

MOBILIARIO LITÚRGICO DEL SIGLO XVIII EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUILLENA

LITURGICAL FURNITURE OF THE 18TH CENTURY IN GUILLENA'S PAROCHIAL CHURCH

POR JUAN ANTONIO SILVA FERNÁNDEZ

El presente artículo estudia diferentes piezas del mobiliario litúrgico de la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de la Villa de Guillena (Sevilla), que fueron adquiridas en el siglo XVIII. A través de la investigación en diversos archivos históricos, hemos podido dar a conocer nuevos datos sobre la talla y dorado del retablo mayor, la obra de la sillería coral, y la construcción del tenebrario de tinieblas y del monumento eucarístico.

Palabras clave: Retablo mayor, Sillería Coral, Tenebrario de Tinieblas, Monumento Eucarístico, Guillena.

This paper studies different pieces of the liturgical furniture of the parish of Our Lady of the Granada of Guillena's Villa (Seville), which were acquired in the 18th century. Across the investigation in diverse historical files, we could have announced new information on the height and gilding of the reredos for the high altar, the work of the chairs coral, and the construction of the candlestick of glooms and of the eucharistic monument.

Keywords: Reredos for the high altar, Chairs Coral, Candlestick of Glooms, Eucharistic Monument, Guillena.

A lo largo del siglo de las luces y en general durante toda la Edad Moderna, esta pequeña localidad situada al noroeste de la ciudad de la Giralda, e integrada en las propiedades del Señorío del Duque de Alburquerque, apenas consiguió superar los doscientos vecinos, según revelan los escasos documentos que hemos podido hallar al respecto. Domingo Pérez de Rivera, Obispo de Gadaara y Coadministrador del Arzobispado de Sevilla, afirmaba en la visita que realizó a la fábrica parroquial el día 23 de abril del año 1723, que la población estaba compuesta únicamente por 200 habitantes¹. Unos años más tarde Andrés Mastrucio, visitador General del Arzobispado, afirmaba a finales

1 A.G.A.S. (Archivo General del Arzobispado de Sevilla). Sección II - Gobierno. Serie - Visitas pastorales. Leg. 05218. Fol. 113v. Visita pastoral de 1723.

de diciembre de 1727, que la población guillenera contaba con sólo 100 vecinos². A pesar de la naturaleza imprecisa de estos datos, ambos testimonios vienen a informarnos de la escasa e incluso decreciente demografía del lugar por los años que nos ocupan, una sociedad que subsistía prácticamente en su totalidad, gracias a la agricultura, la ganadería y los escasos beneficios que podía originar el Río Rivera de Huelva, afluente del Guadalquivir que recorre la población. Andando el tiempo, José de la Barrera y Montero –párroco de esta villa entre 1777 y 1814– nos ofrece en septiembre de 1785, un testimonio aún más rotundo que nos proporciona una visión más precisa sobre la población por estos años. Dicho testimonio especifica que en estos momentos, Guillena estaba compuesta concretamente por 173 vecinos, superando el índice de mortandad al de natalidad³. Atendiendo a esta premisa inicial y el escaso caudal con que contaba el único templo de la localidad, parece cuanto menos difícil que la fábrica de la Parroquia de Nuestra Señora de la Granada, consiguiese hacer frente a varios encargos artísticos de cierta relevancia, como los que estudiamos a continuación.

EL RETABLO MAYOR

Tenemos constancia documental que a finales del siglo XVI, se había construido ya un retablo destinado a la cabecera de este templo, que por determinadas cuestiones dos décadas más tarde, aún no había sido dispuesto en el lugar para el que había sido diseñado. Según contrato otorgado por el pintor de imaginería Juan de Salcedo el día 16 de mayo de 1616, el artista que por aquellos entonces residía en la collación hispalense del Divino Salvador, reconocía estar concertado con Antonio de Carmona –párroco de la villa de Guillena entre 1600 y 1625–, para dorar, policromar y estofar el retablo mayor de dicha parroquia. En la licencia adjunta otorgada por el provisor del arzobispado para este cometido, Salcedo reconocía tener en su poder el referido retablo desde hacía veintitrés años –es decir, desde 1593–, quedando aún por dorar una “*ymagen de Nuestra Señora*”⁴. Este retablo renacentista y la imagen titular que albergaba la hornacina principal, nada tienen que ver con el encargo que había recibido Jerónimo Hernández de Estrada el 17 de abril de 1578⁵. Atendiendo a las medidas del retablo que debía realizar el artista abulense (13 X 24 palmos / 270,4 X 499,2 cm), podemos determinar que dicho dispositivo arquitectónico fue diseñado para ser un retablo colateral y no un retablo mayor, que desde sus orígenes estaría instalado en la cabecera de la nave de la Epístola.

2 A. G. A. S. Sección II - Gobierno. Serie - Visitas pastorales. Leg. 05201. Fol. 38v. Visita pastoral de 1727.

3 LÓPEZ, Tomás: *Diccionario geográfico de Andalucía: Sevilla*. Sevilla: Editorial Don Quijote, 1989. p. 90.

4 BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, 1928. p. 248-249.

5 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez Giménez, 1929. p. 234.

La devoción a la Virgen de la Granada en Guillena, data del siglo XIII. El día 23 de noviembre de 1247 –festividad de Santa Cecilia–, el Rey Fernando III conquistó pacíficamente la villa, momento en que supuestamente ordenó construir un templo dedicado a la Virgen de la Granada, fruto del deseo del soberano por reconquistar el reino homónimo, que ya tenía sometido a tributo. Atendiendo a esta tradición⁶, se ha venido manteniendo que en esta localidad se veneraba inicialmente con esta advocación, la efigie que realizara Jerónimo Hernández y que ahora se venera bajo el título de Nuestra Señora del Rosario⁷, a pesar de que el concierto notarial para su ejecución no confirma la advocación original de la imagen; “...una ymagen de Nuestra Señora con su Niño en braços, del tamaño del natural de bulto redondo, de buena gracia y onesta postura, muy bien fecha y acabada, y sea gueca de buen pino de Segura..”⁸. Sin embargo, existe un documento hallado en uno de los libros de la Hermandad del Rosario, referente a la refundación de la cofradía⁹, que revela que la efigie gubiada por el insigne artista, fue venerada desde antaño en la dicha ubicación, bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario. El expresado documento fue otorgado el día 13 de abril de 1678 por Fray Alonso de Guzmán Presentado, dominico del extinto convento hispalense de San Pablo, hoy Parroquia de Santa María Magdalena; “...y auiendo entrado en la dicha Yglesia Parrochial desta dicha villa en prosección, me pidieron les señalase el altar de Nuestra Señora del Rosario, para que en el ganasen todas las gracias referidas, lo qual le deje señalado que es vn altar de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, que está en la dicha parrochia al lado siniestro del altar mayor, como entramos por la puerta principal de la yglesia, <que> ase plaça”¹⁰.

A raíz del testimonio anterior parece sensato afirmar, que la efigie de la Virgen que cita el documento suscrito por el pintor Juan de Salcedo en 1616, se veneraría desde

6 Esta hipótesis ha alcanzado gran difusión entre los habitantes de la localidad, que han hallado en la granada que el Niño porta en su mano izquierda, un motivo de peso para verificar dicha afirmación. Habría que recordar que existen numerosas imágenes que portan el fruto de la granada sin recibir dicha advocación, como por ejemplo la llamada Virgen de la Cinta, que preside el santuario onubense, o la Virgen de los Milagros del Monasterio de la Rábida, de la localidad onubense de Palos de la Frontera.

7 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Iconografía hispalense de la Madre de Dios en la escultura renacentista*. Sevilla: Diputación Provincial, 1944. p. 104. IDEM: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Madrid: C. S. I. C., Instituto Diego Velázquez, 1951. p. 60-61. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El Retablo Sevillano del Renacimiento: Análisis y Evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983. p. 272. IDEM: Gerónimo Hernández. *Colección Arte Hispalense*, nº 25. Sevilla: Diputación Provincial, 1981. p. 107-108.

8 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández...*, op. cit. p. 234

9 Parece ser que la corporación veneraba como titular a esta imagen desde finales del quinientos o principios del seiscientos, como bien demuestran los libros de hermandad que han llegado a nuestros días –el más antiguo da comienzo en 1635–, pero según el documento que precede al que ahora nos ocupa, la fundación se había llevado a cabo de forma particular, es decir sin contar con la aprobación de la Orden Dominica, por lo que en 1678, fue necesario refundarla.

10 A. P. G. (Archivo Parroquial de Guillena). Sección Hermandades y Cofradías. Serie Hermandad de Ntra. Sra. del Rosario. Libro s. n. (6-IV-1635-6-IV-1666), s/f.

un primer momento con el título de Nuestra Señora de la Granada. Esta imagen que ostentaría la titularidad del templo pero no el patronazgo de la localidad, con el paso de los años pasaría a ocupar el camarín central del nuevo retablo mayor barroco¹¹, hasta que en cierto momento que aún no se ha podido determinar, fue sustituida por una imagen de vestir para procesionar, conforme a la moda de la época. Por último habría que precisar, que hasta la extinción de la Cofradía del Rosario –posiblemente a principios del siglo XIX–, la imagen titular de dicha congregación que labrara Hernández de Estrada hacia 1578, regentó el título de patrona de la villa. El testimonio que ofrece el día 15 de septiembre de 1785 Don José de la Barrera y Montero el párraco, no ofrece dudas con respecto a esta cuestión; “*Tiene una iglesia que es la parroquia y su titular es Nuestra Señora de la Granada y su patrona la del Rosario.*”¹².

La nueva efigie¹³ de la Virgen de la Granada y el Divino Infante que porta sobre su mano izquierda, cuyo autor aún desconocemos, debió realizarse entre los años 1785 y 1824¹⁴ aproximadamente, como prueba la estética de corte academicista, de carnaciones rosadas y aspectos gentiles, con que fueron concebidas ambas imágenes. La nueva talla debió adquirir el título de patrona a su llegada a la localidad. Se conserva un grabado abierto en junio de 1854 por mandato de Juan Ramón Ramírez de Arellano –párroco de Guillena entre 1851 y 1854–, que da prueba de que la nueva imagen ostentaba ya el título de patrona, según corrobora la leyenda que aparece en la zona inferior del mismo; “*Idéntico retrato de la muy milagrosa imagen de la Virgen María, que con el gracioso título de Nuestra Señora de la Granada, se venera por su singular patrona en la Iglesia Parroquial de la Villa de Guillena, a tres leguas de la ciudad de Sevilla. Sale*

11 Bajo el camarín de la imagen de la Virgen de la Granada que actualmente preside el retablo, encontramos la única pieza decorada con esgrafiados en vez de con apliques de talla, que no parece coetánea al resto del diseño del conjunto. Posiblemente esta pieza se colocó a la llegada de la nueva imagen de vestir, para así compensar la diferencia de alturas de la nueva talla, con la efigie renacentista.

12 LÓPEZ, Tomás: *Diccionario geográfico...*, *op. cit.* p. 90. Los libros de la corporación rosariana guillenera conservados en el Archivo Parroquial, aluden continuamente a las festividades que se celebraban en honor de la patrona entre septiembre y octubre, donde era habitual la contratación de músicos y comediantes, la quema de pólvora y la suelta de toros por las calles del pueblo. Estas festividades que solían tener una duración de tres días, eran costeadas conjuntamente por el Consejo de la Villa y por la Hermandad, hallados el pasado año 2007 en la restauración practicada a la imagen.

13 Determinados indicios, hacen sospechar que quizás la antigua imagen renacentista de talla completa, fue intervenida profundamente en época neoclásica, hasta el punto de quedar transformada en una imagen de candelero para vestir.

14 En este año se fecha el primer libro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Granada que se conserva en el archivo parroquial. Además, a partir de este momento aparecen diversos testimonios de devoción popular hacia la imagen de la Virgen de la Granada; “*...y no devo de pajas y vancos de hermandades cosa ninguna, y lo último fue un costal de trigo a la Virgen de la Granada y esto lo pagué.*”. Carta de testamento otorgada por Doña Ana María Castillo el día 3 de julio de 1825. A. H. P. S. (Archivo Histórico Provincial de Sevilla). Sección protocolos notariales, Leg. 1.217PB, Fol. 41v.

a la luz y devoción de Don Juan Ramón Ramírez de Arellano, cura párroco de la misma iglesia, en junio de 1854". (Fig. 1) Tal vez a imitación de la villa –como hemos visto durante el siglo XVIII la Virgen del Rosario era la patrona–, o bajo el protectorado de la Hermandad del Rosario de Guillena, con la intención de difundir el culto rosariano en la aldea de Las Pajanosas, se encargó una imagen de la misma advocación en el siglo XVIII¹⁵, que actualmente sigue regentando el patronazgo del lugar.

Aunque desconocemos la suerte que corrió el viejo retablo renacentista, una vez acordada la construcción de un nuevo retablo, fue necesario desmontar el viejo y preparar la fábrica para acomodar la nueva obra que se estaba ejecutando. Para llevar a cabo esta cuestión y hacer algunas otras reparaciones, se destinó una partida de 128 reales de vellón, según afirma el mayordomo de la parroquia Juan Blanco Márquez, cuando da cuenta de la data de fábrica de los años 1725 a 1727; "*Ytten ciento y veinte y quatro reales que se pagaron a Joseph Gutiérrez, maestro aluañil de la ciudad de Sevilla, los 116 por ocho días que se ocupó con vn peón en desuarattar el alttar maior y boluerlo a hazer para senttar el nuevo retablo, solar el suelo y remendar las gradas y los pilares de los alttares del Señor San Joseph¹⁶ y Nuestra Señora del Pópulo. Y los 8 resttantes de medio cahiz de cal que se trajo de Sevilla incluso el portte. Dio reciuo firmado por testtigo de Seuasttián Martínez, en cuia canttidad no se yncluien quatro reales, que costó el portte de dicha cal y pagó el mayordomo a Pedro Romero, y todo ymporta ciento y veinte y ocho reales*"¹⁷. Pese a ello, hemos podido saber que el crucificado que remataba el conjunto, fue trasladado a la tribuna del órgano, donde permaneció hasta 1728, cuando fue ordenada su destrucción a causa de su avanzado estado de deterioro; "*...y también ará que se consuma otra echura de vn Santo Christto que era del retablo antiguo y está en la tribuna del órgano, respecto de estar también indesente y no poder servir*"¹⁸.

La construcción del nuevo retablo mayor para esta parroquia, debe enmarcarse dentro de la denominada "fiebre constructiva", que según Sancho Corbacho inundó el panorama hispalense de la arquitectura en madera, de los dos primeros tercios del

15 La patrona de Las Pajanosas, fue catalogada como una talla del siglo XVIII de escaso mérito. COLLANTES DE TERÁN, Francisco, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Catálogo arqueológico...*, op. cit. p. 253.

16 Con frecuencia se ha dudado si el retablo de San José (1764-1769) que se conserva en la Nave del Evangelio, acogía las imágenes de San José y el Niño Jesús, o las de San Joaquín y la Virgen Niña. A raíz de este testimonio podemos autenticar la iconografía de estas efigies y así mismo, corroborar la hipótesis que afirmaba que la imagen de San José era anterior al resto del conjunto. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Vol. IV. Sevilla: Diputación provincial, 1955. p. 252.

17 A. P. G. Sección Libros de Fábrica. Libro s. n. (2-XI-1713-19-II-1728), p. 78-79. Cuentas de fábrica de los años 1725 a 1727.

18 A. G. A. S.. Sección II - Gobierno. Serie - Visitas pastorales. Leg. 05201. Fol. 50v. Mandatos pastorales de 1728.

setecientos¹⁹. Así mismo la iniciación de esta empresa artística, debe relacionarse directamente con un fenómeno crucial, que repercutió de forma ineludible en el esplendor constructivo de este período; la aparición de Luis de Salcedo y Azcona como Arzobispo de Sevilla a finales del primer cuarto de la centuria. Durante su prelado (1723-1741), promocionó de forma continuada nuevos e importantes encargos artísticos por toda la diócesis hispalense, hasta convertirse en el mecenas más destacado de la ciudad por estos años. Dentro de esta faceta como patrono de las artes, merece especial atención su actuación en el campo de la retablística, que propició un aumento relevante en la producción hispalense del momento.

Unos años antes de emprender las obras para la construcción del nuevo retablo, los encargados de visitar la fábrica parroquial de Guillena, venían informando asiduamente del mal estado de conservación del existente, y de la necesidad de realizar uno nuevo, como advierte por ejemplo el testimonio de Joseph Fernández Texedor, notario contador y encargado de la visita de 1724, quien incluso ordena “...*que se vea por maestro ynteligente el altar mayor para hazer retablo desente*”²⁰. Sin embargo no será hasta la primavera de 1725, cuando el Arzobispo Salcedo realice una visita pastoral a esta villa, y tenga la oportunidad de reconocer en persona el templo. Salcedo pronto descubrió el mal estado de conservación en que se encontraba el retablo mayor y no dudó en ordenar que se hiciese uno nuevo, gesta que ahora sería llevada a cabo definitivamente aunque a priori parecía inabordable para la fábrica, puesto que el alcance de las arcas parroquiales resultaba cuanto menos insuficiente. De este modo el prelado ordenó que un maestro inteligente en el arte de la arquitectura, iniciara el reconocimiento del emplazamiento para elaborar un nuevo dispositivo arquitectónico, que sería sufragado con el caudal de la fábrica ayudado por las limosnas de los fieles, que a tal efecto serían demandadas por el párroco; “*Por quanto en el altar maior de esta iglesia se necesita de retablo, por estar mui deteriorado el que ai, dicho cura solizite el que reconozca maestro inteligente el sitio de dicho altar maior; y vea la menor costa con que se pueda executar algún retablo dezente y por quanto esta fábrica se halla con poco caudal, dicho cura solizitará de los fieles alguna limosna y finalmente, nos dará quenta de todo lo que en esto obrare*”²¹.

A pesar de las dificultades planteadas al inicio de esta empresa artística, hemos podido saber que la obra concluyó en sólo dos años. El costo final de la misma fue sufragado por las arcas parroquiales, las limosnas que a petición del párroco habían costado no solo algunos feligreses, sino también las cofradías de la localidad, la dotación del Señor Arzobispo y el caudal personal del párroco, que vino a suplir la cuantía necesaria

19 SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, C. S. I. C., 1952. P. 269.

20 A. G. A. S. Sección II - Gobierno. Serie - Visitas pastorales. Leg. 05195. Fol. 336r. Mandatos pastorales de 1724.

21 A. P. G. Sección Libros de Fábrica. Libro s. n. (2-XI-1713-19-II-1728), Fol. 164r. Mandatos pastorales de 1725.

de sus propios bienes²², para abonar en su totalidad el importe de la obra; “Tomose la quenta de esta fábrica de tres años hasta fin de 1727, a Juan Márquez Blanco, en que resultaron de alcance a favor de la fábrica 1.066 reales, 31 maravedíes y 66 fanegas, 3 almudes²³ de trigo de la cosecha de este año a que quedan en ser para venderse a su tiempo. Y respecto de haverse fenecido la obra del retablo del altar maior que corrió por mano del cura, se le tomó a este quenta de la que se hace relación a su exelencia al fin del tanteo”²⁴. “...de su datta se acreditaron 1.476 reales, que dio entregados en virtud de decreto de su exelencia el Arzobispo nuestro señor a Don Alonso Caluo, cura beneficiado de esta villa, para en parte del costto de vn retablo que se a hecho nuevo en esta yglesia, para su alttar maior, con diferentes limosnas que se an juntado a la solicitud de dicho cura y con algunos alcances perttenesientes a las cofradía,s que así mismo se aplicaron por su exelencia para este efecto, de cuia distribuzion se le tomó quenta a dicho cura, por la que constta hauer suplido de su caudal 1.497 reales y vna fanega de trigo que perdonó”²⁵. Otro documento análogo hallado en los libros de fábrica de la parroquia, nos precisa algunos datos al respecto y da cuenta de ciertos gastos de carpintería referentes a la obra de albañilería, previa a la instalación del retablo; “Carpintería. Ytten mill quatrocientos y settentta y seis reales, los mismos que resultaron de alcance en visita anttesedente contra el presentte maiordomo, en fauor de esta fábrica, de que se le va hecho cargo en la primera porttada de esta quentta, los quales en virtud de decreto del arzobispo nuestro señor, de 29 de agosto de 1726, se mandaron aplicar con diferentes alcances a fauor de cofradías para en parte del costto del retablo del altar maior de esta yglesia, en cuia virtud los entregó el mayordomo a Don Alonso Caluo, cura de esta villa, quien corrió con dicha obra, constta del citado decreto y reciuo de dicho cura, su fecha en 18 de octubre de 1725, de cuia cantidad se le a hecho cargo en la quentta que se le a tomado de dicho retablo que va a continuazion de esta fábrica.

Ytten treinta y nueue reales, los 30 que se pagaron a Pedro de Algarón, maestro carpinttero, por sus jornales de tres días que se ocupó en hazer vna pueritta de aposento para las casas frente de la yglesia y vna escalera para subir al camarín del altar maior y vn remiendo a las puerttas de los nouios, y los 9 resttantes que costtaron

22 Sabemos que parte de estos bienes, que no podemos determinar con exactitud, fueron perdonados por Alonso Calvo a la fábrica.

23 El término almud deriva del árabe hispánico *almúdd* y era una medida empleada para medir áridos y a veces líquidos, cuyo valor oscilaba entre 4,5 y 11 decímetros cúbicos. El almud de tierra es una medida de superficie equivalente a la cantidad de terreno que puede sembrarse con un almud de grano.

24 A. G. A. S. Sección II - Gobierno. Serie Visitas pastorales. Leg. 05201. Fol. 39r. Cuentas de fábrica de los años 1725 a 1727.

25 A. G. A. S. Sección II - Gobierno. Serie Visitas pastorales. Leg. 05201. Fol. 44r. Cuentas de fábrica de los años 1725 a 1727.

*150 clauos de enttablar maión para dichas puerttas y escalera. Dio reciuo en 12 de agosto de 1726*²⁶.

Por desgracia la documentación conocida, no nos ha revelado datos trascendentales como la autoría, el tiempo de ejecución, o el precio final de la obra. A pesar del esfuerzo realizado para desvelar algunas de estas cuestiones primordiales, la investigación no ha surtido efecto; el contrato no se conserva en los protocolos notariales de la localidad, custodiados en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla; los libros de fábrica conservados en el Archivo Parroquial²⁷ y los libros de visitas referentes a esta localidad que existen en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, no contienen otra información al respecto. Recientemente se ha mencionado que la obra que ahora nos ocupa, podía relacionarse con el quehacer de Bartolomé García de Santiago o José Fernando de Medinilla²⁸, pero el planteamiento empleado en este retablo parece diferente a cualquiera de los elaborados por Medinilla o García de Santiago. No obstante, podríamos establecer una clara analogía compositiva, diferenciada únicamente por algunos elementos ornamentales²⁹, entre los estípites que encontramos en este retablo y los que contiene el retablo mayor de la Iglesia Parroquial de San Isidoro de Sevilla, obra de Felipe Fernández del Castillo en 1752 (Fig. 2). Al parecer el aprendizaje y período de iniciación del escultor y retablista herrereño, debió acontecer de la mano del genial Pedro Duque Cornejo en la ciudad del Guadalquivir, donde se le documenta ya en 1720 cuando contrae matrimonio con Rosalía de Urrutia en la Parroquia de San Marcos. Precisamente de la mano de Duque tomará contacto con el Arzobispo Salcedo y Azcona, para quien trabaja en algunas obras, como por ejemplo el retablo mayor para la Iglesia Parroquial de Umbrete a comienzos de la década de 1730, obra que inaugura su producción de madurez³⁰. En conclusión podemos afirmar que existen varias cuestiones para relacionar el retablo mayor de la Parroquia de Guillena con la producción de Fernández del Castillo; la obra fue promovida por el Arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, quien indicó taxativamente que se buscara a maestro inteligente que con el menor costo hiciera un retablo decente, condiciones que se adaptan perfectamente a las

26 A. P. G. Sección Libros de Fábrica. Libro s. n. (2-XI-1713-19-II-1728), p. 80-82. Cuentas de fábrica de 1725 a 1727.

27 En los libros de fábrica del Archivo Parroquial además existe un vacío entre el 19-II-1728 y el 28-II-1741.

28 HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro: *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación provincial, Fundación de la Real Maestranza de Caballería, Fundación Cajasol, 2009. p. 321.

29 Los estípites del retablo guillenero resultan un tanto más simplificado, que los que encontramos en la Parroquia sevillana de San Isidoro. Tal vez esta cuestión esté relacionada directamente con la pericia del autor, pues entre ambos retablos, transcurrieron aproximadamente unos veinticinco años.

30 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación provincial, 2001. p. 531, 533.

necesidades de un artista que daba sus primeros pasos en el campo de la retabística³¹. Por otra parte la Virgen con el Niño (Fig. 3) que anteriormente se hallaba en la repisa inferior de la calle lateral izquierda, única escultura que parece ser contemporánea al retablo, junto con el relieve de la imposición de la casulla a San Ildefonso que se dispone sobre el camarín³², presenta un modelado que recuerda profundamente a otras tallas marianas elaboradas por Duque –supuesto maestro de Fernández del Castillo–, como por ejemplo la Gran Madre (1721) de la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Sevilla. De corroborarse esta hipótesis, nos encontraríamos ante una de las primeras creaciones del artista en territorio hispalense.

Una vez concluidos los trabajos de carpintería y talla del nuevo retablo mayor, se decidió iniciar seguidamente los correspondientes trabajos de dorado, estofado y policromía de la obra. A este tenor, el visitador Joseph Francisco de Escobar ordenaba en 1728, que el párroco continuase solicitando limosnas a la feligresía, para que diesen comienzo las obras de dorado con la mayor brevedad posible. Así mismo Escobar indicaba en su mandato, que el dorado debería comenzar por el sagrario del banco, donde habría que disponer al Santísimo Sacramento, a cuyo fin la fábrica destinaría las multas y penas que percibiere a partir de entonces; *“Ytten que respecto de hauer visto su merced fenecida la obra del retablo del artar maior a solisitud del cura desta yglesia, así con los efectos y alcanses desta fábrica y cofradías como con limosnas de vesinos en que dicho cura a contribuido algunas porsiones de su propio caudal las que a perdonado a esta fábrica según la quenta que en esta visita se le a tomado, mandó su merced que continuando con el mismo ferbor solisite juntar las limosnas que pudiere y aplique las multas y penas que ocurrieren para que se dore el sagrario de dicho retablo y la parte interior; para la maior desencia de las especieses sachramentales lo qual comensará a solisitar con brevedad para que tenga efecto dicho dorado”*³³.

Aunque desconocemos otros pormenores al respecto, como el autor o el coste final del dorado de la obra, podemos afirmar que estas labores habían concluido en 1743. Según afirma un testimonio de la citada fecha, una vez en desuso el viejo monumento sacramental, cada Semana Santa se disponía al Santísimo en el Sagrario del retablo, acompañado de numerosa cera y otros ornamentos que habían comenzado a causar daños en la estructura y el dorado del recién estrenado retablo; *“...por quanto las luzes que se ponen el Jueves Santo se maltrata el dorado y retablo del altar maior.”*³⁴.

31 La composición del retablo de Guillena presenta un diseño un tanto más sencillo que otras obras del autor, dejando numerosas superficies exentas de talla. Tal vez esta cuestión se puso en práctica con la intención de abaratar el presupuesto general.

32 Esta efigie de talla completa fue catalogada en 1955, como imagen de algún valor datable a comedios del siglo XVIII.

33 A. G. A. S. Sección II - Gobierno. Serie - Visitas pastorales. Leg. 05201. Fol. 50r. Mandatos pastorales de 1728.

34 A. P. G. Sección Libros de Fábrica. Libro s. n. (28/II/1741-9/III/1755), s/f. Mandatos pastorales de 1743.

El retablo ha sufrido diversas intervenciones a lo largo de los años. Tenemos constancia que en 1953 Manuel Pineda Calderón, realizó cierta decoración pictórica al camarín de Nuestra Señora de la Granada, que fue eliminada en la restauración que padeció el conjunto a principios de la década de 1960. Los artistas sevillanos Manuel Guzmán Bejarano y Manolo Calvo, fueron los encargados respectivamente, de reproducir las piezas originales perdidas y de sustituir el dorado original por uno nuevo. Paralelamente a esta intervención, Guzmán Bejarano realizó la nueva decoración de talla que ahora presenta el camarín de la titular, así como el atril y la mesa de altar inspirados en el diseño del retablo, que ahora sirven en el retablo sacramental que preside la Virgen del Rosario.

La iconografía actual que presenta el conjunto, dista bastante de la que debió poseer originalmente, pues a lo largo del último siglo ha sufrido diversos cambios. Desde 1900 y hasta la citada intervención de la década de 1960, las hornacinas laterales contenían las imágenes de la Virgen con el Niño y San Antonio Abad en las repisas inferiores y las de Santa Rita y San Diego de Alcalá³⁵ en las superiores. Con posterioridad a la restauración del retablo, la imagen de San Nicolás de Bari³⁶ que fue intervenida paralelamente, pasó a sustituir a Santa Rita, que a su vez pasó a presidir la repisa superior derecha, sustituyendo a San Diego de Alcalá, que fue retirado del culto por su deplorable estado de conservación. Entre los años 2006 y 2010 la imagen de San Sebastián³⁷, patrón de la localidad, ha sustituido a la Virgen con el Niño. El pasado año 2010, el repertorio iconográfico experimentaba una nueva alteración; las repisas del primer cuerpo pasaron a ser presididas por las imágenes de San Francisco de Paula y San Antonio de Padua, procedentes del Retablo de San José, que ahora alberga las efigies de San Nicolás de Bari y la Virgen con el Niño. Con motivo de esta modificación iconográfica, la imagen de San Antonio Abad ha sido identificada como San Benito, dotándola con los atributos propios del santo (Fig. 4).

35 La imagen de San Diego de Alcalá procedía de la desaparecida Ermita de San Nicolás de Bari, ubicada en la actual Plaza de España, donde se encontraba ya en 1728; “*Ytten vna echura del Señor San Diego de dos varas con su cruz*”. A. P. G. Sección Hermandades y Cofradías, Serie Hermandad de la Vera Cruz, Inventario de Bienes de la Ermita de San Nicolás (12-XI-1728), Fol. 2v. La ermita era propiedad de la Hermandad de la Vera Cruz, que al parecer trasladó a la Iglesia Parroquial, todas las imágenes existentes en el edificio hacia 1856. PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María: “Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Stmo. Cristo de la Vera Cruz y María Santísima de los Dolores” en *Crucificados de Sevilla*, Vol. III. Sevilla: Ediciones Tartessos, p. 452.

36 Al igual que la imagen de San Diego, la de San Nicolás procedía de la ermita homónima, donde se encontraba igualmente en 1728; “*Ytten vn Señor San Nicolás de Vary, con su manto de capa, alba, váculo y vna mitra que tiene de cardenal, con su cingulo y cintta devaxo*”. A. P. G. Sección Hermandades y Cofradías, Serie Hermandad de la Vera Cruz, Inventario de Bienes de la Ermita de San Nicolás (12-XI-1728), Fol. 2v. Hasta principios de la década de 1960, la imagen permaneció en un pequeño tabernáculo de estilo neoclásico, procedente también de la extinta ermita, y así aparece inventariado unos años antes. COLLANTES DE TERÁN, Francisco, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Catálogo arqueológico...*, op. cit. p. 252.

37 Según inscripción que reza en la zona inferior de la peana, Manuel Pineda Calderón rehizo la imagen en 1949; restauró el cuerpo y sustituyó la cabeza por una de nueva factura.

EL MONUMENTO EUCARÍSTICO

Cada Semana Santa desde el siglo XVII, el presbiterio del templo contaba con un dispositivo arquitectónico a modo de templete montado ex profeso, que servía como monumento eucarístico en la celebración de los santos oficios del Jueves y el Viernes Santo. Poco sabemos de esta construcción efímera que no ha llegado a nuestros días, pero suponemos que en origen debía tener cierta relevancia, pues cada año era necesario contratar los servicios de dos peones, que durante dos jornadas se empleasen respectivamente en montar y desmontar el susodicho, a razón de 6 reales por jornal. Sirva como ejemplo el pago realizado a este tenor, que aparece reflejado en las cuentas tomadas al mayordomo de la parroquia a fines de 1724; *“Por armar y desarmar el monumento, se dan cada año 24 (reales)”*³⁸.

Aunque desconocemos cual fue la suerte que definitivamente corrió esta obra, hemos podido conocer que con posterioridad a 1727, dejó de utilizarse debido a ciertas cuestiones ineludibles. El lamentable estado de conservación en que se encontraba la pieza, no resultaba el más oportuno para disponer el viejo monumento delante del nuevo retablo mayor, puesto que de instalarse en la referida ubicación como venía siendo habitual, esta estructura empañaría y ocultaría tras de sí, gran parte de la flamante gran adquisición del templo, que había supuesto un verdadero esfuerzo para la fábrica parroquial. Debido principalmente a estas cuestiones, Joseph Francisco de Escobar, notario contador y encargado de la visita de 1728, ordenaba en febrero del mencionado año que el monumento no debería volver a utilizarse, proponiendo incluso algunos modos para que la fábrica se deshiciese de él. Por tanto en los oficios de 1728, el Santísimo debería disponerse en el recientemente estrenado retablo mayor, cuyo sagrario tendría que ser previamente dorado para este cometido; *“Yten que atención auerse fenecido el retablo nuevo del altar maior, en cuiu nicho principal se puede colocar muy disentamente su magestad el Juebes Santo, y que está muy biexo y maltratado el monumento que se pone todos los años, para que están situados cada año 24 reales, mandó su merced que de aquí adelante no se ponga dicho monumento ni se pague dicho situado, sino que su magestad se coloque en dicho nicho con la desencia pozible, y el dicho monumento si fuese capas de venderse, se solisitará vender y no siéndolo, se empleará su madera en lo que se nesitare para obras o aderecios que sean a cargo desta fábrica, de que se dará puntual razón, y el mardomo en primera quenta. Y la cantidad de dicho situado podrá aplicarse entre los demás gastos que tubiere dicha fábrica, y casso que no se junte bastantes limosnas para el dorado del sagrario del altar maior, se irá aplicando dicho situado, para que quanto antes se dore como ba mandado”*³⁹.

Supuestamente a partir de la Semana Santa de 1728, dejó de utilizarse definitivamente este dispositivo arquitectónico. Sin embargo las fuentes documentales nos

38 A. G. A. S. Sección II Gobierno, Serie - Visitas Pastorales, Leg. 05195, Fol. 329r. Cuentas de fábrica de 1722 a 1724.

39 A. G. A. S., Sección II Gobierno, Serie - Visitas Pastorales, Leg. 05201, Fol. 52r. Mandatos pastorales de 1743.

informan que en los años sucesivos, el montaje y desmontaje del monumento eucarístico, seguía generando gastos para la fábrica, como prueba el documento referente a la visita de 1733; *“Por armar y desarmar el monumento, se dan cada año 12 reales”*.⁴⁰ La brevedad del dato nos impide precisar si realmente continuó o no haciéndose uso del viejo monumento, pero ciertamente a partir de la fecha el costo quedó reducido justamente a la mitad. Posiblemente esta cuantía económica se refiera a la decoración del retablo mayor para la celebración de los oficios con cera y otros ornamentos, justificando así las dos jornadas de un peón a razón de 6 reales el jornal, necesarias para el montaje y desmontaje de dicha decoración. Precisamente la continua disposición de cera con carácter temporal sobre el retablo mayor, en poco tiempo comenzó a producir ciertos deterioros en la estructura y el dorado del retablo, que debía haberse finalizado no mucho tiempo atrás. Por este motivo fue necesario acometer la obra de un nuevo monumento, evitando así el continuo maltrato que suponía la instalación de diferentes elementos sobre el retablo mayor. Manuel Esteban y Juárez, notario contador y encargado de la visita, ordenaba en 1743 la construcción de un nuevo monumento eucarístico, que sería sufragado con cierta cantidad de reales que había quedado de resto, una vez concluida la construcción del nuevo retablo mayor; *“Ytten que mediante hallarse esta fábrica proveída de los ornamentos suficientes y tener de caudal quatro mil cientto y ochenta y nueve reales, en que a sido alcanzado Don Alonso Calvo, cura desta Yglesia, su mayordomo, juntamente con cientto y nueve fanegas de almudes⁴¹ y vn quartillo de trigo de pontiffical de la visita de 1742, mandó su Ilustrísima que dicho cura solicitte maestro de ciencia y conciencia que haga vn monumento de poca costa, con madera de Flandes que haze mucha falta, por quanto las luzes que se ponen el Jueves Santo se maltrata el dorado y retablo del altar maior..”*⁴²

La obra del monumento fue concertada con el maestro ensamblador hispalense Antonio de Flores, a quién también veremos trabajando en la sillería coral del templo, y su construcción alcanzó un total de 775 reales de vellón, en concepto de materiales, ensamblaje y talla; *“Ytten settezientos setenta y cinco reales en que se ajustó la obra del monumento con dicho Antonio de Flores, en virtud del mandato de visita anterior; de que dio recibo en 5 de abril de 1746”*⁴³.

La policromía de la obra fue concertada con el pintor sevillano Francisco Miguel Ximénez, ascendiendo su intervención en el monumento a 614 reales; *“Ytten seisientos*

40 A. G. A. S., Sección II Gobierno, Serie - Visitas Pastorales, Leg. 05213, Fol. 304v. Cuentas de fábrica de 1735 a 1737.

41 Unidad de medida de áridos y a veces de líquidos, de valor variable según las épocas y las regiones.

42 A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), s/f. Mandatos pastorales de 1743.

43 A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), Pág. 72-73. Cuentas de fábrica de 1744 a 1746.

y catorce reales en que se ajustó con Francisco Miguel Ximénez, pintor de Sevilla el pintado de Monumento de que dio reciuo en 5 de abril de 1746⁴⁴.

El pintor Francisco Miguel Ximénez nació en Sevilla en 1717⁴⁵, donde aprendió el oficio de la mano del afamado Domingo Martínez. Desde su fundación en 1775, Ximénez formó parte de la Academia hispalense de las Tres Nobles Artes, donde desarrolló una dilatada carrera. Desde la primera junta celebrada el 26 de octubre de 1775, figuró como Secretario y Primer Teniente de Pintura⁴⁶. A la muerte del primer director de la academia, el pintor Juan de Espinal, la junta celebrada el 24 de octubre de 1784⁴⁷ le nombró Director de Pintura, labor que desempeñaría hasta su fallecimiento. Sólo un año después, la dirección de la academia quedaba vacante al fallecer Pedro de Pozo, designándole seguidamente la junta general que tuvo lugar el 6 de noviembre de 1785, como nuevo director⁴⁸. A partir de este momento y hasta su óbito, compatibilizó su labor como director de la escuela y encargado de la sección pictórica. Ximénez falleció el día 17 de enero de 1793, cuando contaba con 76 años y fue sepultado en la Parroquia hispalense de San Juan de la Palma⁴⁹. Aunque algunas fuentes nos hablan de Ximénez como un “sujeto de notoria habilidad y talento, como también instruido en lengua latina”⁵⁰, sus obras conservadas revelan un carácter totalmente secundario⁵¹. A este tenor, Ceán Bermúdez afirma que “La decadencia a que llegó la pintura en Sevilla fue la causa de que Don Francisco no hiciese mayores progresos, pues ocupado en pintar cosas de poco momento, no pudo desenvolver sus conocimientos”. Del mismo modo Ceán mantiene que Ximénez poseía ciertos conocimientos de arquitectura y perspectiva⁵², hasta el punto de llegar a suplir al maestro en la plasmación de fondos arquitectónicos, como sucedió en la serie de la Capilla de la Antigua y la desaparecida

44 A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), Pág. 73. Cuentas de fábrica de 1744 a 1746.

45 BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “Semblanza del pintor sevillano Francisco Miguel Ximénez en el segundo centenario de su óbito” en *Boletín de Bellas Artes*, nº 23. Sevilla: Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, 1995. p. 20.

46 MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de San Isabel de Hungría, 1961. p. 26, 30.

47 IBIDEM. p. 26.

48 IBIDEM. p. 25.

49 BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “*Semblanza del pintor sevillano...*”, *op. cit.* p. 20.

50 MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la Historia...*, *op. cit.* p. 25.

51 Entre las obras conservadas del artista podemos destacar el lienzo de 1790 titulado “*Paulo III concediendo la Bula de la fundación a las religiosas del Espíritu Santo*”, que se conserva en la Iglesia del Espíritu Santo de Sevilla, o la decoración mural del convento sevillano de San Clemente, que debió realizar hacia 1770. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992. 341-343.

52 Atendiendo al tipo de construcciones que coloca en sus obras, el Profesor de la Banda pensaba que podía haberlas adquirido con el arquitecto Diego Antonio Díaz. BANDA Y VARGAS, Antonio de: “*Semblanza del pintor sevillano...*”, *op. cit.* p. 20.

del claustro principal del Convento Casa Grande de San Francisco⁵³. Posiblemente la intervención de Ximénez en Guillena no estuvo relacionada únicamente con el acabado pictórico de la obra, pues tenemos constancia que el artista intervino en el diseño de otra obra de arquitectura con carácter efímero, posteriormente ejecutada por el retablista Juan Cano⁵⁴. Nos referimos al túmulo realizado en honor del noble y militar sevillano José Dávila Tello de Guzmán, Duque de Montemar, erigido tras su fallecimiento acaecido en Madrid el día 21 de julio de 1750⁵⁵. La apariencia neoclasicista de la obra, que conocemos gracias a la calcografía abierta por Pedro Tortolero⁵⁶, nos induce a pensar que el monumento eucarístico que ahora nos ocupa, por desgracia desaparecido, debía responder a los criterios propios de la arquitectura del momento, posiblemente revestido de una epidermis jaspeada al más puro estilo academicista.

Finalmente, en la ejecución de esta obra intervino el maestro herrero Francisco Rodríguez, vecino de Guillena, que recibió una partida total de 62 reales de vellón bajo recibo otorgado el 5 de abril de 1746, correspondiente a diferentes trabajos de escasa importancia, entre los que figuran; “...treinta aldavillas que hizo para obra del monumento, diez nudos de alcayatas, dos picaportes y vna sortixa⁵⁷...”⁵⁸.

EL TENEBRARIO DE TINIEBLAS

El tenebrario o candelero de tinieblas, era un candelabro de grandes dimensiones que se emplazaba en el presbiterio, donde se empleaba durante los denominados “*oficios de tinieblas*”, que se celebraban en Semana Santa. Sobre la zona superior con forma triangular, se disponían escalonadamente 15 velas de cera ocre⁵⁹, a excepción de la situada en el vértice más alto que solía ser blanca.

La forma triangular de este elemento litúrgico, poseía una interpretación alegórica que evocaba a la Santísima Trinidad. Del mismo modo, cada una de estas luces también poseía una interpretación simbólica; las catorce primeras representaban a los once Apóstoles (a excepción de Judas Iscariote) acompañados de las tres Marias. La

53 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Vol. VI. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800. p. 6-7.

54 Si el diseño no fue ejecutado por manos de Ximénez, probablemente pudo deberse al arquitecto Diego Antonio Díaz, maestro mayor de la Catedral y el Arzobispado de Sevilla entre 1714 y 1741, supuesto instructor de Ximénez en materia de arquitectura.

55 SERRERA, Juan Miguel y OLIVER, Alberto: *Iconografía de Sevilla; 1650-1790*, Vol. II. Madrid: El Viso, 1989. p. 251-255.

56 PAÉZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Vol. II. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1983. n.º. 1969-17.

57 Anilla.

58 A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), Pág. 73-74. Cuentas de fábrica de 1744 a 1746.

59 De ahí que a esta tonalidad se le conozca popularmente como tiniebla.

luz de cera blanca de la cúspide, se identificaba con Cristo, que acababa venciendo a las tinieblas del pecado y la muerte.

Durante los citados oficios de tinieblas, que habitualmente se celebraban Jueves, Viernes y Sábado Santo⁶⁰, el templo permanecía a oscuras, quedando encendida la cera del altar donde se oficiaba y las quince luces del tenebrario, que comenzaban a apagarse sucesivamente desde el ángulo inferior derecho, al final de la lectura de cada salmo de “*maitines*”⁶¹ y “*laudes*”⁶², simulando el abandono de los discípulos cuando Jesús era atormentado, hasta quedar encendida únicamente la más alta. A continuación mientras se cantaba el “*Benedictus*”, se apagaban también las luces del altar, quedando el templo casi en completa oscuridad. Por último se cantaba el “*Miserere*” que ponía fin a la ceremonia, y la única vela encendida del tenebrario se ocultaba detrás del altar, simulando el entierro de Cristo en la sepultura. Terminado este, se producía un leve ruido producido por “*la matraca*”⁶³, que cesaba repentinamente al aparecer la luz del cirio oculto detrás del altar, emulando de este modo la resurrección del Salvador.

Paralelamente al monumento eucarístico, Manuel Esteban Juárez ordenaba en la visita de 1743, construir un tenebrario de tinieblas para la parroquia guillenera; “...y juntamente haga vn tenebrario por no tenerlo esta Yglesia...”⁶⁴.

Los documentos estudiados, no han proporcionado datos al respecto de la autoría y el precio final de la obra. Pero dado que fue encargado de forma paralela al monumento eucarístico, quizás la obra fue encomendada a los mismos autores, es decir a Antonio de Flores la carpintería y talla y a Francisco Miguel Ximénez la policromía. Probablemente este último pudo correr también con el diseño de esta obra, como ya apuntamos en el caso del monumento. Lo que si se ha podido determinar, es la intervención del maestro herrero local Francisco Rodríguez, que en la referida partida de 62 reales que percibió bajo recibo otorgado el 5 de abril de 1746, afirmaba haber realizado algunos elementos para el tenebrario; “...vn alma de fierro para el pie del tenebrario y composición de los cubillos...”⁶⁵.

60 Era habitual anticipar esta celebración a la víspera correspondiente, al acercarse las tinieblas de la noche, para que de este modo pudiese asistir a ellas el pueblo trabajador

61 En la Iglesia católica romana, hora más temprana del amanecer que sirve de rezo en la Liturgia de las Horas.

62 Para la Iglesia católica romana, es una de las dos horas mayores junto con las Vísperas (oficio divino vespertino) en el denominado rito de la Liturgia de las Horas.

63 Instrumento de madera habitualmente compuesto de un tablero y una o más aldasas o mazos, que al sacudirlo, producía un ruido desapacible. Tal vez en estos años se adquiriese una nueva matraca, puesto que en la expresada partida de 62 reales que Francisco Rodríguez percibió en abril de 1746, aparece reflejado un nuevo “...herraje para la matraca...”.

64 A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), s/f. Mandatos pastorales de 1743.

65 A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), Pág. 73-74. Cuentas de fábrica de 1744 a 1746.

Por desgracia esta pieza, que no ha subsistido al paso de los años, debió desaparecer de las dependencias parroquiales una vez hubiese quedado en desuso, en algún momento concreto que no hemos podido determinar.

LA SILLERÍA CORAL

Durante varios años, los miembros del coro habían padecido diversos problemas ocasionados por las inclemencias meteorológicas, que les impedían celebrar con normalidad. Por este motivo, dos años antes de emprender las obras para acometer la sillería coral, se decidió cerrar el vano circular a modo de rosetón, que existía sobre la puerta principal situada a los pies del templo, para impedir así la entrada de aire y lluvia, que irrumpían en el interior durante las celebraciones. De este modo el visitador ordenó en 1741, que se encargase una vidriera (Fig. 5) para colocarla en dicho emplazamiento y paliar así el mencionado problema; *“Y en la claraboya que cae sobre la puerta principal de esta yglesia, se heche vna vidriera bien fortificada, y reparada y defendida del ympetud de los ayres, para que de esta forma se evite la entrada de el agua que se experimenta quando llueue...”*⁶⁶ No obstante, parece ser que la colocación de la vidriera, no fue suficiente para solventar definitivamente los expresados inconvenientes. Por ende y una vez ordenada la construcción del monumento eucarístico y el tenebrario de tinieblas, se estimo conveniente construir un coro, si el caudal económico así lo permitía una vez se hubiesen concluido el monumento y el tenebrario. Por este motivo se puntualizaba, que debía construirse un coro de material con las sillas de madera, prácticamente exenta de decoración, para conseguir así el objetivo marcado, evitando un aumento sustancial del importe de la obra; *“...y si executado lo referido sobrare caudal, se haga vn coro de media altura de material, poniéndole las sillas correspondientes de madera labrada ligeramente y de poco valor, para resguardo de los eclesiásticos, que oy se reduce el coro que ai a vnos escaños⁶⁷ frente de la puerta, y con los ayres no pueden asistir ni estar en dicho coro, sino es teniendo zerrada⁶⁸, de todo, lo qual traxerá recivos de los operarios para el abono en primera visita...”*⁶⁹

A pesar de la naturaleza condicional del mandato, se decidió obviar esta cuestión y emprender la obra de la sillería coral, paralelamente a la construcción del monumento y

66 A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), s/f. Mandatos pastorales de 1741.

67 Banco con respaldo, en el que por lo general podían sentarse tres o más personas.

68 Tal vez la construcción de la sillería, no impidió que los aires y la lluvia continuasen alcanzando el interior del templo, ya que con posterioridad se decidió cegar la puerta de entrada, que permaneció de este modo hasta la destrucción de la sillería en la década de 1960. En un inventario de 1910 conservado en el Archivo Parroquial, se menciona que dicha puerta permanece tapiada. Igualmente tenemos constancia que en 1955 aún permanecía tapiada. COLLANTES DE TERÁN, Francisco, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Catálogo arqueológico...*, op. cit. p. 250.

69 A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), s/f. Mandatos pastorales de 1743.

el tenebrario, prosiguiendo en ella hasta su conclusión definitiva tres años más tarde. Las labores de albañilería, fueron encomendadas al maestro alarife hispalense Juan Rodríguez, cuyos honorarios ascendieron a un total de 284 reales, “...por treinta y cinco días y medio que se ocupó en dicha obra, a razón de ocho reales cada día”⁷⁰. Hemos podido saber que junto a Rodríguez, laboraron dos oficiales; uno de ellos se ocupó durante veinte y una jornadas y media en auxiliar al maestro, percibiendo un total de 129 reales –en razón de 6 reales al día–; el otro se encargó durante once días en cortar ladrillo y otros menesteres, trabajo que fue remunerado con una partida de 66 reales –a razón de 6 reales cada día–. Para el buen desarrollo de la obra, fue necesario contar así mismo con la presencia de varios peones, a cuyos jornales se destinó un total de 283 reales de vellón, que fueron racionados de la siguiente forma; 162 reales en concepto de cuarenta peonadas y media destinadas a diversas labores –a razón de 4 reales cada jornal–, 109 reales y medio para treinta y seis peonadas y media que fueron necesarias para la manipulación de la tierra –a razón de 3 reales cada jornada–, y finalmente, fueron abonados 12 reales por tres peonadas empleadas en apagar la cal y transportarla al interior del templo –a razón de 4 reales la peonada–.

El descargo presentado por el mayordomo de la fábrica en 1745, alude también a los materiales empleados en la obra, así como al transporte que fue necesario contratar para disponer de dichos materiales. En dicha obra se emplearon un total de dieciséis cahíces de cal, que costaron 160 reales –a razón de 16 reales el cahiz–, mil ciento cincuenta ladrillos raspados⁷¹, que ascendieron a 86 reales y 8 maravedíes –a razón de 75 reales el millar–, y dos mil ladrillos toscos⁷² que costaron 114 reales –a razón de 57 reales el millar–. El importe del transporte del expresado material, ascendió a 48 reales. A todo esto habría que añadir seis cargas de yeso prieto⁷³, que fueron adquiridas a Alonso González –según recibo otorgado el día 7 de abril de 1746–, maestro yesero de Sevilla, por un total de 72 reales –a razón de 12 reales la carga–, una partida de 27 reales y medio, que alcanzó el porte de veinte y siete alizares⁷⁴ que se colocaron en dicho coro –a razón de 1 real cada uno–, y finalmente una partida de 42 reales, en concepto de tres días y medio de trabajo, en que se ocupó una carreta en portear piedra, tierra y arena para los cimientos de dicha obra –a razón de 12 reales cada jornada–.

Una vez finalizada la obra de albañilería, se concertó con el maestro entallador Cristóbal Portillo, la obra de talla del yeso, cuyo importe alcanzó un total de 410 reales, según recibo otorgado por el artista el día 16 de abril de 1746. El coste de los materiales

70 Esta y todas las demás anotaciones referentes a la obra del coro, están extraídas del correspondiente libro de fábrica que se conserva en el archivo parroquial. A. P. G., Sección Libros de Fábrica, Libro S/N (28/II/1741-9/III/1755), Pág. 65-73. Cuentas de fábrica de 1744 a 1746.

71 Se refiere a los ladrillos vistos.

72 Los ladrillos toscos eran empleados para labrar.

73 Se refiere al yeso más basto, generalmente de color gris, que solía emplearse para un primer enlucido de tabiques y muros, sobre el cual se aplicaba el yeso blanco.

74 Cada uno de los azulejos que a modo de cinta o friso se situaban en la parte inferior de las paredes sirviendo el rodapié.

empleados por Portillo, ascendió a 375 reales y medio; 340 reales que importaron dieciséis cargas y tres quintales de yeso blanco⁷⁵ – a precio de 27 reales y medio la carga–, y 17 reales y medio invertidos en yeso prieto. El referido material fue adquirido al maestro yesero Juan Fadrique, posiblemente en la ciudad de Sevilla, según recibo otorgado por el día 4 de enero de 1746. A través de las escasas fotografías conservadas, hemos podido saber que las yeserías labradas por Portillo estaban dispuestas a lo largo y ancho del paramento, y contenían diversos elementos vegetales y relieves con forma de tondos, así como diversas molduras que circunscribían el perímetro, y una crestería bastante desarrollada que circulaba por la zona superior del muro, alternando correlativamente jarrones con frutas y diversa ornamentación vegetal dispuesta de forma triangular.

Una vez finalizada la intervención del maestro yesero, se encargó al maestro ensamblador sevillano Antonio de Flores, que labrase sendos campanilleros o tintinábulo (Fig. 6) y unas puertas frizadas⁷⁶ y moldadas para el dicho coro. El día 15 de diciembre de 1745, el referido maestro otorgaba recibo por valor de cuatrocientos sesenta reales. Resulta curioso que este documento no recoge el importe de las sillas, que en teoría debía haber labrado este maestro, atendiendo a las premisas dictadas por el correspondiente mandato pastoral⁷⁷.

Por último y para dar por concluida la obra, se encargó al maestro herrero local Francisco Rodríguez, que hiciese una reja, seis campanillas para los campanilleros y dos basas de hierro para sostener sendos tintinábulo, trabajo que ascendió a ochocientos sesenta y siete reales, según recibo otorgado por Rodríguez el día 23 de diciembre de 1745.

Por desgracia la sillería coral que sólo conocemos por fotografías (Fig. 7), no ha llegado a nuestros días porque fue demolida a principios de la década de 1960. Se desconoce si algunos de los elementos que integraban el conjunto, como por ejemplo los campanilleros, fueron enajenados y aún perviven en otro lugar.

Fecha de recepción: 18 de diciembre de 2010.

Fecha de aceptación: 21 de enero de 2011.

75 Se refiere al yeso más fino y blanco, que principalmente se usaba para el enlucido final de los paramentos.

76 Poseía una faja decorativa de desarrollo horizontal en la zona inferior.

77 Quizás con la intención de abaratar costes, se incluyeron unos escaños o bancos en el interior del conjunto para suplir a las sillas, pues hasta los últimos años de existencia de la misma, esta fue la solución adoptada.



Figura 1. Grabado de Nuestra Señora de la Granada. Anónimo. 1854. Propiedad particular.

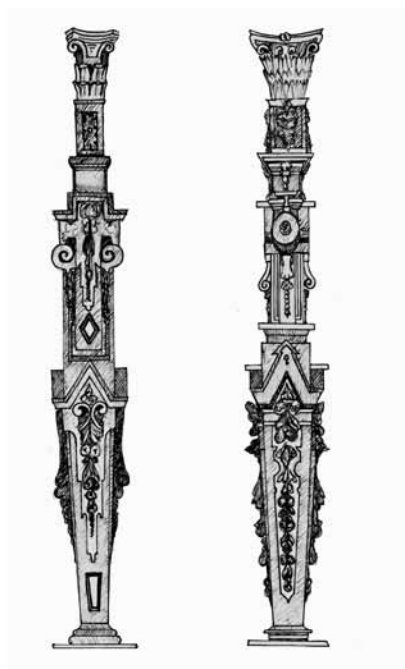


Figura 2. (A la izquierda.) Estípite del retablo mayor. ¿Felipe Fernández del Castillo? 1725-27. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada, Guillena. (A la derecha.) Estípite del retablo mayor. Felipe Fernández del Castillo. 1752. Iglesia Parroquial de San Isidoro, Sevilla.



Figura 3. Virgen con el Niño. ¿Felipe Fernández del Castillo? 1725-1727. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada, Guillena.



Figura 4. Retablo mayor. ¿Felipe Fernández del Castillo? 1725-1727. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada, Guillena.



Figura 5. Vidriera situada sobre la portada de los pies. Anónimo. 1741. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada, Guillena.

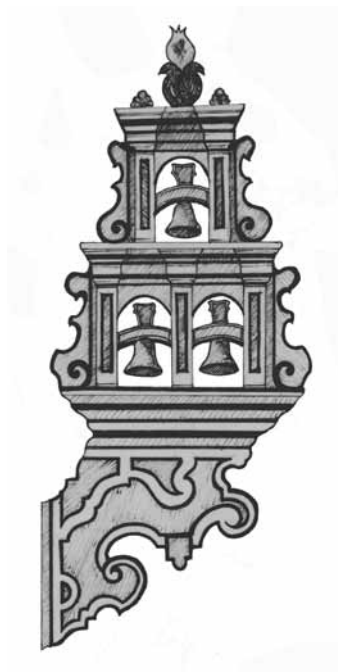


Figura 6. Campanillero para la sillería coral. Antonio de Flores. h. 1745. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada, Guillena. (Obra desaparecida).



Figura 7. Sillería Coral. Juan Rodríguez, Cristóbal Portillo, Antonio de Flores y Francisco Rodríguez. 1743-1746. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada, Guillena (Sevilla). (Obra desaparecida.) Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.