para que todo el templo quede diáfano y ermoso

+ Altar mayor.

Escala de 10 baras

(Rúbrica) Zintora Académico

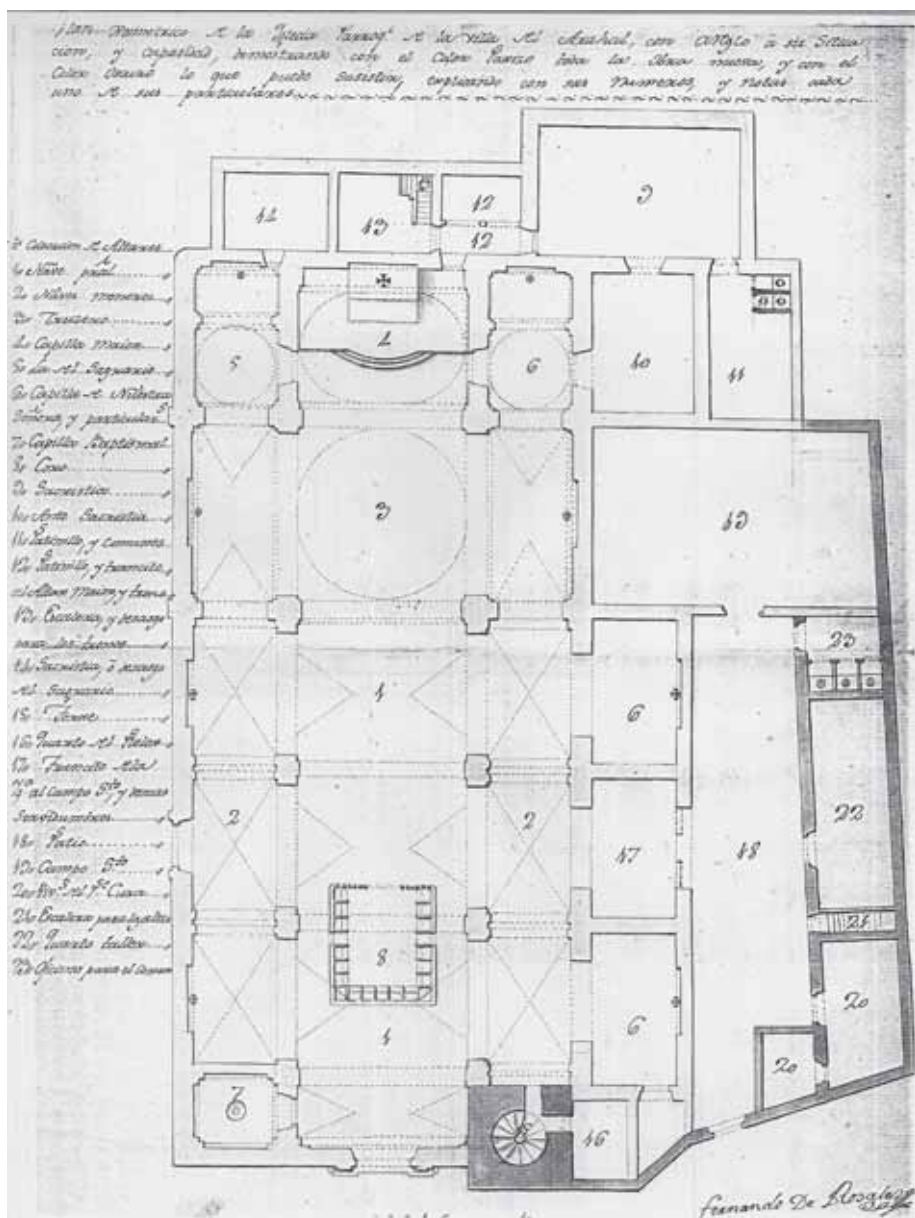


FIG. 1. Parroquia de la Magdalena, Arahal. Anteproyecto de Fernando Rosales 1786 c. Colección particular, Osuna.

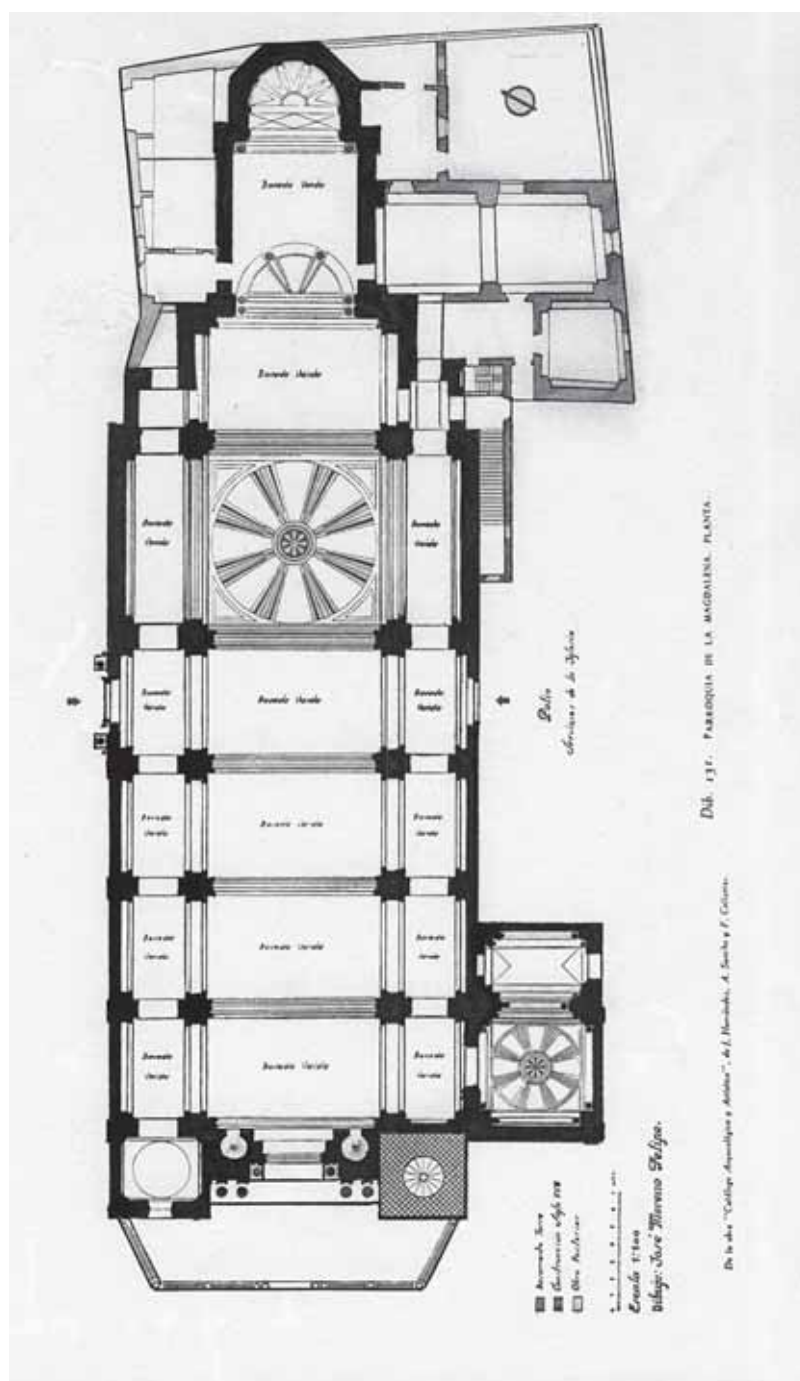


Fig. 2. Planta de la Parroquia según el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia*, 1939.

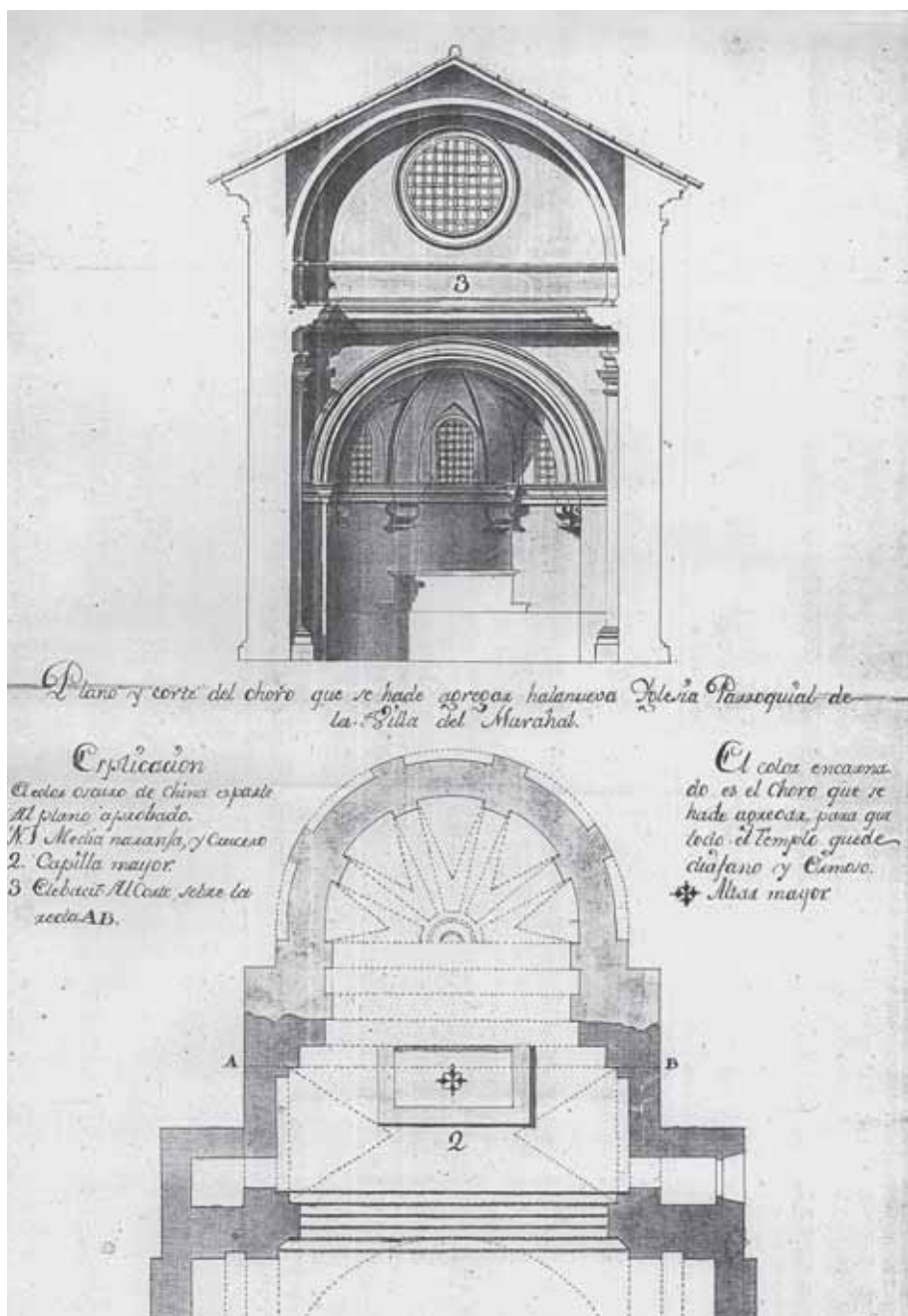


FIG. 3. El coro, proyecto inicial de Lucas Cintora. Colección particular, Osuna.



FIG. 4. Portada.



FIG. 5. Lucas Cintora, proyecto de templo ideal, 1776. Valencia Academia de San Carlos.



FIG. 6. Interior. Articulación muraria.



FIG. 7. Nave central.