

# LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO DE MADRID Y EL CABILDO DE LA CATEDRAL HISPALENSE: UN PROYECTO DE RETABLO NEOCLÁSICO PARA LA CAPILLA DE LOS DOLORES

POR JOSÉ MANUEL BAENA GALLÉ Y  
JUAN CARLOS HERNÁNDEZ NÚÑEZ

En los últimos años han salido a la luz una variada serie de estudios sobre la retablistica española de los siglos XVI al XVIII, destacándose la importancia que tales obras han tenido, no sólo en el culto religioso, como elementos que servían para albergar las imágenes sagradas, sino el papel que han desempeñado en la ornamentación y decoro de los templos. En líneas generales, estos trabajos han incidido sobre las épocas consideradas generalmente de mayor interés, por el alto número y la calidad de las obras realizadas, obviándose, por completo, el estudio de aquellas otras realizaciones de épocas más recientes que, históricamente, han sido consideradas menos atractivas. En concreto, para el caso sevillano, faltan estudios sobre los realizados durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios de la centuria siguiente, periodo de gran interés histórico, al producirse la renovación de las ideas estéticas, fruto del cambio sociocultural que conllevó la Ilustración. A este respecto, la Corona, en su afán por modernizar el país, deseando que las corrientes intelectuales y artísticas más avanzadas a nivel internacional triunfasen en España, le llevó a la promulgación de una serie de medidas que, en el más puro Despotismo Ilustrado, intentaron cambiar la sociedad de la época. Ejemplo de esta situación es la creación de las Reales Academias, encontrando en la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en su intento de superar el espíritu gremial en la producción artística, el organismo que controlaría y marcaría las pautas estéticas de la producción artística del momento.

En la ciudad de Sevilla, las ideas ilustradas no se comenzaron a sentir hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XVIII, apoyadas por personajes como Olavide, Jovellanos, Arjona, Ceán Bermúdez o el Arzobispo Alfonso Marcos de Llanes. La pugna entre los partidarios de las viejas y nuevas corrientes va a ser constante, y a veces con repercusiones de gran violencia, como se puede observar en el quehacer cotidiano del Cabildo de la Catedral Hispalense. La introducción de las ideas neoclásicas en el seno del Cabildo tuvo como una de sus últimas consecuencias la desaparición y sustitución de algunos de los retablos y objetos de culto que adornaban la catedral y que habían sido producidos, en la mayoría de los casos, siguiendo una estética de tipo barroco. En este sentido, como muestra del rechazo de los seguidores de las nuevas ideas hacia la mentalidad del barroco, habría que aludir al desmontaje y la posterior desaparición del retablo mayor de la Iglesia del Sagrario o a la fundición de la custodia de oro del templo catedralicio<sup>1</sup>. Por lo que se refiere a la materialización de tales ideas, no hubo en la catedral sevillana grandes empresas, pudiéndose sólo citar la realización del retablo de la Capilla de San José, por Pedro Arnal, director de la Academia de San Fernando, en los años finales del siglo XVIII. A una fallida iniciativa, que pudo haber cambiado la imagen de la catedral sevillana, se dedica el presente trabajo. Se trata del proyecto de retablo neoclásico para la Capilla de los Dolores.

En el cabildo celebrado el 5 de febrero de 1802, Ambrosio Delgado y Ortiz, mayordomo de la Catedral, informó de haber comprado una “excelente pintura que representa el Calvario de nuestro señor, pintado en lienzo por el canónigo Roelas”, pero que, por su excesivo tamaño, no podía “gozarse” si no era colocado en el altar de una de las capillas del templo. Para ello proponía que se sustituyera, en la capilla de los Cálices, “el antiguo y deforme retablo que oy tiene”. Por unánime acuerdo, el Cabildo decidió la realización de las trazas, imponiendo como condición su realización en estuco<sup>2</sup>. Un mes más tarde, en Cabildo se aprobaban las mismas y se daba autorización al Mayordomo de Fábrica para comenzar su construcción<sup>3</sup>. El cuadro de Roelas había sido comprado por 840 reales, más 6 de coste de portes, a un particular que, a su vez, lo había adquirido, junto a otras pinturas, en la almoneda de los bienes del Colegio de la Compañía de Jesús de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, más conocido con el sobrenombre “de las Becas”. Al ordenar el Cabildo su colocación en el altar de los cálices, y debido a su mal estado de conservación, fue necesaria su restauración y limpieza. Dicha operación la realizó el pintor Diego Mateos del

1. Sobre las ideas de algunos ilustrados con respecto a las obras de arte existentes en la Catedral de Sevilla, basta recordar las opiniones expresadas por Ponz o Ceán Bermúdez. Véase: PONZ, Antonio: *Viaje por España*. Madrid, 1786-1792. Reed. Madrid, 1988. Vol. 3. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804. Reed. Sevilla, 1981. Sobre las consecuencias, véase: SERRERA, Juan Miguel: “Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás”. *Archivo Hispalense*. Núm. 223. 1990.

2. Archivo Catedral de Sevilla, (A. C. S.). Actas Capitulares. Año de 1802. Fol. 26 vto.

3. Idem. Fol. 38.

Parque, quien además le puso un nuevo bastidor y lo fortaleció con “crudo”. Por el trabajo se le abonó la cantidad de 1.600 reales<sup>4</sup>.

El retablo de los Cálices, también conocido como el de los Dolores, al que se hace referencia en dicha noticia, no es otro que el calificado por Ceán Bermúdez como “malísimo”<sup>5</sup>. Aunque se carece de una descripción pormenorizada, éste podía ser uno realizado a mediados del siglo XVI, en cuyo dorado habían trabajado, en 1551, los pintores Andrés Morín y Antón Rodríguez<sup>6</sup>. Con motivo de la canonización de San Fernando, había sido remodelado, elevándolo sobre “tres sumptuosas gradas de hermosos marmoles negros, observando en todas la forma ochavada... (añadiéndosele) para adorno propio y permanente el numero entero de las efigies sagradas de los apóstoles, unidas con marcos y molduras estofadas sobre oro”<sup>7</sup>. A estas pinturas, posteriormente, se les uniría la escultura de la Virgen de los Dolores, que es la que da nombre a la capilla. Ésta imagen de vestir, de medio cuerpo, se atribuye, desde Ceán Bermúdez, a Pedro de Mena y se fecha hacia 1680<sup>8</sup>. Tradicionalmente, figura como una donación de la Condesa de Valdeinfantas realizada en el siglo XIX, pero al estar ya en el retablo en 1802 es preciso adelantar la fecha de donación, si es que ésta realmente se produjo. La permanencia o no de la imagen en el nuevo retablo fue causa de discusión entre los capitulares, según se desprende del auto capitular del día 4 de marzo. A pesar de las protestas de quienes opinaban que se conservara, fueron los partidarios de cambiarla de lugar los que triunfaron, aprobándose su traslado a “donde tenga el mayor culto”<sup>9</sup>. En el mismo acuerdo capitular, se alude al “altar que se esta construyendo en la capilla de los Calices”, lo que parece indicar que se terminaría en los meses siguientes. Sin embargo, por razones ignoradas, no fue así. Dos años más tarde, en 1804 aún permanecía el antiguo retablo con la imagen de los Dolores, siendo recogido por Ceán Bermúdez en su descripción de la catedral sevillana, mencionando la próxima construcción de un nuevo retablo para dicho lugar<sup>10</sup>.

Por otra parte, en el auto capitular del 3 de octubre de ese mismo año, 1804, el arcediano de Jerez y mayordomo de fábrica, Lorenzo Melgarejo, señaló al Cabildo, que a pesar de lo dispuesto en 1802, el lienzo de Roelas no se había colocado en el

4. Junto con este cuadro, Diego Mateo cobró también la restauración del cuadro de Murillo del “Nacimiento de Nuestra Señora” que se encontraba en la Capilla de San Pablo o de la Concepción Grande. El montante por ambas intervenciones supuso un total de 3.056 reales. A.C.S. Fábrica. Libro de libranzas de Fábrica. Años 1801-1835. Fol. 6. Según Matute dicho cuadro fue forrado y resanado, añadiendo Morales que, durante tales operaciones, pudo alterarse el formato del mismo. Véase: MORALES, Alfredo J.: “Murillo restaurador y Murillo restaurado”. *Archivo Español de Arte*. Nº 240. 1987. Págs. 478-479.

5. CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: Ob. cit. Pág. . 92.

6. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. 2 ed. Sevilla, 1984. Tomo II. Pág. 488.

7. TORRE FARFAN, Fernando de la: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el tercero de Castilla y de León*. Sevilla, 1671. Reed. Sevilla, 1984 Pág. 185. Dicha noticia también es recogida por GESTOSO Y PÉREZ, José: Idem.

8. HERNANDEZ DIAZ, José: “Retablos y esculturas de la Catedral de Sevilla”. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984. Pág. 299.

9. A. C. S. Autos Capitulares de 1802. Fol.: 43 vt-44.

10. CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: Ob. cit. Pág. 92.

altar de la capilla de los Cálices, encontrándose en su oficina, solicitando permiso para trasladarlo a la sacristía de los Cálices, en “el lugar del quadro de la Adoración de los Reyes”<sup>11</sup>. La propuesta no solo fue aceptada, sino que se efectuó con toda rapidez, pues el 27 del mismo mes, se celebró la primera misa delante del cuadro en su nueva ubicación<sup>12</sup>. Un año más tarde el cuadro seguía en este lugar, siendo recogido por Ceán Bermúdez en su *Apéndice a la descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Como consecuencia de ello, el lienzo de Roelas tuvo que ser agrandado para adaptarse a las medidas que tenía la tabla de Alejo Fernández, obra que según Ceán era de las “mas respetables de esta iglesia, no solo por su antigüedad, como por la nobleza, sencillez y gracia de los personajes”. Según el mismo autor, al cuadro del Calvario se le añadió un trozo de lienzo pintado de color oscuro “faltando a la proporción y tono que Roelas había dado a su quadro”<sup>13</sup>.

Días más tarde, el 29 de octubre de 1804, el Cabildo volvió a retomar el tema, encomendando las trazas del retablo, que se había acordado hacer en la capilla de los Cálices, a la Real Academia de San Fernando, quien además realizaría un informe sobre su costo según fuera de piedra, estuco o madera<sup>14</sup>. Con respecto al anterior acuerdo de 1802 existen ciertas novedades interesantes de resaltar. En primer lugar, nunca se había aludido a quién sería el encargado de diseñar el retablo, suponiéndose, por tanto, que dicha labor correspondería al maestro mayor de fábrica Manuel Núñez. Aunque el cabildo había aprobado su realización, es posible que, cumpliendo la Circular de 25 de noviembre de 1777, las trazas, detalladas y explicadas, fueran enviadas a la Academia de San Fernando para su examen y revisión, pudiendo deberse a ello la paralización de la obra e incluso el posterior encargo a esta institución<sup>15</sup>. Se ha de suponer, aunque de ello no informan los autos capitulares, que las trazas no fueron aceptadas por la academia, decidiéndose entonces, en vez de modificarlas, encomendar otras directamente a esta institución, evitando así el Cabildo inconvenientes futuros y mayores retrasos. Elegir para su realización a la Academia de San Fernando, suponía, no solo, una clara aceptación, por parte de los capitulares, de los principios estéticos difundidos por dicha corporación, sino también una desconfianza hacia los círculos artísticos de la ciudad, seguidores de la tradición barroca, suponiendo tal actitud un cambio respecto a la mantenida por el cabildo con anterioridad<sup>16</sup>.

11. A. C. S. Autos Capitulares de 1804. Fol. 130.

12. A. C. S. Fábrica. Libro de finanzas... 1801-1835. Fol. 6r.

13. CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: *Apéndice a la descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1805. Reed. Ob. cit. Págs. X, XII.

14. A. C. S. Autos Capitulares de 1804. Fol. 144 vt.

15. Circular de 25 de noviembre de 1777, sobre el “modo de ejecutar las obras ocurentes en todas las iglesias sus altares”. *Novísima recopilación de las leyes de España*. Libro I. Título II. Ley V. Madrid, 1803. Págs. 16-17. Según dicha circular, las obras realizadas en cualquier iglesia o altar debía ser aprobada por la Real Academia de San Fernando.

16. Es significativo lo que sucedió con la custodia de oro de la Catedral, cuya obra se realizaba desde comienzos del siglo XVIII. Cuando hacia 1786 el cabildo decidió concluirla, encomendó a Miguel Fernández, arquitecto director de la Academia, la realización del modelo, “que fue muy aplaudido de cuantos inteligentes lo vieron”. Pero al no gustar la nueva estética a los capitulares, optaron por terminarla siguiendo el modelo

Otra de las diferencias entre los acuerdos de 1802 y 1804 fue que, en éste último, se señalaba que el retablo se debía realizar “proporcionado a la Escultura del Santo Crucifijo que se ha de poner en dicho Altar”, no citándose para nada el cuadro de Roelas. Al no existir más acuerdos capitulares que aclaren el tema, es imposible saber con exactitud, cuando los capitulares habían decidido el cambio de diseño del retablo, si bien, habría que ponerlo en relación con el traslado del cuadro de Roelas a la sacristía de los Cálices y con las obras proyectadas en la sacristía de la Antigua, de cuyo altar se quitaría la imagen del Crucificado que lo presidía<sup>17</sup>. Es esta imagen a la que se refiere citado acuerdo del Cabildo, como confirma el auto de 7 de octubre del año siguiente, donde los Señores de Fábrica informan que “el retablo mandado hacer en la Capilla de los Cálices para el Santo Cristo que estaba en el oratorio de la Sacristía de la Antigua” no podría ser realizado por encontrarse la fábrica sin recursos suficientes. Por esta razón, el Cabildo decidirá colocarlo provisionalmente en el antiguo retablo de los Cálices, sustituyendo a la pintura que con el mismo tema lo presidía<sup>18</sup>. Indudablemente Ceán publicó su descripción de la Catedral antes de tomarse el acuerdo del 29 de octubre de 1804, lo que explicaría su alusión al proyecto original de “colocar en él un excelente crucifijo de tamaño natural, con la Virgen, San Juan y la Magdalena, pintados en un solo cuadro por Roelas”<sup>19</sup>.

De cualquier forma, aunque la catedral hubiese contado con una economía lo suficientemente saneada como para realizar el retablo, éste no habría podido ejecutarse pues su diseño no sería enviado por la Academia hasta el año siguiente. En el cabildo celebrado el 17 de septiembre de 1806 los señores de fábrica presentaron las trazas y su costo, que ascendía a dos mil reales, no especificándose el material en el que debía ser ejecutado. Los capitulares ratificaron su acuerdo anterior, de no realizarlo y mandaron que se archivara por si en un futuro “determina su señoría hacerlo”<sup>20</sup>.

De esta forma el diseño realizado en Madrid, para el retablo de la capilla de los Dolores se archivó y fue cosido al Libro de Actas Capitulares de ese año, donde aún permanece. El proyecto está formado por cuatro dibujos, dos de ellos corresponden al alzado, el tercero a una sección transversal y el último a la planta de la capilla con

---

dado por Jerónimo Balbás anteriormente. A este respecto, véase: PONZ, A.: Ob. cit. Vol. 3. Págs. 71; Vol. 4, págs. 602-604. a pesar de ello, esta actitud cambió y ya en 1799 vemos como se vuelve a recurrir a la Academia de Madrid, concretamente para confiar a su director, Pedro Arnal, la realización del diseño del retablo de San José, obra finalizada al año siguiente. Véase, VILLAR MOVELLAN, Alberto: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977. Pág. 109.

17. A. C. S. Actas Capitulares. Año de 1805. Fol. 17 vto. Las obras en la sacristía de la Antigua se comenzarían a mediados de enero de 1805, pues el 4 de febrero ya se habían picado las paredes y bóvedas y se habían abierto dos ventanas para dar más luz a la estancia. Sin embargo, ese día se modificaría el proyecto original, pues en lugar de colocar el altar previsto, por ser “el sitio...demasiado estrecho para poder colocar otro nuevo por lo incomodo de poderse celebrar en él el Santo Sacrificio de la Misa” se decidió poner en su lugar una cajonera. Según Ceán, dicha escultura se atribuía a Martínez Montañés. Cfr CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: Ob. cit. Págs. 90.

18. A. C. S. Autos Capitulares. Año de 1805. Fol. 112.

19. CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: Ob. cit. Págs. 92.

20. A. C. S. Autos Capitulares de 1806. Cabildo de 17 de septiembre. Fol.: 88 vt.

el retablo instalado<sup>21</sup>. Las diferencias existentes entre los dos alzados son escasas. Mientras que en el primero solo queda dibujada la estructura del retablo, en el otro aparece coloreado para dar sensación de realidad. En este último, además, quedan plasmadas las esculturas de un crucificado de cuatro clavos y la de una Dolorosa arrodillada a sus pies, -posiblemente una mala reinterpretación de las indicaciones de los capitulares, ya que aparece de cuerpo entero y no de medio cuerpo como era la escultura original-, un rompimiento de gloria con angelotes en el casquete semiesférico de la hornacina y dos cortinillas para ocultar el manifestador. Ambos dibujos se completan con los baquetones angulares que flanquean la cabecera de la capilla, así como el arco apuntado que forma al unirse la bóveda de la capilla en el testero de la misma. Los otros dos planos, tanto el de sección como el de planta, completaban y hacían mucho más comprensible algunos aspectos desarrollados en los alzados.

Según el diseño, el retablo, ubicado en el frontal de la capilla y embutido en el muro, está formado por un cuerpo y un remate. Se asienta sobre un alto basamento, en cuya parte central se sitúa la mesa de altar. Ésta, sobre un escalón, tiene su frontal compartimentado por un registro rectangular con una cruz griega con resplandores en el centro. Se flanquea por dos ménsulas en forma de volutas con guirnaldas. Las volutas se rematan con un pequeño friso de tres bolas y el frontal con una cenefa decorada con un trenzado. El único cuerpo consta de una sola calle, ocupada por una gran hornacina de medio punto, entre dos pares de columnas lisas con capiteles corintios. Sobre ellas, corre un entablamento completo, cuya cornisa sirve de base a la figura de dos ángeles, arrodillados y en actitud de oración. Unas molduras rematan la hornacina, coronándose ésta por una láurea con palmas. La hornacina ocupa el ancho de la mesa de altar, encontrándose, en altura, distribuida en tres espacios perfectamente diferenciados. En el inferior, en la zona correspondiente al banco, al centro, se encuentra el sagrario, de pequeñas proporciones, con arco de medio punto y rematado por una corona. A ambos lados, tres registros rectangulares y escalonados ocupan el resto del espacio inferior. La zona intermedia está ocupada por el manifestador, para la exposición del Santísimo, en forma de arco de medio punto. Este, de planta semicircular, es sustentado por dos pares de pequeñas columnillas corintias. Se completa con una serie de registros rectangulares que sirven de adorno. Por último, la parte superior de la hornacina es ocupada, en uno de los alzados, por la cruz desnuda que presidiría el retablo, mientras que en el otro, como se ha aludido anteriormente, aparece representado un crucificado y una Dolorosa. En el fondo de la misma aparecen adornos en forma de registros rectangulares y, sobre éstos, la prolongación del entablamento que soportan las columnas. Se remata con un cuarto de esfera con casetones con rosetas, según una versión, y un rompimiento de gloria, en el segundo dibujo.

21. El plano de planta: 45,5 x 29 cms. Tinta y acuarela. colores gris y rosa. Escala en varas castellanas. Sección del retablo: 45,6 x 29 cms. Tinta y acuarela. Colores gris y rosa. Escala en varas castellanas. Alzado del retablo: 45,5 x 29 cms. Tinta. Escala de varas castellanas. Alzado del retablo: 61 x 37,5 cm. Acuarela. Colores, distintos tonos de gris sobre fondo amarillo. Escala en varas castellanas y en pies castellanos. A. C. S. Autos Capitulares. Año de 1806. Entre los folios 88 y 89.

Los cuatro planos están firmados por Antonio Aguado, y solo en dos aparece la ciudad, Madrid, y la fecha de realización, 28 de febrero de 1806, en el plano de planta, y 30 de marzo del mismo año en el alzado realizado en aguada. Sin embargo, el proyecto había sido ultimado y aprobado por la Academia en febrero de 1805, año en que por muerte de Pedro Arnal, es nombrado Aguado director de Arquitectura de la Academia, por lo que habría que pensar que modificara posteriormente el diseño, siendo la modificación la que reciben los capitulares<sup>22</sup>. El nuevo diseño es supervisado por Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia, apareciendo la frase “Aprobado ut supra”, su firma y rúbrica, en el plano de alzado realizado en aguada<sup>23</sup>. En dicho plano es donde Aguado muestra su maestría del dibujo, consiguiendo, mediante la minuciosidad y un excelente juego de luces y sombras, dar al conjunto una gran sensación de realidad. Esta forma de trabajar es la que le había proporcionado, en 1781, los primeros premios de tercera clase en las secciones de arquitectura y escultura, siendo el único alumno de la Academia que conseguiría dichos premios en dos secciones distintas<sup>24</sup>.

El diseño realizado para el retablo de la Capilla de los Dolores responde a los cánones estilísticos dictados por la Academia, institución que logrará que toda la geografía española se vea salpicada de estructuras similares, aunque fueran poco aceptadas y comprendidas por el pueblo. Al respecto, es importante reseñar como en un punto tan distante de la capital hispalense, como Barcelona, al año siguiente, en 1807, Nicolau Traver realizó para la iglesia de San Felipe Neri un proyecto de retablo casi idéntico al sevillano antes comentado, radicando las diferencias en la necesidad de ocupar el de Traver un espacio de mayores proporciones, por lo que se desarrollará algo más en anchura y se rematará por un segundo cuerpo a modo de ático<sup>25</sup>. Con excepción de estas leves diferencias y la presencia de los ángeles pasionarios, ambos retablos responden a la misma tipología, ofreciendo un alto banco sobre el que apoyan las columnas corintias de la calle central. En ésta, que adquiere un amplio desarrollo, se encuentran situados el Sagrario, el manifestador y la hornacina para la imagen titular. Dicha hornacina, sobresale del entablamento que soportan las columnas laterales, sirviendo su bóveda de remate al retablo. A ambos lados y

22. Véase para la vida y obra de este arquitecto, SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Págs. 350-353. Según este autor el diseño del retablo fue ultimado y aprobado por la Academia ese mismo año de 1805.

23. Isidoro Bosarte ocupaba el cargo de secretario de la academia, por lo menos, desde el 5 de febrero de 1805, según aparece recogido en CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: Ob. cit. Pág. XIX. Fue un gran pensador y un aferrado defensor de las ideas ilustradas, tal y como quedó reflejado en sus escritos: *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1793. *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*. Madrid, 1793. *Viajes artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen*. Madrid, 1804. Sobre sus ideas y pensamiento véase: SAMBRICIO, Carlos: *La Arquitectura española de la ilustración*. Madrid, 1986.

24. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, et alii: “Catálogo”. *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1753-1831)*. Madrid, 1992. Págs. 110-111.

25. CARBONEL, María: *La colección Raimón Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional de Arte de Catalunya*. Barcelona, 1992. Págs. 128-129, 280.

en correspondencia con las columnas, aparecen dos ángeles en diferentes actitudes, figuras que, por lo general, se sustituyen por jarrones<sup>26</sup>.

Dicha tipología de retablo no es más que el resultado de la nueva estética neoclásica, que consideraba las obras barrocas como algo de pésimo gusto, reflejo de una cultura popular, que carente de valores, era vista como una lacra que debía ser reformada. Por otra parte, junto a estas ideas de carácter estético, había otras de carácter religioso, que incidían sobre el propio prestigio de la religión. El retablo barroco atentaba contra el decoro del culto y la dignidad de la religión, según denunciaban los seguidores del neojansenismo que, con la expulsión de los jesuitas en 1767, encontró en la sociedad ilustrada española un excelente campo de cultivo<sup>27</sup>. Consecuencia de estas ideas es la aprobación de una nueva concepción del retablo, donde la simplicidad, la armonía y el orden son sus características principales. Además, debe resaltarse el fenómeno de la exaltación de la Eucaristía lo que trajo como resultado el desarrollo e importancia dada al sagrario y al manifestador, elementos que se convirtieron en fundamentales en los nuevos retablos.

Este conjunto de ideas son las que llevan a Antonio Ponz, secretario de la Academia, a redactar la Real Orden que Carlos III firmará en 1777, prohibiendo la realización de los retablos en madera, ya que ésta era la causa de que muchas de las iglesias españolas fueran pasto del fuego; asimismo, se prohibió el dorado de retablos ya que estilísticamente no era aceptable<sup>28</sup>. La proliferación de los retablos realizados en piedra,

26. De todas formas el proyecto sevillano sigue la línea general de diseño de retablos de la época. En este sentido, véase SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso de la: *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz, 1989.

27. Véase: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *El retablo barroco*. Cuadernos de Arte Español, nº 72. Historia 16. Madrid, 1992. Así mismo, para la corriente de pensamiento jansenista, véase: LLORCA S. I., B, GARCIA VILLOSLADA S. I., R. Y MONTALBAN S. I., F. J.: *Historia de la Iglesia Católica en sus cuatro grandes edades: Antigua, Media, Nueva, Moderna*. Tomo IV. p. 184-260. Madrid, 1958. Los jansenistas proponían una austeridad casi absoluta en la práctica religiosa. Este rigor quedaba reflejado en la práctica penitencial de los fieles y en la perfección consumada ante la Eucaristía. De ahí se deriva el recelo y animosidad de los jansenistas ante todo lo que pueda alagar los sentidos y aumentar la concupiscencia, por lo que instaban a la mayor severidad y sencillez en el culto religioso y las formas estéticas que lo rodean.

28. A pesar de que Rodríguez G. de Ceballos afirma la imposibilidad legal en la época de usar la madera, lo cierto es que había excepciones y podía ser utilizada bajo ciertas condiciones. Así, en 1784, una Real Orden informa que "...al manifestar el Rey se escusase cuanto fuese dable emplear maderas en los Retablos, y adornos de los Altares, no fue su Real intención prohibir absolutamente el uso de ellas en aquellos casos en que no estén próximas a incendios, ni causar con esto el menor perjuicio o vejación a sus vasallos, manda ahora a la misma academia de San Carlos, que cuando examine los planos y proyectos cuide de aprobar o reprobar las obras, o piezas de madera que crea deban o no permitirse, con consideración al parage de su colocación, a la calidad de la obra, y a las demas circunstancias necesarias por donde pueda conceptuarse si el riesgo de incendiarse es inminente o remoto; y la previene que cuando en estos casos se permitan algunos Retablos de madera, se hayan de construir bajo las reglas del buen gusto, y sólida Arquitectura, procurando se imiten a piedras o estucos, y sujetándose a las instrucciones y preceptos propios de los conocimientos del Arte...". Asimismo, hay que señalar que el costo de la madera es menor que el de otros materiales, lo cual también influiría en su mantenimiento. En este sentido véase: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: Ob. cit. Pág. 30. *Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia*

mármol, jaspe o estuco, fue una de las consecuencias que tuvo la Real Orden. Sin embargo, no fue la única, pues también obligaba a enviar a la Real Academia de San Fernando de Madrid las trazas o diseños de cualquier tipo de obra, para su revisión y aprobación, e incluso a aceptar en algunos casos, los proyectos impuestos desde esta institución. Con ello, la monarquía conseguía ejercer un control directo sobre la arquitectura, escultura y pintura, haciendo que los artistas y, en definitiva, el arte estuviesen al servicio del Estado, para su mayor glorificación y engrandecimiento<sup>29</sup>. De todas formas, la aplicación de estas ideas fue compleja e incompleta, ya que como afirma Úbeda de los Cobos, el discurso teórico, junto a la falta de conocimientos sobre la Antigüedad Clásica, hacía difícil llevarlo a la práctica. Esto hizo que se alcanzaran unas posturas eclécticas con gran influencia del clasicismo italiano y francés.

No se poseen más noticias sobre el proyecto de retablo para la capilla de la Virgen de los Dolores, siendo evidente que no llegó a realizarse. Sí es cierto que el antiguo retablo fue reemplazado posteriormente, ya que el que hoy preside la capilla es una obra de clara herencia barroca. Se compone de banco, cuerpo dividido por estípites en tres calles y ático. La calle central presenta, además del sagrario, una pequeña hornacina donde se encuentra la escultura de la Dolorosa y, sobre ésta, la escultura del Crucificado. En las calles laterales aparecen dos pinturas, rectangulares terminadas en medio punto, con las imágenes de la Virgen, en el lado del evangelio, y San Juan, en el de la epístola. El ático está presidido por la pintura del Padre Eterno, al centro, y las de dos angelitos con atributos pasionarios a los lados. Le sirve de remate, un escudo de armas bajo yelmo, en cuyo campo aparecen cinco copas rodeadas por una cenefa con cabezas de aves. Todo el retablo se decora con una recatada decoración vegetal estofada en oro que sobresale del fondo marrón. Se completa con una mesa de altar, en cuyo frente, aparecen motivos decorativos geométricos en cuyo interior se encuentran insertos los símbolos de la pasión. Las pinturas que componen el retablo son contemporáneas al mismo, no así las esculturas que, como ya se ha aludido, son anteriores al retablo. La imagen del Crucificado, procedente de la sacristía de la Capilla de la Antigua, según las características tipológicas y formales que presenta, habría que datarlo en torno al tercer cuarto del siglo XVI, pudiendo considerarse obra del círculo o taller de Juan Baustista Vázquez. Por lo que respecta al busto de los Dolores, la bibliografía tradicional, la sigue considerando obra de Pedro de Mena, realizada hacia 1680, siendo una de las pocas imágenes de vírgenes pasionarias de vestir que realizó el escultor granadino<sup>30</sup>.

---

*de San Carlos, desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Valencia, 1828. Ed. Fac. Valencia, 1980 y SIERRA FERNÁNDEZ, Ob. cit. Pág. 52.

29. Para el papel desempeñado por las Academias y, en especial, la Real Academia de San Fernando, véanse: UBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *La academia y el artista*. Cuadernos de Arte Español, nº 33. Historia 16. Madrid, 1992; BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando : 1744-1808: contribución al estudio de las influencias estéticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid, 1989.

30. Véase, HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Ob. cit. Págs. 281 y 299.

La procedencia del mismo y la fecha de su colocación es difícil de precisar pues, como se ha aludido anteriormente, no se han localizado noticias del mismo. Posiblemente, tuvo que ser colocado en la segunda mitad del siglo XIX, cuando, olvidados los ideales ilustrados, vuelve a reafirmarse una estética donde aún existe cierta pervivencia barroca. En 1890 ya es recogido por Gestoso, aunque tampoco conoce con exactitud el momento de su colocación, situándola en torno a “la segunda mitad del pasado siglo o los primeros años del actual”. Dicho autor, en el que aún pervive el rechazo hacia el barroco, dirá del retablo que es “tan pobre y de pésimo gusto, que veríamos desaparecer con satisfacción, ganando en ello la majestad y el decoro del templo”<sup>31</sup>.

En cuanto al cuadro del Calvario de Roelas, éste no queda recogido en ningún inventario de pinturas de la catedral. En cambio, existe una pintura, copia de un cuadro del mismo tema de Scipion Pulzone, realizada en el primer cuarto del siglo XVII<sup>32</sup>. Dicha pintura viene a coincidir con la descripción que del cuadro de Roelas realiza Ceán Bermúdez, por lo que pensamos que ambos cuadros sean el mismo. Actualmente se encuentra colgado en la capilla de San Andrés, siendo posible que dejara la sacristía de los Cálices, cuando se decide que el cuadro de Alejo Fernández regrese a este recinto.

A pesar de que el retablo de los Dolores no llegó a realizarse no deja de ser por ello una prueba más de la mentalidad ilustrada que imperó en el cabildo hispalense a principios del siglo XIX. Sin embargo, la aceptación de estos principios fue lenta y problemática, originando episodios próximos al escándalo. No es de extrañar que alguno de éstos sea recogido por Ponz, el caso del referido a la anteriormente citada custodia de oro<sup>33</sup>. Según dicho autor, cuando la custodia fue estrenada en la fiesta del Corpus de año de 1791, el sentimiento que causó fue el siguiente “¿Es posible –exclamó a voces el insinuado amigo– que en Sevilla se vea esto? ¡No haber siquiera una moldura en toda la máquina que pueda reconocer por legítima ninguno de los cinco órdenes! ¡Qué desgracia! ¡Qué desgracia!’. Todos los estuvieron oyendo en la calle de Génova, en donde estábamos, y el eco fue cundiendo por ésta y las demás calles por donde pasó la procesión, de suerte que la obra quedaba declarada por monstruosa en razón del arte...”<sup>34</sup>. Sea verdadera o exagerada la versión de Ponz, lo cierto es que el cabildo no se atrevió a volver a procesionar la custodia, siendo fundida en 1798, para ayudar a la Corona a sufragar los gastos de la guerra con Inglaterra. Si bien la intención patriótica no queda descartada, no sería esta la única razón, pues con toda seguridad la aceptación de la nueva estética jugó un papel de mayor relevancia en tal hecho. La aceptación de los nuevos ideales, como se aludió

31. GESTOSO Y PÉREZ, José: Ob. cit. Tomo II. Págs. 488-489.

32. VALDIVIESO, Enrique: *Catalogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978. Págs. 47. Aparece con el número 176.

33. Dicha custodia se contrató con Balbás el 20 de septiembre de 1712 por 4000 reales de vellón y no se concluyó hasta 1791. Véase, CARO QUESADA, Ma. Josefa: “Jerónimo Balbás en Sevilla”. *Atrio*. Núm. 0. Sevilla, 1988. Págs. 68 y 87-88.

34. PONZ, Antonio: Ob. cit. Volumen, 4. Pág. 603.

anteriormente, quedan asentados en el seno del cabildo con la realización, al año siguiente, del retablo de San José, único retablo neoclásico existente en la catedral. Posiblemente, las razones de índole económica paralizaron otros intentos de renovación del templo. Así, en 1803, existe un proyecto de reformas de retablos que no fue continuado en los años posteriores. En el cabildo del 12 de enero de ese año, se mandó formar una comisión para analizar los “altares de esta Santa Yglesia... que necesitasen reforma, o por su deformidad, o por su indecencia”<sup>35</sup>. No obstante, en su paralización también pudo influir de modo decisivo la ocupación de Sevilla por las tropas francesas del Mariscal Soult desde 1810 a 1812 y los problemas económicos que vivió la ciudad una vez superada la guerra contra el invasor.

A pesar de ello, lo anteriormente indicado fueron pocos los años que el Cabildo mantuvo esta postura ilustrada y su interés por la estética neoclásica, ya que para mediados del siglo serán nuevamente las ideas heredadas del gusto barroco las que imperen entre los capitulares. Se producirá entonces el efecto contrario, la aversión y el rechazo a las fórmulas del clasicismo, propiciando que en 1840, un retablo barroco vuelva a presidir la iglesia del Sagrario de Sevilla y que otro de la misma estética se levante en la Capilla de los Dolores<sup>36</sup>.

---

35. A. C. S. Autos Capitulares. año de 1803. Fol. 6-6 vto.

36. Nos referimos al de la Capilla de los Vizcaínos del extinto convento de San Francisco de Sevilla. Véase, SERRERA, Juan Miguel: Ob. cit. Págs. 157-158. De todas formas, este es un fenómeno general en España ya que durante el siglo XIX se llega a una reacción antiacademista muy relacionada con las nuevas ideas liberales y la superación del Antiguo Régimen. Véase, UBEDA DE LOS COBOS, Andrés: Ob. cit. Págs. 23-31.

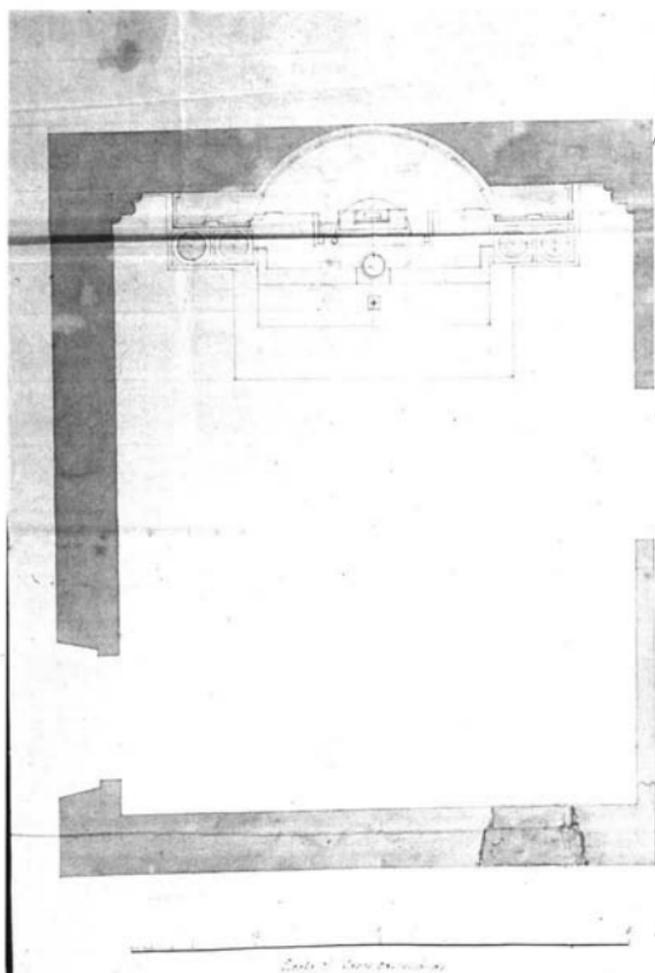


Fig. 1

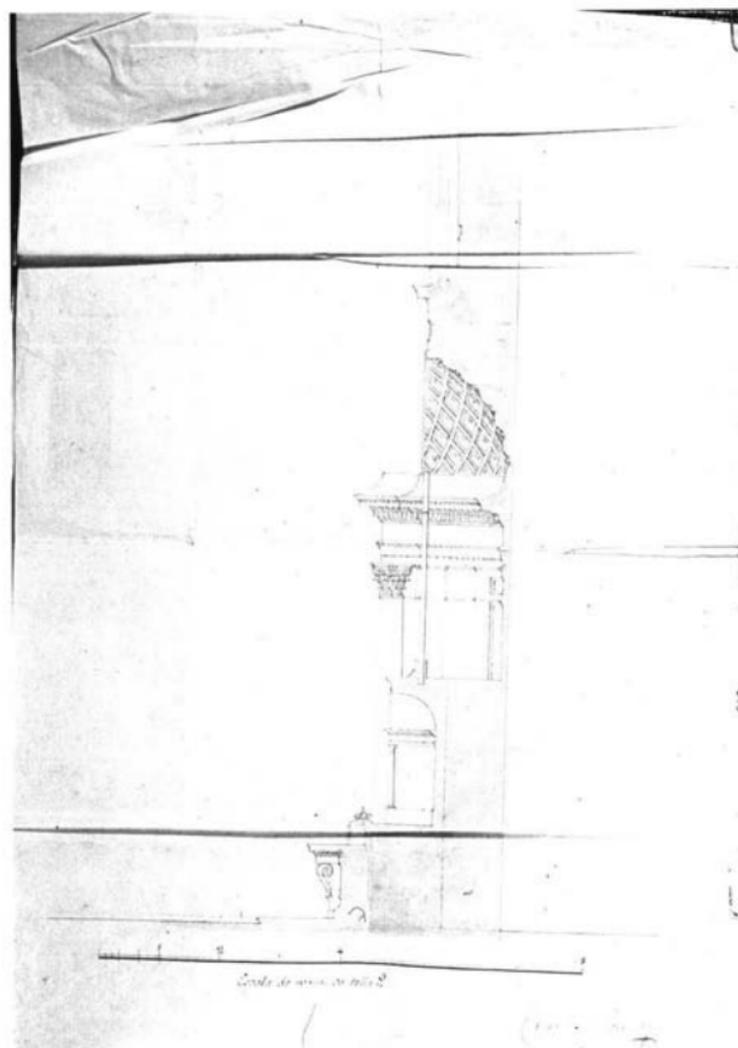


Fig. 2

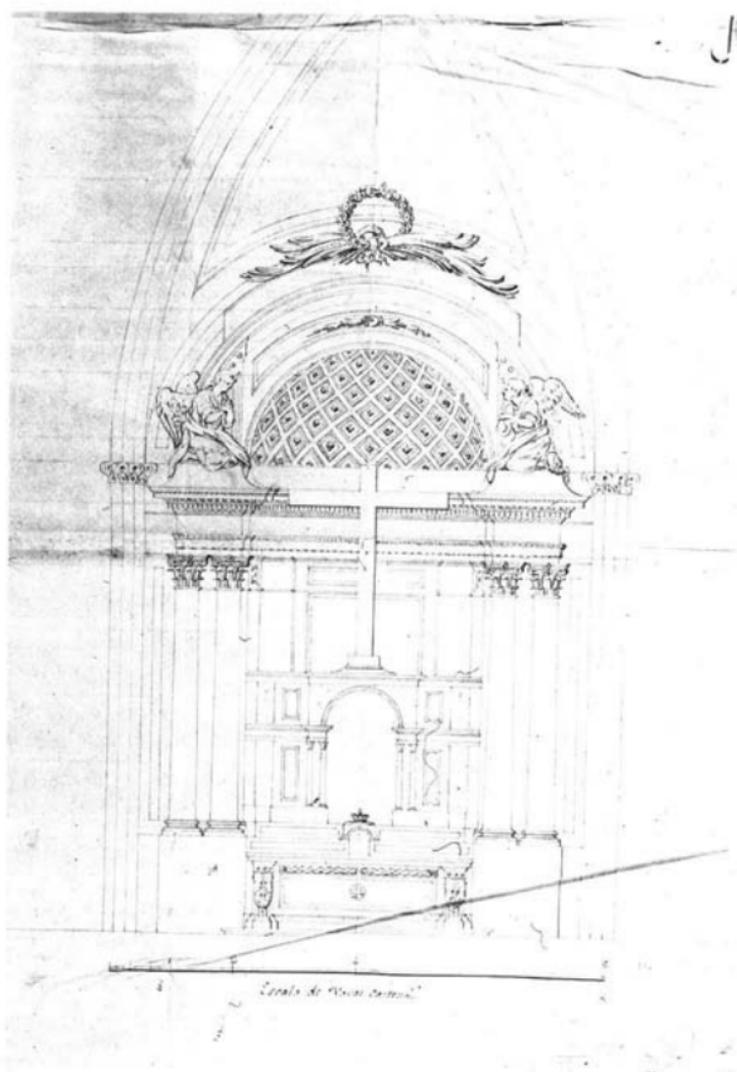


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

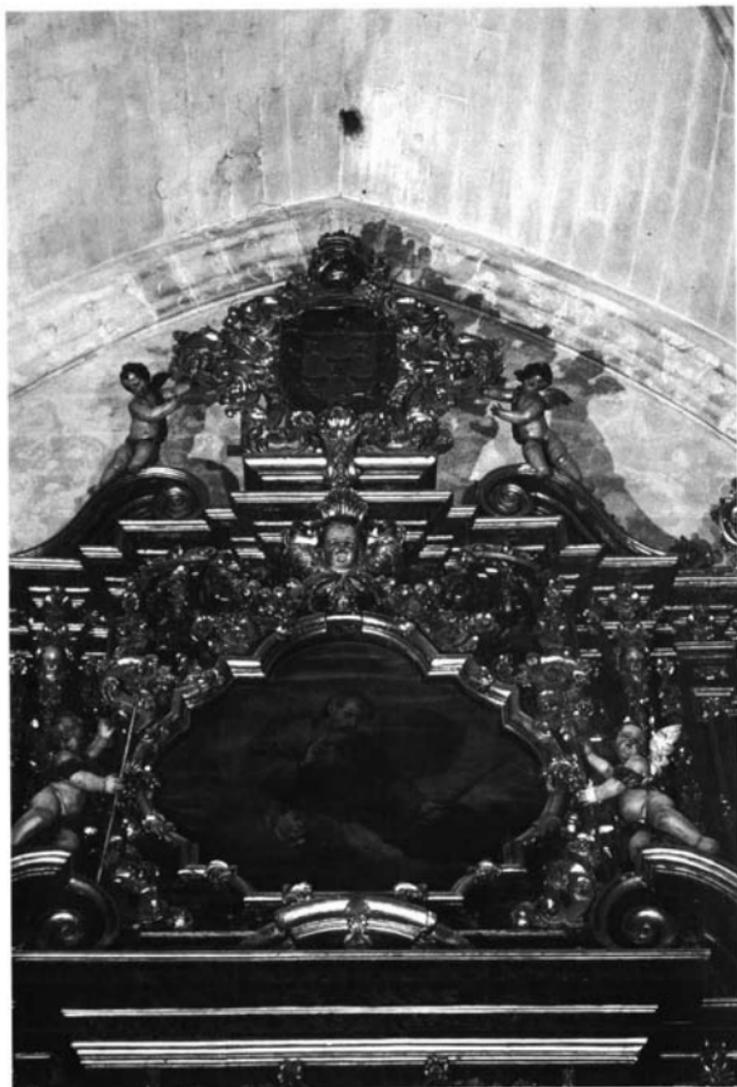


Fig. 6