

INFLUENCIA DE LOS GRABADOS FANTÁSTICOS DE DIETTERLIN EN LA ARQUITECTURA BARROCA SEVILLANA¹

THE INFLUENCE OF DIETTERLIN'S FANTASTIC ENGRAVINGS ON SEVILLE BAROQUE ARCHITECTURE

POR TEODORO FALCÓN
Universidad de Sevilla. España

En este artículo se analiza la enorme influencia del tratado de *Arquitectura* de W. Dietterlin en los edificios del barroco sevillano de los siglos XVII y XVIII, evidenciándose asimismo su huella en arquitecturas efímeras, retablos y pinturas de la época.

Palabras clave: Wendel Dietterlin. Arquitectura barroca sevillana. Arquitectura efímera. Portadas y retablos. Pintura barroca.

The influence of Dietterlin's engravings on Seville's seventeenth and eighteenth century baroque buildings is examined. His influence is also noticeable on several pieces of ephemeral architecture, altarpiece and paintings of that age.

Keywords: Wendel Dietterlin. Sevillian baroque architecture. Ephemeral architecture. Façades and altarpieces. Baroque paintings.

Desde comienzos del siglo XIX se viene poniendo de manifiesto la influencia de la obra de Wendel Grapp (1550/1-1599), más conocido por Dietterlin, en el barroco europeo e iberoamericano. La obra fundamental de este pintor, grabador y teórico es *Arquitectura*. El primer libro, dedicado a los órdenes, se imprimió en Stuttgart en 1593, y tuvo una edición posterior en latín. El segundo, dedicado a las portadas, se publicó en 1594 en Estrasburgo, y tuvo dos ediciones posteriores, en latín y francés. La segunda edición de *Arquitectura* se publicó en 1598 en Nüremberg.² Entonces la obra se dividió en cinco libros, dedicados a los órdenes arquitectónicos.³

1 Este tema sirvió de base para una Comunicación presentada en el XV Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.). Palma de Mallorca, 2004 (Actas sin publicar). El texto se ha modificado y ampliado.

2 *Architectura von Ausztheilung, Simmetria und Proportion der Sunff Seulen. Und aller darauß volgender kunst arbeit*. La edición en latín se tituló *Architectura de constitutione symmetria ac proportione quinqvi columnarum*. Nüremberg, 1598.

3 También hubo una edición en francés, publicada en Liège en 1599.

Pedro Galera dio a conocer la existencia de un ejemplar del libro II de Dietterlin cosido a un volumen de I. Bocchio, en el que se indica: *On a adjonté aussi aucunes colonnes ornées tirez de le très nommé auter Wendel Dietterling, au service et profit des peintres, massons, tailleurs de pierres, orfevres, graveurs, meunisiens, charpentiers, antiquaires, et tous aultres qui travaillent avec le compas et les aultres instruments.* Amberes, 1619.⁴ La Biblioteca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla conserva una edición en francés, de 1862.⁵ Más recientemente se publicó una edición facsímil en Nueva York.⁶

Desde que lo manifestara en primer lugar Ceán,⁷ diversos historiadores han venido afirmando que existe una influencia del tratadista alemán en la arquitectura barroca española e hispanoamericana. Para Shubert aunque sus ideales proyectos no fueron comprendidos por los españoles, sus motivos ornamentales, tales como los adornos con temas vegetales y las placas recortadas, fueron determinantes para el arte español.⁸ Por su parte Kubler advirtió sobre la huella de este grabador en arquitectos y tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII, tales como fray Juan Ricci, Peña del Toro, Domingo de Andrade, Pedro Ribera, Narciso Tomé, José Benito Churriguera y Teodoro Ardemans, entre otros⁹. Gutiérrez de Ceballos, por su parte, ha analizado una serie de motivos ornamentales dietterlinescos que se incorporaron al repertorio decorativo español de los siglos XVII y XVIII, tales como el arabesco, la labor de enrollamientos (“rollwerk”), más las placas recortadas y los motivos de orejetas, entre otros.¹⁰ Bonet recoge el dato de que Teodoro Ardemans calificaba en 1719 a Dietterlin de “grande ornamentista”, y que fray Matías de Irala, autor del *Método sucinto y compendio de cinco simetrías...* (1739), dejaba transparentar su adhesión a los presupuestos estéticos de sus tipologías.¹¹

4 Galera Abreu, P. A. “Naturalismo y antinaturalismo en el ornato barroco hispano. La discutida huella de Dietterlin en España”. *Actas del X Congreso del CEHA*. Madrid, UNED, 1994. p. 496.

5 *Le livre de l'Architecture. Recueil de planches donnant la division, symmetrie et proportion des cinq ordres apliqués a tous les travaux d'art qui en dependant, tels que fenestres, cheminés, chambranes, portails, fontaines et tombeaux.* Liège, 1862. Me sorprende que por su importancia esta obra no haya figurado en dos recientes Exposiciones: *Libros del fondo Antiguo del Laboratorio de Arte*. Exposición conmemorativa del I Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007). Universidad de Sevilla, 2007 y en *De Architectura*. Exposición de libros de Arquitectura del Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, 2007.

6 *The fantastic engraving of Wendel Dietterlin*. Dover Publications. New York, 1968

7 Ceán Bermúdez, J. A. “El Churriguerismo”. Discurso leído en 1816 en la Academia de la Historia. Publicado en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* en 1921, III, pp. 285-300.

8 Shubert, O. *El Barroco en España*. Madrid, 1924, pp. 145-146.

9 Kubler, G. “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”. *Ars Hispaniae*, XIV. Madrid, 1957. pp 82, 103, 187, 257.

10 Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. “Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península ibérica entre Manierismo y Barroco”. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1973 (Publicación: Granada, 1977), tomo II, pp. 553-559.

11 Bonet Correa, A. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, 1993, p. 286.

Para Galera del contenido y estructura de la *Arquitectura* se decantan tres temas de especial incidencia. En primer lugar el soporte. Analiza el eco que tuvo en particular el fuste de las columnas jónicas con estrías en zig-zag y, sobre todo, el estípite, que pasó a Hispanoamérica a través de Andalucía, especialmente de la mano de Jerónimo Balbás. El segundo tema que enjuicia es la portada, con el empleo más frecuente del arco rebajado y decoración de placas geométricas, labores “rollwerk” (enrollamientos) y de incrustaciones, volutas laterales, etc. Finalmente describe la arquitectura festiva, en donde incluye los altares y el amplio campo de arquitecturas efímeras, con arcos, triunfos y catafalcos.¹²

En cuanto a la influencia de los grabados de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana, objeto de nuestro estudio, fue Kubler (1957) el primero en advertir su huella en dos edificios de esta ciudad: en la iglesia conventual de **Santa Clara**, en donde “sus formas ornamentales (estucados) sugieren que sus autores poseían conocimiento de los libros de modelos del Norte de Europa, cual el libro de *Arquitectura* de Wendel Dietterlin...” Por otra parte, al referirse al **Triunfo de San Fernando**, erigido en la catedral en 1671, de su artífice, Bernardo Simón de Pineda, manifiesta que este artista “dibujó esos torturados perfiles basándose tanto en las fuentes de los Países Bajos, como Dietterlin...” Respecto al convento de **Santa Clara**, sabemos que en su iglesia gótico-mudéjar fueron revestidos sus paramentos murales, por el interior, con estucos en 1620, bajo la dirección de Juan de Oviedo y de la Bandera. Sin embargo estimamos que estos motivos ornamentales, a base de guirnaldas entre bucráneos, y elementos arquitectónicos manieristas, son de ascendencia italiana.

En el **Triunfo de San Fernando**, diseñado por Valdés Leal y ejecutado por Simón de Pineda, podemos observar la influencia del tratadista alemán, sugerida pero no explicitada por Kubler, en las grandes ménsulas de perfil mixtilíneo que flanquean el remate cupuliforme y en la ornamentación. Asimismo hay que destacar entre los grabados que ilustran la obra de Torre Farfán,¹³ el que representa a la puerta principal de la catedral, desde el interior del templo, cuyo dibujo está firmado por Valdés Leal en 1672. Tanto en las pilastras de la puerta, como en su remate, figuran mascarones fantásticos característicos de Dietterlin, algunos de ellos con guirnaldas florales, motivo que veremos con posterioridad en otras portadas y decoración de torres. Del mismo tratadista se ha tomado asimismo los modelos de frontones y la decoración de “ces” y las cortezas.

Más recientemente se ha constatado la influencia de este tratadista alemán en la obra de Leonardo de Figueroa, que se advierte especialmente en la iglesia de San Luis y en algunas casas-palacio de Carmona.¹⁴ Por su parte Gómez Piñol ha observado la

12 Galera Andreu, P. A. ob. cit. 496-498

13 *Fiesta de la Santa Iglesia Metropolitana...al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando*. Sevilla, 1671. Falcón Márquez, T. “Valdés Leal y la arquitectura sevillana”. *Laboratorio de Arte*. nº 4, Sevilla, 1991, pp. 149-168.

14 Herrera, F. y Quiles, F. “Nuevos datos sobre la vida y obra de Leonardo de Figueroa”. *Archivo Español de Arte*, 259-260. Madrid, 1992, pp. 335-349.

existencia de motivos dietterlinescos en las iglesias del Salvador, la Magdalena y de los Terceros.¹⁵ Como veremos la influencia del tratadista alemán en Leonardo, y en su hijo Matías, es más evidente que en otros arquitectos sevillanos del Barroco. En este trabajo nos proponemos documentar la influencia del tratadista alemán desde la primera mitad del siglo XVII, hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Asimismo veremos cómo esa influencia en la arquitectura sevillana se reactivó en el siglo XX.

El primer constructor que “barroquizó” la arquitectura sevillana fue Pedro Sánchez Falconete (1586/7-1666), quien llegó a ser maestro mayor de la Catedral, del Arzobispado, de la Ciudad y de la Lonja. Uno de sus primeros grandes proyectos fue el Hospital de la Caridad (1645), sin embargo su autoría quedó suplantada por la bibliografía tradicional al adscribirlo a Bernardo Simón de Pineda, el artífice del retablo mayor.¹⁶ Otra de sus grandes empresas fue concluir la iglesia del **Sagrario**. Aquí también su nombre quedaría relegado por el autor del proyecto original, Miguel de Zumárraga († 1630).¹⁷ Para la labor de revestimiento barroco de esta iglesia Sánchez Falconete contó con la colaboración de los tallistas Pedro y Miguel Borja y con el escultor flamenco José de Arce. Ese proceso se llevó a cabo durante las décadas de 1650-60. Destacaremos las tallas de la bóveda (1652-56) por los Borja; las colosales esculturas de los Evangelistas y Padres de la Iglesia, así como la ornamentación de las tribunas (1655-59) por José de Arce, y la realización de la portada de la Sacristía, con las tallas de las virtudes teologales, que labró Arce entre 1659-60.¹⁸ En todos estos lugares, además de la fachada de la **capilla de San Isidoro de la catedral**, proyectada por Sánchez Falconete en 1661, se repite el mismo repertorio decorativo, a base de “ces”, enrollamientos, grandes volutas, cortezas, etc., inspirado en los grabados de Dietterlin. Es posible que en la ornamentación exterior de la capilla de San Isidoro intervinieran Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán, por su paralelismo con motivos ornamentales de la iglesia del Hospital de la Caridad.

La transformación barroca de la iglesia de **Santa María la Blanca** se concluyó en 1665, según proyectos parciales realizados bajo la dirección de los arquitectos diocesanos Diego Gómez y Sánchez Falconete. Entre 1663 y 1665 se realizaron las bóvedas de yesería. Pudieron ser realizadas por Pedro Roldán, por su paralelismo con las yeserías de la Sacristía de la Cartuja de Santa María de las Cuevas (1655)¹⁹ y

15 Gómez Piñol, E. *La iglesia colegial del Salvador*. Sevilla, 2000.

16 Valdivieso, E. y Serrera J. M. *El Hospital de la Caridad*. Sevilla, 1980.

17 Falcón Márquez, T. *La Capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977. Cruz Isidoro, F. “El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete”. *Arte Hispalense*. nº 55. Sevilla, 1991. Ídem. *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla, 1997.

18 Véase también Recio Mir, Á. “José de Arce en la catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense”. *Laboratorio de Arte*. nº 15. Sevilla, 2002. pp. 133-159. Quiles, F. “De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666). *Laboratorio de Arte*. nº 16. Sevilla, 2003, pp. 135-150.

19 También hallamos la influencia de Dietterlin en el Sagrario de la Cartuja de las Cuevas, en las grandes volutas y motivos auriculares ejecutados por Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán,

con la decoración interior de la iglesia del Hospital de la Caridad, como veremos. Lo cierto es que en el repertorio ornamental, que se extiende asimismo a las pinturas del intradós de los arcos y a la decoración de las columnas, se emplea también el repertorio extraído del tratadista alemán, análogo al de estos templos, a base de cortezas, “ces”, carátulas y cabezas de querubines.²⁰ Estas yeserías hay que relacionarlas asimismo con las que decoran la bóveda del Oratorio del **Palacio arzobispal**, construida en tiempos del arzobispo Antonio Paino (1663-69).

Una fase decisiva para la iglesia del **Hospital de la Caridad** fue el período comprendido entre 1670-82. Es entonces cuando el equipo integrado por Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán, Valdés Leal y Murillo, realizaron los retablos, la decoración escultórica, yeserías y pinturas, tanto en lienzo como murales. El mensaje que subyace en su programa iconográfico refleja el ideario de Miguel Mañara en su libro *Discurso de la Verdad*, acerca de que el cristiano, para su salvación, debe practicar obras de misericordia y de caridad. Solo quedaba entonces por hacer el gran lienzo de “La exaltación de la Cruz”, sobre el Coro, que haría Valdés Leal entre 1684-85. La influencia de los grabados de Dietterlin se halla patente en todos los frentes: decoración de retablos y yeserías que decoran los muros y bóvedas. En el Retablo Mayor (1670-75) puede advertirse en los ángeles-atlantes, que sostienen las columnas. Se inspiran en la lámina 108; en la decoración de los fustes de las columnas de orden compuesto del baldaquino central (lam. 178). Tanto en este retablo, como en los laterales, en las yeserías y pinturas murales de Valdés Leal es frecuente el empleo de los siguientes motivos inspirados en el tratadista alemán: las “ces”, grandes ménsulas, motivos auriculares, cortezas, máscaras fantásticas y querubines de alas desplegadas en diversas posiciones. También debe relacionarse estas yeserías con las de la bóveda de la Capilla Sacramental de la iglesia de **San Esteban** (1676-77).

Hace unos años hice algunas puntualizaciones sobre la labor desarrollada por Leonardo de Figueroa en el Hospital de los Venerables y en el de la Caridad.²¹ El **Hospital de los Venerables** fue fundado en 1675 por iniciativa del canónigo Justino de Neve, comenzando las obras en abril del año siguiente bajo la dirección del maestro alarife Juan Domínguez. Sospecho que las trazas debió hacerlas Esteban García, maestro mayor de la catedral y del arzobispado. La intervención de Figueroa tuvo lugar en dos etapas. La primera abarca desde 1686 a 1687, cuando era solo oficial de albañilería. La bóveda que le atribuye Sancho Corbacho en este período no es la de la escalera principal, sino una de la cripta de la iglesia. A partir de entonces residió durante cerca de tres años en Carmona. La segunda etapa en este hospital está documentada desde

hacia 1676-80, en el Sagrario de la Cartuja. Bernaldes Ballesteros, J. “El Sagrario de la Cartuja de las Cuevas”. *Laboratorio de Arte*. nº 1. Sevilla, 1988, pp. 145-162.

20 Falcón Márquez, T. “La iglesia de Santa María la Blanca”. *Laboratorio de Arte*. nº 1. Sevilla, 1988, pp. 117-131. Arenillas, J. A. *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 2005, pp. 175-179.

21 Falcón Márquez, T. “Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad”. *Laboratorio de Arte*. nº 11. Sevilla, 1998, pp. 183-193.

1695 a 1697. Hasta el 7 de mayo de 1696 no se le nombró maestro mayor de estas obras. Eran los años finales de la culminación del edificio, cuya iglesia se bendijo el 13 de abril de 1698. La influencia de los grabados de Dietterlin se aprecia en algunos motivos decorativos del segundo cuerpo de la fachada de la iglesia, a los pies, especialmente en los mascarones monstruosos que decoran las claves de los óculos, así como en la ornamentación de la base de estos vanos, que responden al típico motivo auricular, a base de hojarasca, “ces” y cortezas.

Durante su estancia en Carmona, entre 1687 y 1688, construyó la **Casa de don Fernando de Rueda y Mendoza**. El inmueble se organiza en torno a un patio, cuyos alzados mantienen estrecho paralelismo con el del Hospital de los Venerables.²² Los mismos motivos auriculares, de hojarasca y cortezas de la fachada de este hospital se repiten aquí en los dos cuerpos de la portada, así como en las enjutas de las arquerías del patio. Herrera y Quiles ya pusieron de manifiesto la influencia de Dietterlin en la portada de la **Casa de los Quintanillas** (marqués de las Torres de la Presa) de esta misma localidad. En particular de las columnas del segundo cuerpo de la portada, decorados con estrías de perfil quebrado. El motivo procede de la lámina 3, del orden jónico, del grabador alemán.²³ Este motivo lo emplea Leonardo de Figueroa en la decoración del tambor de la iglesia de San Luis, hacia 1730, y su hijo Matías en la portada del palacio de San Telmo, en 1734. Hay que advertir que en un pinjante de esta portada de Carmona figura la fecha de 1755, año del famoso terremoto de 1 de noviembre. Desconocemos en qué medida el seísmo afectó a la vivienda, y si la fecha es solo de la restauración de la portada. En este caso debió intervenir Matías de Figueroa. También debe ser obra de Leonardo la **Casa de los Aguilar**, fechada en 1697, como ya observó Sancho Corbacho. Por su parte Gómez Piñol indica que esta portada presenta motivos de Dietterlin en las cabezas de perfil y, sobre todo, en algunos instrumentos del oficio de constructor, tales como compás y plomada, en la cornisa convexa del primer cuerpo, que tanto utilizará Leonardo en la iglesia de la Magdalena.²⁴

Precisamente, años después, entre 1691 y 1709 dirigió la reconstrucción de la iglesia del convento dominico de **San Pablo** (la Magdalena), aunque el templo no se consagró hasta 1724. El influjo del tratadista alemán en la decoración de este templo fue advertido, como hemos dicho, por Gómez Piñol, quien indica que en las pilastras del crucero, en la fachada principal, hay unos extraños motivos ornamentales que cuelgan bajo capiteles-ménsulas. Son seres híbridos compuestos por cortezas, guirnaldas de frutos y colas de pez, que enmarcan escuadras, cartabones, compases, mazos y otras herramientas de la construcción. Algunos de estos mascarones muestran bocas perfiladas en forma de corazón, y los característicos ojos circulares taponan los orificios con embutidos de cerámica.²⁵ También procede del repertorio del tratadista alemán la cabeza monstruosa que decora la base de una cartela de mármol rojizo situada en la

22 Herrera, F. y Quiles, F. ob. cit. pp. 339-348.

23 Lam. 95.

24 Herrera, F.; Quiles, F. y Saucedo, C. *Carmona barroca*. Sevilla, 1997, pp. 41-42.

25 Gómez Piñol, E. ob. cit. pp. 367, lam. 185.

fachada principal, tema que se repite en la portada, así como también el repertorio de motivos auriculares que figuran en esta cartela y se repiten en el interior del templo, especialmente en los capiteles-ménsulas que hay bajo los arcos fajones de las naves laterales; en la base de las pinturas murales de los pilares, con el Apostolado que pintaron Clemente de Torres y Lucas Valdés, en donde figura la labor de enrollamiento y veneras. Asimismo puede advertirse la huella del tratadista en las portadas de mármol que se abren en el presbiterio, donde se repiten los motivos vegetales enrollados, las “ces” y los frontones de perfil mixtilíneo.

Por estos mismos años Leonardo dirigía la construcción del claustro del convento agustino de **San Acasio**, que es lo único que se conserva del conjunto en la sede del Real Círculo de Labradores y Propietarios, en calle Sierpes. El modelo del patio es un eslabón intermedio del desaparecido claustro de San Pablo y del patio principal de San Telmo. La huella de Dietterlin puede apreciarse en las carátulas monstruosas, algunas con ojos como botones horadados, y también en algunas pilastras de perfil mixtilíneo de los balcones interiores, inspirados en la lámina 183. Respecto a la intervención de Leonardo en el **Hospital de la Caridad** ya hice algunas observaciones, indicando que figura como maestro de obras a partir de 1680, cuando se concluían la iglesia y los patios.²⁶ Valdivieso y Serrera le atribuyen la decoración de la buhardilla que remata la fachada de la iglesia, análoga a la del Salvador.²⁷ Por nuestra parte hemos documentado recientemente que Leonardo fue el tracista de la torre de este hospital, proyectada en 1721, conjuntamente con Francisco Martín.²⁸ En cuanto a la influencia del tratadista alemán en el exterior de este edificio puede apreciarse en la carátula fantástica que decora el dintel de la buhardilla que remata la fachada del templo, bajo el escudo de la Hermandad de la Caridad.

La intervención de Leonardo en la iglesia colegial del **Divino Salvador**, recientemente rehabilitada, fue puntual aunque muy importante, ya que no la comenzó ni concluyó. Estuvo al frente de las obras desde 1696 hasta 1711, cuando se construyeron las bóvedas y la cúpula, así como la restauración de la torre y la mayor parte del repertorio ornamental del templo y del campanario.²⁹ La influencia de Dietterlin podemos apreciarla en el cuerpo de campanas de la torre, restaurada y decorada por Leonardo y Matías de Figueroa entre 1718 y 1719. En los capiteles de las pilastras pareadas que flanquean los dos vanos figuran talladas unas cabezas, cuyas orejas hacen función de volutas. Este motivo está inspirado en numerosas láminas del grabador alemán, especialmente en los capiteles del orden jónico. Los fustes de las pilastras centrales ostentan las mismas cabezas, de las que cuelgan unos adornos de frutos y guirnaldas en forma de madeja.³⁰

26 Falcón Márquez, T. ob. cit. pp. 188-189.

27 Valdivieso, E. y Serrera, J. M. *El Hospital de la Caridad*. Sevilla, 1980, pp. 22.

28 Falcón Márquez, T. “Leonardo de Figueroa artífice de la torre del Hospital de la Caridad”. *Laboratorio de Arte*. nº 16, Sevilla, 2003.

29 Sancho Corbacho, A. ob. cit. pp. 63-68. Lázaro Muñoz, M. P. *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*. Sevilla, 1988. pp. 14-15. Gómez Piñol, E. ob.cit.

30 Dietterlin, W. Lams. 62 y 183.

Las otras pilastras muestran máscaras, tomadas del mismo repertorio, de las que penden cintas. También máscaras grotescas de aspecto cartilaginoso figuran talladas en los trozos de entablamento que coronan los pilares compuestos del interior del templo, así como en la fachada exterior de la Capilla Sacramental. Ésta última debió construirse en las décadas de 1740-50, tal vez bajo la dirección de Matías Figueroa. Simultáneamente a la construcción de esta colegial intervino Leonardo en la iglesia del Hospital de **San Antonio Abad**, capilla de Jesús Nazareno (El Silencio). La reconstrucción de este templo se llevó a cabo entre 1719 y 1728. Figueroa contó con la colaboración de Diego Antonio Díaz, quien concluiría obras suyas, tales como la iglesia del Salvador o la de San Luis. La influencia del tratadista alemán es patente en las ménsulas-pinjantes existentes bajo el friso interior del templo, decoradas con carátulas fantásticas.³¹

La labor desarrollada por Leonardo de Figueroa y, en especial, por su hijo Matías en el **Palacio de San Telmo** quedó de manifiesto en una monografía nuestra.³² La intervención de ambos se centró en el eje Este-Oeste de la parte central del edificio, en el que se ubican la capilla, el patio principal y la portada. En gran medida los proyectos del padre fueron modificados y concluidos por su hijo, quien acentuó el proceso de barroquización en los motivos ornamentales. La capilla se construyó entre 1721 y 1724, año en la que se consagra, aunque los retablos y pinturas se realizaron con posterioridad. El patio y la portada se concluyeron en 1734, cuatro años después del fallecimiento de su padre.

Respecto a la portada principal del edificio, situada al Oeste, hay diferencias sustanciales entre el proyecto diseñado por Leonardo y el que definitivamente ejecutó Matías. El del padre figura como telón de fondo del lienzo existente en la capilla, titulado “Jesús bendiciendo a los niños”, realizado por Domingo Martínez en 1725. En él se puede apreciar que la portada prevista respondía a un concepto clásico de las formas, con columnas dórico-toscanas en el primer cuerpo, sin decoración, del mismo tipo de la lámina 1ª de Dietterlin. Sobre la rosca del arco de la puerta de ingreso hay unas molduras mixtilíneas de “ces” contrapuestas, análogas a la lámina 124 del grabador alemán. En las pilastras jónicas del segundo cuerpo repite el tema decorativo del campanario del Salvador, con carátulas fantásticas con guirnalda de frutos. Los niños-atlantes que figuran en un escenario de la derecha se inspiran en la lámina 108.

La portada definitiva ejecutada por Matías de Figueroa se concluyó en 1734, interviniendo en las labores ornamentales un equipo de tallistas bajo la dirección de Pedro Duque Cornejo, previo diseño de Domingo Martínez. Ya dijimos en otra ocasión que en las columnas dórico-toscanas del primer cuerpo su iconografía, a base de guerreros revestidos de armaduras, está basada en la Epístola de San Pablo a los Efesios.³³ Estos temas de guerreros y trofeos están inspirados en grabados del orden dórico del alemán

31 Herrera García, F. *Noticias de Arquitectura (1700-1720)*. Sevilla, 1990, lams. V y VI.

32 Falcón Márquez, T. *El Palacio de San Telmo*. Sevilla, 1991.

33 Falcón Márquez, T. “Jesucristo como modelo, en el programa decorativo del Palacio de San Telmo de Sevilla”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Actas de los II Coloquios de Iconografía. IV. nº 7, Madrid, 1991. pp. 258-261.

(lam. 46 y 48). Las columnas jónicas del segundo cuerpo, con decoración de estrías de perfil quebrado, están inspiradas en las láminas 95 y 115. La decoración de atlantes en el balcón se inspira en las láminas 30, 76 y 108.³⁴ Ya dijimos en nuestra monografía sobre este edificio que los atlantes en piedra son del mismo modelo de los que también Duque Cornejo hizo en madera para la decoración de los grandes Órganos y laterales del Coro de la catedral. Los motivos de los fustes del orden compuesto del tercer cuerpo de la portada se inspiran en las láminas 9 y 178 del tratadista alemán.

Otros motivos inspirados en este artista lo observamos en la capilla de este antiguo colegio. En un aguamán de la Sacristía, realizado entre 1722-23 por el maestro cantero Miguel de Quintana, figura en la puerta de la Torre del Oro una carátula fantástica, además de motivos de “ces” y de cortezas. Temas de querubines entre motivos auriculares y querubines con alas hacia abajo se hallan en la decoración pictórica mural realizada por Domingo Martínez entre 1725 y 1726. En un lienzo de este pintor titulado “La Presentación del Niño Jesús en el templo” figuran también carátulas fantásticas inspiradas en el artista de Estrasburgo. Por último entre las fantasías decorativas del patio principal destacaremos los motivos de “ces” y cortezas que se hallan bajo las repisas de las tallas de los Evangelistas ubicadas en las torres.

Sobre la iglesia de **San Luis**, del antiguo noviciado de los jesuitas, existe una nutrida bibliografía.³⁵ Sin embargo son muy escasos los datos documentales. Se sabe que las obras se iniciaron en 1699 y concluyeron en 1731. Tradicionalmente su autoría se vincula a Leonardo de Figueroa. Lo cierto es que el único dato documental que conocemos es una cita indirecta. En 1718 cuando Leonardo vende una partida de piedras de San Telmo con destino a las obras de San Luis, figura como maestro mayor de la obra del Noviciado.³⁶ Respecto a este edificio tan singular se han analizado antecedentes e influencias italianas: de los tratadistas Serlio y Palladio, del P. Pozzo, Guarino Guarini y Borromini, entre otros, y de los tratadistas españoles, especialmente de fray Lorenzo de San Nicolás.

En cuanto a la posible influencia del tratado de Dietterlin, ya se ha indicado en el modelo de columnas de fuste estriado que decora interiormente el tambor de la cúpula.³⁷ Es el mismo modelo que figura en algunas portadas de Carmona y que Matías Figueroa va a emplear en el segundo cuerpo de la portada de San Telmo. El tema procede de las láminas 95 y 115 del tratadista alemán. Por nuestra parte debemos llamar la atención sobre unas cabezas fantásticas, entre volutas jónicas y caulículos del orden compuesto, que decoran los capiteles de las columnas de los campanarios en la fachada de esta iglesia. Se trata de unos seres híbridos, con cabezas antropomórficas, orejas alargadas,

34 Esta última para el tema de los niños-atlantes.

35 Destacaremos: Camacho y Baños, A. *El templo de San Luis de Sevilla*. Sevilla, 1935. Sancho Corbacho, A. ob.cit. pp. 85-94. Banda y Vargas, A. *La iglesia de San Luis de los Franceses*. Sevilla, 1977. Camacho Martínez, R. “La iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, imagen polivalente”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. II. 3. Madrid, 1989. pp. 202-213.

36 Jos López, M. “La capilla de San Telmo”. *Arte Hispalense*. nº 43. Sevilla, 1986. p. 19.

37 Herrera, F. y Quiles, F. ob. cit. p. 345.

cuerpo velludo y garras. Al parecer son el resultado de la fusión de varias figuras. Unas tomadas en versión libre de Dietterlin,³⁸ mezcladas con un tema análogo de Borromini, en San Andrea delle Fratte (1635-67).

La huella del tratadista alemán se advierte también en los retablos de Duque Cornejo, yeserías, y pinturas de Domingo Martínez, que decoran el interior de esta iglesia del antiguo noviciado. En particular en el llamado estilo auricular de las yeserías, a base de hojarascas, “ces” y cortezas. El modelo de cabezas de querubines de las que cuelgan guirnaldas y frutos, como las del campanario del Salvador, se repiten en las pinturas murales, tales como en la cúpula y en las exedras que albergan los retablos de San Francisco de Borja y San Estanislao de Kokstka, así como en los retablos menores insertos en los pilares torales. Muy dietterlinescos son los fondos arquitectónicos que figuran en la exedra del Coro, pintada por Domingo Martínez y terminada en 1743. Representa la “Apotheosis de San Ignacio de Loyola”. Es todo un muestrario de motivos arquitectónicos y ornamentales sugeridos por el tratadista alemán.

Hay también otras fachadas y portadas barrocas sevillanas del siglo XVIII, no documentadas, que se han relacionado con Leonardo de Figueroa, en las que se evidencia la influencia de Dietterlin. Por mi parte estimo que en algunas de ellas participó Pedro Romero. La primera en el tiempo es la fachada de la iglesia del **Buen Suceso**, de carmelitas descalzos. Para la construcción del templo, consta que en 1690 se contrató a Pedro Roldán para que realizara veinticuatro columnas de mármol rojo de Morón. La iglesia no se consagró hasta 1730.³⁹ Aunque Sancho Corbacho atribuye sus trazas a Leonardo, creo que se deben a Pedro Romero (1638-1711), el artífice de las iglesias de la O, de San José y del Salvador de Carmona, entre otras. La fachada de este templo es de ladrillo en limpio. Entre su escasa ornamentación figuran roleos contrapuestos y carátulas fantásticas. Otro edificio en el que hemos documentado la intervención de Pedro Romero es en las fachadas del **Palacio arzobispal**. Su portada principal se ha considerado como precedente de la de San Telmo. Consta que se inició en 1703 por el maestro cantero Lorenzo Fernández de Iglesias. En un nuevo contrato suscrito en enero de 1705 se establece que cuando estuviera acabada debería ser supervisada por dos arquitectos. Por parte del arzobispado se designó a fray Antonio de la Concepción, y por otra, Fernández de Iglesias propuso a Alonso Moreno, maestro mayor del duque de Arcos. Meses después se concluyó la parte superior de la portada, por el maestro cantero Juan Antonio Blanco, siguiendo el diseño de Diego Antonio Díaz.⁴⁰ Sobre esta portada habíamos hecho las siguientes puntualizaciones.⁴¹ Es frecuente que en el equipo de un arquitecto figure un pintor y un escultor. En la portada de San Telmo

38 Láminas, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 105, 111, 113 y 186.

39 Matute y Gaviria, J. *Noticias relativas a la historia de Sevilla*. Sevilla, 1886, p. 141. Gestoso, J. *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1892. III, 411. López Martínez, C. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928.

40 Sancho Corbacho, H. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. VII, 23. Sevilla, 1934. Sancho Corbacho, A. ob. cit. 131. Herrera García, F. ob. cit. 81-82.

41 Falcón Márquez, T. *El palacio arzobispal de Sevilla*. Córdoba, 1997, pp. 75-85.

documentamos que junto a los Figueroa intervino Domingo Martínez, autor de un diseño previo, y que Duque Cornejo estuvo al frente de un equipo de entalladores. En la capilla de San José consta documentalmente que fue proyectada por el arquitecto Pedro Romero, de la que Lucas Valdés hizo un diseño. Las tallas fueron realizadas por Juan de Dios Moreno, discípulo de Duque Cornejo.

Por otra parte hemos documentado que la construcción de las fachadas de este palacio arzobispal fue realizada bajo la dirección de Pedro Romero y argumentamos que el diseño de las columnas del primer cuerpo de la portada guarda relación con las que pintó Lucas Valdés en el antiguo convento de San Pablo (la Magdalena), en la pintura mural alusiva a “La Entrada de San Fernando en Sevilla” (1710-15). Asimismo, los modelos de frontones y la decoración de las fachadas del palacio repiten el modelo que empleó Pedro Romero en la iglesia del Salvador de Carmona. Pese a ello recientemente se ha relacionado esta portada del palacio con Leonardo de Figueroa.⁴² De todas formas los temas dietterlinescos de las columnas del primer cuerpo, con mascarones fantásticos con telas colgantes en la boca,⁴³ el mascarón de la clave, así como la decoración, que se repite en las fachadas a base de cortezas, “ces”, motivos auriculares y conchas, tienen como factor común en los dos arquitectos, Figueroa y Romero, al mismo equipo de pintor y escultor, que en este caso deben ser Lucas Valdés y Duque Cornejo. De todas formas, todos estos motivos no son exclusivos de los Figueroa. Figuran en la arquitectura barroca sevillana antes y después.

Otro edificio que recientemente se ha relacionado con Leonardo de Figueroa es el antiguo **convento de los Terceros**, cuyas dependencias se distribuyen en la actualidad por dos instituciones. La iglesia es sede canónica de la Hermandad de la Sagrada Cena, y en el convento ha establecido sus oficinas la empresa municipal EMASESA. Las semejanzas de su patio con el de los Venerables y el grande de la Merced (hoy Museo de Bellas Artes) ha sido establecida por Gabardón.⁴⁴ Se da la circunstancia que en 1715 Leonardo arrendó una casa junto a este cenobio. Como fiador consta en el contrato su hijo Matías.⁴⁵ La monumental escalera del ex-convento está documentada en un azulejo, en el que consta: “Se principió esta escalera año de 1690 y se finalizó año de 1697, siendo prelado el Rdo. P. Fr. Alonso Ramírez. La hizo el P. Fray Manuel Ramos, morador de este convento, en el que murió el año de 1713, a los 57 de su edad”. Las pechinas bajo la cúpula muestran grandes mascarones de yeso, con ojos horadados, bocas fruncidas y acorazonadas, bordeadas de hojarasca y penachos, tomadas de Dietterlin. Gómez Piñol las relaciona con la que decora el gran escudo marmóreo de la fachada de la Magdalena.⁴⁶ La portada de los Terceros se vincula con Matías de Figueroa. Es de

42 Rivas Carmona, J. *Arte Hispalense*. Sevilla, 1994, p. 80. Esta hipótesis la sigue Gómez Piñol, E. ob. cit. p. 366.

43 El tema está inspirado en la lámina 151 de Dietterlin.

44 Gabardón de la Banda, J. F. *El convento de los Terceros franciscanos de Sevilla*. Sevilla, 1998, p. 53.

45 Herrera García, F. *Noticias de arquitectura...*p. 62.

46 Gómez Piñol, E. ob. cit. p. 367, lam. 186.

ladrillo avitolado. Se organiza a base de cuatro estípites y traspilastras con pedestales bulbosos, arco de triple inflexión y frontones de perfil mixtilíneo y convexo. Muestra un rico programa decorativo a base de esculturas y relieves, que representan a santos, además de grandes ménsulas, enrollamientos, placas recortadas, decoración de “ces” y figuras gesticulantes. Algunas volutas de los estípites y pilastras están sustituidas por cabezas fantásticas. Debió concluirse hacia 1749, fecha que figura en una lápida de indulgencias, que otorgó a la comunidad Benedicto XIV. Es la portada más monumental del barroco sevillano, después de la de San Telmo.

De la segunda mitad del siglo XVIII hay que destacar la fachada de la iglesia del **Hospital de Ntra. Sra. de la Paz (San Juan de Dios)**, ubicada frente a la del Salvador. La fachada, que data del siglo XVI, fue renovada entre 1757 y 1760 tras el terremoto de Lisboa por Matías de Figueroa.⁴⁷ El segundo cuerpo muestra cuatro columnas jónicas, en cuyos intercolumnios presiden las tallas de la Virgen del Buen Consejo, de San Juan de Dios y San Agustín. La huella de Dietterlin se aprecia especialmente en las cabezas que hay bajo los capiteles, inspirados en la lámina 95. De sus bocas penden cintas y frutos. El ático está ricamente decorado con rocallas. Las ménsulas que sostienen el frontón muestran asimismo mascarones.

El último edificio barroco sevillano, que marca la transición hacia el neoclasicismo, es la antigua **Real Fábrica de Tabacos**, sede central de la Universidad. Bonet ya observó la influencia del tratadista alemán en el primer proyecto de la portada que diseñó Ignacio Sala en 1728, que no fue aprobado por el mariscal Verboom.⁴⁸ Sala justificaba la realización de este proyecto en una carta fechada en 27 de enero de 1728: “...y respecto de ser la puerta de la parte de la ciudad, la más frecuentada y en donde será todo el concurso, le he dispuesto una orden de Arquitectura compuesta de cosas de la Fábrica, pues tiene barricas en lugar de pedestales, zurrónes por varas, las columnas, compuestas de rollos, morteros por capiteles y manojos de cigarros por triglifos de la cornisa...”⁴⁹

Por nuestra parte hemos de subrayar la huella del citado tratadista en diversos lugares del edificio, especialmente en la fase final de la obra, cuando la dirige el ingeniero belga Sebastián van der Borcht y la decoración escultórica corre a cargo de Cayetano de Acosta. El marco cronológico de estas intervenciones abarca desde 1751 a 1756. En primer lugar destacaremos la portada principal. En los fustes de las columnas de orden compuesto del segundo cuerpo encontramos una carátula fantástica, de cuya boca

47 Roso Pascual, J. *El Hospital de Nuestra Señora de la Paz. Orden de San Juan de Dios*. Trabajo de Investigación para el Tercer Ciclo. Facultad de Geografía e Historia. Sevilla, 2000 (inédito).

48 Bonet Correa, A. En Catálogo de la Exposición *Doménico Scarlatti en España*. Madrid, 1985. pp. 23-24. Alude a la lámina 73 de Dietterlin; Catálogo de la Exposición *Sevilla y el río*. Sevilla, 1984, nº 135; Serrera J. M. y Oliver, A. *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, nº 188, Madrid, 1989.

49 Morales Sánchez, J. *La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII*. Sevilla, 1991, p. 477.

penden tres guirnaldas. Es un tema similar del que aparece en la portada del Palacio arzobispal. Ya hemos dicho que este motivo se inspira en la lámina 151 de Dietterlin. Asimismo hay que destacar los mascarones fantásticos que hacen función de gárgolas, existentes en las cuatro fachadas del edificio. Todos ellos son diferentes. Carátulas análogas decoran los muros de la escalera principal del actual Rectorado y las escaleras pequeñas de las Facultades de Derecho y Geografía e Historia. Finalmente reseñaremos la existencia de carátulas fantásticas decorando la fuente que preside el palladiano/herreriano patio de Filología, antiguamente llamado de la Fielidad (de Cargas).⁵⁰

Curiosamente en el siglo XX se ha vuelto a reactivar la influencia del tratado de Dietterlin en la ornamentación de la arquitectura sevillana. En una primera fase se observa en construcciones de la Exposición Iberoamericana de 1929. Después a fines de la década de 1940 y comienzos de la siguiente en las obras de rehabilitación de la antigua Fábrica de Tabacos, para adaptarla a sede central de la Universidad. En ambos casos los arquitectos y escultores tenían una acreditada formación academicista. De la Exposición Iberoamericana citaremos en primer lugar la **Fuente de la Plaza de España**. Fue diseñada en 1927 por Vicente Traver y Tomás, el sustituto de Aníbal González, concluyéndose al año siguiente. Tiene una taza exterior de 14 m de diámetro y presenta el borde decorado con mascarones en relieve, de inspiración dietterlinesca, y guirnaldas incisas. Se realizó en mármol blanco y rojo, que fue tallado por el marmolista Santiago Gascó.⁵¹ En este contexto también hay que destacar la **Fuente de la portada de San Diego** a la entrada Norte del Parque de María Luisa. Fue construida entre 1927 y 1928 según proyecto de Vicente Traver y ejecutada por Enrique Vázquez. La decoración escultórica corrió a cargo en 1929 de Manuel Delgado Brackembury (imagen central que representa a España) y las laterales por Enrique Pérez Comendador. El mascarón por donde sale el agua de la fuente es de clara ascendencia de Dietterlin.⁵² Por último citaremos la **Farola Monumental** emplazada en la Plaza de la Virgen de los Reyes, frente a la Giralda y al Palacio Arzobispal. Fue trazada por el escultor sevillano José Lafita Díaz en 1929 y realizada con mármoles policromos, siguiendo esquemas compositivos y decorativos de la arquitectura manierista y barroca local. Consta de un mar tetralobulado y está alimentada por los caños de agua que manan de cuatro mascarones en relieve de tradición dietterlinesca. Tras un alto vástago, decorado con ménsulas de perfil mixtilíneo, se remata con farolas de hierro forjado. En un friso figura esta inscripción: SE INAUGURÓ EL AÑO DEL SEÑOR DE MCMXXIX CELEBRÁNDOSE EN SEVILLA LA E . I . A (Exposición Iberoamericana).⁵³

50 Falcón Márquez, T. "Arquitectura". En *Universidad de Sevilla. Patrimonio Monumental y Artístico*. Sevilla, 1986 (2ª edición, Sevilla 2001), pp. 32-51.

51 Villar Movellán, A. "Las fuentes monumentales de la Exposición de Sevilla (1909-1929)". En *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*. Tomo I. Universidad de Sevilla, 1982. pp. 864-865.

52 *Ibidem*. pp. 866, 867 y 882.

53 Villar Movellán, A. *ob. cit.*, 871-872. En 1967 este modelo de fuente y el de la Giralda se copió en Kansas City. Falcón, T. "La proyección de la Giralda en Europa y América". *Boletín FIDAS*, nº extraordinario. Sevilla, mayo 2001.

Con posterioridad, en 1948, comenzaron las obras de adaptación de la antigua Fábrica de Tabacos a sede central de la Universidad, según proyectos de los arquitectos Delgado Roig, Balbontín Orta y Toro Buiza. En ese año se inició la ejecución de la portada de la Facultad de Derecho, con decoración escultórica de Juan Luís Vasallo, Antonio Cano y Carmen Jiménez. Aunque sus artífices se inspiraron en modelos de portadas barrocas sevillanas, tales como la del Palacio Arzobispal, la de San Telmo y la principal de la Fábrica de Tabacos, el resultado fue una portada dietterlinesca, en donde figuran, entre otros motivos, el repertorio de estrías quebradas en los fustes de las columnas jónicas (lam. 95).⁵⁴

En resumen, la influencia de los grabados de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana fue más patente de lo que parecía, apreciándose notablemente desde el segundo tercio del siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XVIII, tanto en la arquitectura religiosa, civil y militar, al mismo tiempo que en la arquitectura efímera y en retablos. Se acusa de manera espacial en los arquitectos Pedro Sánchez Falconete, Leonardo y Matías de Figueroa, Pedro Romero y en los ingenieros militares Ignacio Sala y Sebastián van der Borcht. Junto a ellos debe citarse un grupo de ensambladores, entalladores y escultores, entre los que destacaremos a los hermanos Pedro y Miguel Borja, José de Arce, Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán, Jerónimo Balbás, Pedro Duque Cornejo y Cayetano de Acosta. La influencia de Dietterlin en este amplio colectivo parece evidenciar la existencia de ejemplares de su tratado en colecciones particulares de los arquitectos y artífices, como se ha documentado en el caso de Teodoro Ardemans y Pedro Ribera, entre otros. Matías de Figueroa, que heredó la biblioteca de su padre, y seguramente la incrementó, se jactaba de que “la librería que yo tengo de arquitectura...se compone de lo más especializados libros de dicha facultad...” Sin duda tendría entre sus obras una edición de Dietterlin, al ser un tema recurrente en la ornamentación de sus edificios. También es posible que existieran ejemplares de esta obra en las bibliotecas de comunidades religiosas, especialmente en la de los jesuitas. En Granada se ha localizado un ejemplar procedente del colegio de San Pablo, de la Compañía de Jesús.⁵⁵

La influencia de este tratadista alemán en la arquitectura barroca sevillana se evidencia sobre todo: En el orden dórico (lam. 46, 48 y 76), en la decoración de guerreros y trofeos. El modelo más representativo se halla en el cuerpo bajo de la portada de San Telmo. Mayor eco lo encontramos en el orden jónico, en el fuste estriado en zig-zas (lam. 95), como se aprecia en las columnas del segundo cuerpo de San Telmo, en la decoración interior del tambor de la cúpula de San Luís y en portadas de casaspalacio de Carmona. El empleo de figuras femeninas en los intercolumnios (lam. 115) se refleja en el segundo cuerpo de la portada de San Telmo. Asimismo en capiteles

54 Falcón, T. (1986), p. 48; AA.VV. *Patrimonio artístico y monumental de las Universidades andaluzas*. Córdoba, 1992, lam. 30. Pareja López, E. y Márquez Contreras, E. *Carmen Jiménez*. Sevilla, 1994, p.26.

55 Galera, P. ob. cit. ,496. Por mi parte he rastreado sin éxito la Biblioteca Capitular de la catedral de Sevilla y la Biblioteca Universitaria de Sevilla (B. U. S.).

antropomórficos (lam. 95, 96, 102 y 104, entre otras), con interpretaciones muy *sui generis* de Leonardo y Matías de Figueroa en las torres-campanario de San Luís y en la portada de la iglesia hospitalaria de San Juan de Dios. En los atlantes (lam. 30 y 108), que tienen su réplica en la portada de San Telmo, Órganos y laterales del Coro de la catedral, obras de Duque Cornejo. En las carátulas de las que penden cintas y guiraldas de frutos (lam. 56 y 151), que se interpretan en las portadas del Palacio Arzobispal, de San Juan de Dios y de la antigua Fábrica de Tabacos. Sin duda el tema más reiterativo son las carátulas de rostros metamorfoseados, con apariencia humana, aureoladas por hojas, que se generalizan en todos los edificios barrocos y arquitecturas efímeras. A ello hay que sumar una serie de motivos decorativos a base de roleos, “ces”, volutas contrapuestas, motivos auriculares y frontones de perfil mixtilíneo. Simultáneamente la influencia de Dietterlin se evidencia en las trazas y decoración de retablos, sobre todo en los realizados por Jerónimo Balbás y Pedro Duque Cornejo.⁵⁶

Un tema no estudiado es la huella de la *Arquitectura* de Dietterlin en la pintura barroca sevillana. Por poner solo algunos ejemplos podemos advertir su influencia en algunos pintores como Juan de Valdés Leal (1622-1690), como se advierte en varios de los grabados realizados en 1671-72, que ilustran el libro de Fernando Torre Farfán sobre *Fiestas de la Santa Iglesia en honor al nuevo culto al rey San Fernando*, así como en la pintura mural del testero del Coro de la iglesia del monasterio de San Clemente (1680-83) o en la pintura del techo de la Sacristía del Hospital de los Venerables (1687-88). Del mismo modo advertimos la influencia de este tratadista en su hijo Lucas Valdés (1661-1725), especialmente en la serie de pinturas murales realizadas en torno a 1710 en la iglesia del antiguo convento de San Pablo (parroquia de la Magdalena), que representan “El triunfo de la Fe” y la “Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla”. Por último citaremos a Domingo Martínez (1688-1749), de quien encontramos el eco del tratadista alemán en algunas pinturas realizadas entre 1724-25 en la capilla de San Telmo, que representan a “Jesús como protector de la infancia” y el “Proyecto para el retablo mayor”. Del mismo modo destacaremos en la iglesia de San Luís algunas pinturas murales, realizadas entre 1743-50, especialmente en la “Apoteosis de San Ignacio de Loyola”. Pero, sobre todo, en la serie de la “Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la Exaltación al trono de Fernando VI”. El ciclo pictórico se realizó en 1747 y la influencia del tratadista alemán se aprecia claramente en la decoración de los ocho carros. En todos los casos de estos ejemplos citados se repite el mismo repertorio que se emplea en la decoración de portadas, bóvedas, retablos y arquitecturas efímeras.

56 De la numerosa bibliografía al respecto, tanto nacional como hispanoamericana, destacaremos en el marco sevillano: Gómez Piñol, E. “Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México”. *Temas de Estética*, II, Sevilla, 1988. Herrera García, F. J. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla, 2001



Figura 1. Figura 115 de Dietterlin con columnas jónicas y esculturas femeninas en los intercolumnios.



Figura 2. Figura 76 con atlantes y carátulas con guirnaldas.



Figura 3. Segundo cuerpo de la portada del Palacio de San Telmo, con fustes de estrías en zig-zag.



Figura 4. Carátulas con cintas y frutos de la portada del Palacio arzobispal.



Figura 5. Segundo cuerpo de la portada de la iglesia de San Juan de Dios, con cabezas entre volutas.