

TRAZAS Y PROYECTOS PARA EL DESAPARECIDO RETABLO MAYOR DE ESTUCO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE OMNIUM SANCTORUM DE SEVILLA

DESIGN AND PROJECTS FOR THE MISSING ALTARPIECE OF PARISH CHURCH OF SEVILLE OMNIUM SANCTORUM

POR ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla. España

El desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum, obra del tallista local José Gabriel González, fue la primera estructura de estuco que se levantó en Sevilla. El presente trabajo aclara algunas incertidumbres relativas a su fabricación y recupera inéditos documentos gráficos, como trazas y proyectos, que dan testimonio de su complejo proceso de materialización.

Palabras clave: José Gabriel González, retablo, arte neoclásico, trazas, proyectos, Sevilla.

The missing main altarpiece of Omnium Sanctorum parish church, work of local wood carver José Gabriel González, was the first stucco structure to be put on display in Sevilla. The present article clarifies some uncertainties regarding its elaboration and recovers previously unpublished graphic documents, such as plans and designs, which testify to its complex process of materialisation.

Keywords: José Gabriel González, altarpiece, neo-classical art, plans, designs, Sevilla.

De estética académica, el retablo principal de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum —la primera estructura de estuco que se levantó en Sevilla— fue construido en 1793 por el tallista local José Gabriel González. Aunque quedó completamente destruido en julio de 1936, tras los violentos sucesos del Alzamiento Nacional, se conocían, a grandes rasgos, sus características estructurales gracias a dos descripciones del ochocientos a cargo de Justino Matute y Gaviria¹ y Félix González de León². Ya en

1 MATUTE Y GAVIRIA, Justino: “Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz. Aumentadas nuevamente”, *Archivo Hispalense*, t. III, p. 77.

2 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, t. I, Sevilla, 1844, p. 43.

nuestra época, la paciente labor erudita de José María Sánchez Sánchez³ y, sobre todo, de Francisco Sabas Ros González⁴ —a quien debemos la detallada reconstrucción de su complejo proceso constructivo—, aportó información más precisa de la obra. Faltaba, con todo, por carencia de noticias, resolver una serie de incertidumbres relativas a su fabricación y, cómo no, encontrar algún testimonio gráfico de su dilatada historia constructiva. Ahora, a partir del hallazgo de nuevos documentos en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, podemos dar respuesta a algunos de los interrogantes que todavía suscitaba la obra y recuperar las trazas y proyectos de intervención.

Hacia 1790⁵, don Miguel de la Cueva, duque de Albuquerque, como patrono de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum, decidió reparar el viejo retablo clasicista que había contratado el famoso escultor Andrés de Ocampo en 1592⁶. Con este objetivo, José de Quesada, apoderado del duque, solicitó de varios artistas sevillanos sendos proyectos de “*reparacion y reedificacion*”. Tenemos noticia, según consta en la documentación hallada, de que el 2 de junio de 1791 el maestro tallista y ensamblador Manuel Barrera y Carmona⁷, una vez inspeccionado el mueble, dictamina que “*este se halla con bastante ruinas por desde su vasamento por efecto de su mucha antigüedad, le faltan mucha parte de molduras, como asimismo la escultura que lo adorna toda la mas destrozada*”, y evalúa su remodelación en unos 10.000 reales⁸. El

3 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María: “La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense”, *Archivo Hispalense*, t. LXXIX, nº 240, pp. 128-131.

4 ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: “El retablo mayor de estuco de la parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla (1791-1793)”, *Laboratorio de Arte*, nº 13, pp. 153-172.

5 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María: “La Real Orden de Carlos III...”, p. 128; ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: “El retablo mayor de estuco...”, pp. 155-156.

6 La máquina, que incluía pinturas y esculturas, había sido realizada por el escultor Andrés de Ocampo y el pintor Juan Chacón. Al respecto, véanse PALOMERO PÁRAMO, Jesús M: *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, p. 303; y HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Andrés de Ocampo (1555-1623)*, Sevilla, 1987, p. 69.

7 Sobre este artífice, véanse RODA PEÑA, José: “Manuel Barrera y Carmona, retablista en la Sevilla de Carlos III”, *Archivo Hispalense*, nº 217, pp. 197-221; y ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: *Noticias de escultura (1781-1800)*, Sevilla, 1999, pp. 129-143.

8 “*Digo yo Manuel Barrera y Carmona, maestro de arquitecto de carpinteria en esta ciudad que en cumplimiento de lo mandado por el señor don Josef de Quesada apoderado del excelentissimo señor duque de Albuquerque he visto y reconocido con la mayor prolixidad el retablo maior de la yglesia parroquial Omnium Sanctorum y digo se halla con bastante ruinas por desde su vasamento por efecto de su mucha antigüedad, le faltan mucha parte de molduras, como asimismo la escultura que lo adorna toda la mas destrozada, por lo que para hacer su composicion se necesita un gran andamio, para ponerlo en tierra y hacer el correspondiente reparo en terminos que se le de nueva vida, cuyo costo ascendera poco mas o menos a diez mil reales de vellon que es lo que puedo decir en fuerza de lo mandado, y para que conste lo firmo en Sevilla a dos de junio de 1791*”. *cf.* Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza (en adelante A.H.N.S.N.). Fondo Fernán Núñez. Caja 800, doc. 8, s. f.

artífice también entregó un levantamiento⁹, parcial, por desgracia, pero muy significativo, del retablo mayor que presidía la estancia (**Fig. 1**). Gracias a este valioso documento gráfico podemos conocer, en líneas generales, la morfología del desaparecido mueble quinientista y verificar la enorme similitud que presenta con el retablo de San Jerónimo del monasterio cordobés de Santa Marta¹⁰ (**Fig. 2**). Aunque el esquema, eso sí, es mucho más sencillo en el ejemplo sevillano, se aprecian claros paralelismos en la estructura arquitectónica que manifiestan ambas obras, como la inclusión de paneles en la calle principal, tableros y pequeño tondo en las laterales, y un frontón a modo de ático con la Cruz en su eje medio¹¹. Seis días más tarde presenta Barrera un nuevo proyecto, mucho más ambicioso, presupuestado en 27.000 reales, que contempla ya la fabricación de un retablo adaptado a las necesidades del culto y que incluía el camarín¹² donde la hermandad de Todos los Santos tenía pensado colocar la imagen de la Virgen con el Niño¹³ que presidía su altar emplazado en la nave de la Epístola¹⁴. El diseño no figura entre los documentos, pero podemos precisar que “*en su dibujo esta colocada toda la escultura y la mayor parte del retablo antiguo, que hoy existe, baxo el concepto que se aprovechara todo lo mas de el, con todas las condiciones y requisitos que para la vondad de la obra, y seguridad de mejor convengan*”¹⁵.

Dionisio José Gutiérrez, otro tallista local, reconoce el mueble el 12 de julio y concluye, tras la inspección, “*que es indispensable ponerlo en el suelo para fortificarlo, ponerle las molduras, piezas de talla y componer su escultura*”, intervención que

9 En el reverso del croquis figura la siguiente anotación: “*De Manuel Carmona. Dibujo que manifiesta la construcción del retablo que en la actualidad se halla en la yglesia parroquial Omnium Sanctorum*” (Ibidem).

10 Sobre las concomitancias entre estos dos retablos, el modelo de planta lineal utilizado por Ocampo y su repercusión en otras obras, véase PALOMERO PÁRAMO, Jesús M: *El retablo sevillano...*, pp. 295, 301, 303.

11 Tal como estipulaba el contrato que firmó Ocampo: “*...a de tener de alto doze baras y media desde enzima del altar mayor hasta la cabeza de la cruz questa dibujada en la traza por la nave denmedio...*” (LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 90).

12 “*...me obligo a hacerlo por 27.000 reales de vellon que es lo mas que llegara, de cuya cantidad considero corresponde una tercia parte a la hermandad de Nuestra Señora de Todos los Santos por la colocacion de su ymagen y demas...*” (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 8, s. f.).

13 Se trata, como es evidente, de la escultura de la Virgen de Todos los Santos de Roque Balduque. Al respecto, véase HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. VI, Sevilla, 1933, pp. 39-40.

14 La cofradía, al tener noticia de que el duque de Alburquerque pensaba remodelar el retablo mayor, solicitó permiso para colocar un camarín con la imagen de Nuestra Señora de Todos los Santos, petición que contó con el respaldo de la fábrica y el beneplácito del duque, pues la hermandad se comprometía a financiarlo. Al respecto, véanse SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María: “La Real Orden de Carlos III...”, pp. 128-129; y ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: “El retablo mayor de estuco...”, p. 157.

15 A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 8, s. f.

calcula en 8.000 reales. “Y si fuere la condicion —sigue explicando Gutiérrez— la de aserlo de nuevo aprovechando la escultura, bajos relieves, columnas, y todo quanto sea servible de el retablo que existe: dies y seis mil, y quinientos reales, según el dibujo que tengo presentado sin incluir en esto el presio de los camarines, pues en caso de que estos sean esfericos, segun estan en mi dibujo, ascenderan a dose mil reales, y si estos fueren rectos, con sus columnas por ochava, en ocho mil lo que debe ser de cargo de la hermandad”¹⁶. De este artifice se conserva todavía un croquis (**Fig. 3**) correspondiente a la planta imaginada del camarín de la Virgen¹⁷.

También el escultor hispalense José González Cardoso participa en el concurso con dos proyectos: uno, tasado en 18.000 reales, ajustaba la remodelación de la vieja máquina de Ocampo y la inclusión del camarín y manifestador¹⁸; el otro, 10.000 reales más caro, valoraba la fabricación de una nueva estructura¹⁹. Y como no estaba claro todavía si el amueblamiento de la capilla mayor se iba a reparar o renovar se solicitó presupuesto a los “maestros doradores y estofadores” Pedro Vidal²⁰ y Francisco Rodríguez²¹. En este contexto, hacia el verano de 1791, deben datarse, probablemente, las primeras trazas conocidas del futuro autor del retablo, el tallista sevillano José Gabriel González²² (**Fig. 4**), un valioso documento gráfico sobre el que volveré más adelante, tras analizar los distintos proyectos de intervención.

Gracias a una carta que remite el duque de Alburquerque al conde de Floridablanca el 28 de febrero de 1792 nos enteramos de que éste había ordenado que le enviasen “los diseños del altar que han formado los maestros arquitectos de aquella ciudad”²³,

16 Ibidem, doc. 7, s. f.

17 Se lee en la traza: “De Dionisio Gutierrez. Planta para la construcción del retablo mayor de la parroquial Omnium Sanctorum” (Ibid, doc. 13, s. f.).

18 “Para conponer el retablo que esta sirbiendo ynclusa toda la escultura a esencion el tablero del medio y la Santissima Trinidad y haser el cuerpo del camarin y trono del manifestador como lo demuestra mi dibujo asi en su perspectiva como en su plano hecetuando arbañileria y otros gastos supernumerarios que en esta obra se ofresca me obligo a la ejecucion de lo que llebo dicho en la cantidad de 18.000 reales. De Josef Gonzalez Cardoso” (Ibid, doc. 7, s. f.).

19 “Para hazer como el dibujo que he presentado siendo todo nuevo aregrado al dibujo que viene aser lo mismo que esta en el dia, la escultura bieja conponer y hazer el trono de Dios y el camarin aregrado a mi dibujo la que tengo en el dicho plano mio sin otra cosa que no sea mas que lo que tenga en el dibujo me ofrezco hazer todo lo que llebo dicho en la cantidad de 28.000 reales vellon. Josef Gonzalez Cardoso” (Ibid.).

20 El 8 de junio, tras inspeccionar el retablo, valora su dorado en 17.000 reales (Ibid.).

21 Más económico, presenta el 16 de julio un presupuesto de 14.000 reales (Ibid.).

22 Ibid. No cabe duda de que el dibujo salió de la mano de este maestro porque en su reverso figura la siguiente anotación: “De Josef Gabriel Gonzalez: en 16.000 reales vellon” (Ibid.).

23 “...en consecuencia de la orden que vuestra excelencia comunico con fecha de 22 de enero proximo pasado, al cura y beneficiados de la parroquial yglesia de Omnium Sanctorum de Sevilla, de cuya capilla mayor soy patrono me ha trasladado aquel cavildo citada orden con los diseños del altar que han formado los maestros arquitectos de aquella ciudad a efecto de que se pasasen a manos de vuestra excelencia...” (Ibid, doc. 11, s. f.). Como es evidente, la petición debe inscribirse en el contexto histórico de las Reales Órdenes de 1777, 1789 y 1791, normas legales que regulaban,

y de que el duque, antes de cumplir el mandato, había solicitado “*al teniente coronel e yngeniero en segundo don Miguel de Hermosilla, me hiciese el favor de examinarlos y corregirlos, quien me los debuelve haviendose tomado el prolijo trabajo por complacerme, de remitirme el adjunto que ha executado, con la demostracion e instruccion que acompaña y remito a vuestra excelencia señalado con el N. 1º, el que no dudo sera de la aprovazion de vuestra excelencia y de la Real Academia, si tubiese a bien de remitirlo, y espero su resolucion para que se execute la obra conforme a ella*”²⁴. De hecho, unos días antes, el 23 de febrero, Miguel de Hermosilla había expresado al duque su opinión sobre los proyectos presentados por los artífices sevillanos²⁵. Y una vez “*echo cargo de todos ellos, —escribe Hermosilla— de lo que exponen los arquitectos o escultores, que los han formado, y de los deseos de la hermandad acerca de que queden en el nuevo retablo los santos botivos de dicha parroquia, y que tenia el antiguo, para aprovechar la escultura, columnas; y todo quanto se pueda dire a vuestra excelencia protestando no ser mi animo agraviar a los autores de los expresados diseños (que a vuestra excelencia debuelvo) hallarlos todos sumamente cargados de mucha escultura y columnas, desbiandose los profesores bastante de la sencilles del dia, en la que pende la mayor magestad y hermosura de tales obras, como frecuentemente nos lo demuestran los monumentos de esta especie, que a cada paso se hallan, y las providencias que cada*

para todas las empresas artísticas de alguna entidad, la supervisión y beneplácito de la Real Academia de San Fernando; el uso de materiales nobles, como la piedra o el mármol, o en su defecto el estuco; y la utilización de formas clásicas. Se trata, en definitiva, de superar el espíritu gremial del momento, populista y barroco, una lacra que, a juicio de los académicos, debía ser reformada. Sobre la implantación de las nuevas ideas ilustradas en Sevilla, apoyadas por promotores relacionados con la corte o las academias de Bellas Artes y por importantes personajes como Olavide, Jovellanos, Arjona, Ceán Bermúdez o el arzobispo Llanes y Argüelles, véanse DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, “De la Ilustración a nuestros días”, en *Historia del arte en Andalucía*, vol. VIII, Sevilla, 1991, p. 95; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María: “La Real Orden de Carlos III...”, pp. 123-135; BAENA GALLÉ, José Manuel y HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: “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”, *Laboratorio de Arte*, nº 11, pp. 607-623; RECIO MIR, Álvaro: “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 11, pp. 253-273; ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: “La polémica sobre los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, nº 14, pp. 109-136.

24 A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 11, s. f.

25 “*Dictamen sobre los varios diseños del altar para la capilla mayor de la yglesia parroquial Omnium Sanctorum de la ciudad de Sevilla, dirigidos a su patrono el excelentísimo señor Duque de Alburquerque para su aprobacion; y descripcion de uno nuevo formado por el teniente coronel e yngeniero en segundo de los Reales Exercitos Don Miguel Hermosilla: excelentísimo señor: ya que honrandome cada dia mas y mas la bondad de vuestra excelencia llega hasta querer que yo exponga mi dictamen sobre los varios diseños que para la reparacion o reedificacion del retablo de la capilla mayor de la parroquia Omnium Sanctorum de la ciudad de Sevilla, han remitido a vuestra excelencia los hermanos de ella a fin de que aprobase el que tubiese por mas combeniente...*” (Ibidem).

*dia esta tomando para conseguirlo, nuestra sabia Academia de las Tres Nobles Artes*²⁶; *a fin de hacer genial en la nacion el gusto antiguo de la misma arquitectura*²⁷. Ante el “exceso barroco” de los diseños, y con la intención de complacer al duque, no duda el ingeniero en pergeñar su propio proyecto²⁸, un plan que conciliaba los preceptos académicos y los deseos de la hermandad²⁹. Si analizamos la planta delineada por el ingeniero (**Fig. 5**) y su muy instructiva explicación³⁰, constatamos que el respaldo del retablo (A) adopta el remate poligonal del testero de la capilla mayor del templo³¹ y que, justo en su centro, estaba previsto abrir una pequeña ventana (a) que facilitase una adecuada iluminación. El camarín de la Virgen de Todos los Santos (B) tendría unas dimensiones de “cinco pies y medio de ancho y ocho escasos de largo”. También se aprecia el emplazamiento y ubicación de las columnas (C), las “escaleras para subir al expresado camarín” (D), y las “puertas para hir a encontrar las escaleras ya dichas, y facilitar el paso por devajo de ellas, y detrás del retablo” (E). En cuanto a la disposición cromática, que tampoco es dejada al azar por el ingeniero, se recomienda “morado con las betas correspondientes”, “amarillo vivo” y azul claro, entre otros colores y gamas, para los elementos tectónicos; blanco para “los dos angeles del remate del retablo y los vajos relieves de cuerpo mayor”; y no dorar las vestiduras de “los santos que sirven de remate al retablo segun el gusto del dia”³².

Tal como documenta este primer alzado de Miguel de Hermosilla, el gran cuerpo del retablo mayor se organizaría en tres calles mediante cuatro monumentales columnas

26 Se refiere, como es conocido, a la nueva normativa que regulaba la construcción de retablos en España. Al respecto, véase BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1774-1808)*, Madrid, 1989, pp. 378-398.

27 A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 11, s. f.

28 *Ibidem*.

29 “...deseoso de complacer a vuestra excelencia en quanto alcancen mis luces la planta y alzado que le remito y me han permitido trabajar los cortos ratos de las ocupaciones de mi empleo, y comisiones; en la que ahunque por los profesores, que han hecho las otras, y mucho mas por la Real Academia se hallaran defectos, tanto en la disposicion del altar, como en el aseo de su dibujo, que no me han permitido mayor mis primeras atenciones, espero que por quanto creo se hallan unidos en mi diseño los preceptos de nuestra maestra la Real Academia, con los deseos de la expresada hermandad, el que aquella me disimulara los hierros, que encuentre en la dicha planta, y disposicion del altar que propongo, y orden que debe observarse en su pintura, con la bondad de adbertir y corregir todo lo halle digno, para que me sirva de nocion en lo subcesivo...” (*Ibid.*).

30 Se transcribe íntegramente en el documento nº 1 del Apéndice.

31 La estructura del respaldo podría construirse de madera, tal como aconsejaba la práctica habitual barroca, o de ladrillo y cal, como prescribía la nueva estética académica, pues Hermosilla lo dejaba “al arbitrio del arquitecto que lo ponga en execucion, en cuyo caso podra dar mas o menos ancho a las escaleras que suben al camarín” (véase, al respecto, el doc. nº 1).

32 Con todo, “a los santos obispos podra estofarseles las mitras, capas y estolas... y al crucifijo con que concluye el altar podra darsele de encarnacion las carnes, o todas de blanco, y el arbol de la cruz de color de tronco de arbol o verde”. Para conocer la exacta distribución cromática del retablo imaginado por el ingeniero Miguel de Hermosilla, véanse las referencias numéricas que figuran en su dibujo (**Fig. 5**) y, muy especialmente, el doc. nº 1.

de fuste liso y orden corintio³³, alzadas sobre sus correspondientes altos pedestales y el acostumbrado banco. En la calle media se dispone la mesa de altar; el sagrario, de pequeñas proporciones; el manifestador, para la exposición del Santísimo; y un amplio camarín que alberga la imagen de la Virgen de Todos los Santos. En ambas calles laterales se aprecian pequeños escudos para las armas de la casa ducal³⁴ y sendos bajorrelieves procedentes del mueble quinientista³⁵. Tras el clásico entablamento y la canónica cornisa, se dispone un ático tripartito. Su tramo medio alberga, enmarcado por sencillas pilastras y santos³⁶, el viejo panel escultórico con la representación de la Trinidad que había tallado Andrés de Ocampo³⁷; sus laterales, por el contrario, acogen medallas³⁸ e imágenes de obispos santos³⁹. Corona la estructura un crucificado entre dos ángeles en actitud orante⁴⁰. A pesar de la depurada línea neoclásica de su arquitectura, no cabe duda de que el diseño, al incorporar tanta escultura, mantenía todavía un sentido ornamental próximo al barroco, y al fabricarse parcialmente de madera, incumplía las disposiciones legales que establecían el uso del estuco.

La intención del segundo proyecto del ingeniero (**Fig. 6**), fechado el 30 de noviembre de 1792, se constata claramente en su explicación: "*Planta y Alzado formado por Don Miguel Hermosilla para el Altar mayor de la Parroquia omnium sanctorum de*

33 Sus columnas eran más altas que las del retablo sustituido: "3ª.....*Que para los vajos relieves que se ponen al retablo nuevo se pueden aprovechar los que tiene el antiguo, y tambien la madera necesaria, pues ahunque las columnas de aquel son mayores, y deban por esta razon hacerse nuevas, vendiendose las antiguas*" (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.). Aunque no es posible identificar con exactitud las escenas de los paneles, es muy posible que hagan referencia, como documenta el contrato que firmó Ocampo el 30 de mayo de 1592, a "*una ystoria la qual a de llebar en ella todos los santos de los nombres de las parroquias de Sevilla eceto san Pedro y san Pablo... los quales yran algunas de las figuras yncadas de rodillas y otras en pie...*" (LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés...*, p. 90).

34 "...*Los dos escudos señalados con el Nª 4 pueden servir para poner las armas del patrono principal del altar...*" (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.).

35 "...*y los vajos relieves del cuerpo mayor podran dejarse en blanco... para los vajos relieves que se ponen al retablo nuevo se pueden aprovechar los que tiene el antiguo...*" (Véase el doc. nº 1).

36 "...*Que a los santos que sirven de remate al retablo según el gusto del dia seria bueno no dorarles sus vestiduras...*" (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.).

37 Como documenta el contrato que firmó el artista en 1592: "...*yt en a de aber en el quadro segundo una ystoria de Dios Padre y Dios Hijo y Dios Espiritu Santo con su trono de serafines y nubes y angeles las quales figuras seran de poco menos de a siete quartas cada una...*" (LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés...*, p. 90).

38 Las "*medallas... deverian dorarse*" (vease el doc. nº 1). Más adelante analizaremos la correspondencia entre el maestro Carlos de Vargas Machuca y Antonio Ramos, apoderado del duque de Alburquerque en Madrid. En una segunda carta que remite Vargas el 20 de abril de 1793 nos enteramos de que "*las medallas son de madera, y de un bajorrelieve*", y proceden "*del retablo viejo*" (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.).

39 "...*pero a los santos obispos podra estofarseles las mitras...*" (Véase el doc. nº 1).

40 "...*Que al crucifijo con que concluye el altar podra darsele de encarnacion las carnes, o todas de blanco, y el arbol de la cruz de color de tronco de arbol o verde...*" (Véase el doc. nº 1).

Sevilla, enmendando la primera idea para el Retablo de Madera, que sin embargo de lo mandado por la Academia, el cura de dicha Yglesia insistia en quererlo hacer de dicho Material, tomando sobre si el convencer à la Real Academia, y Señor Arzobispo, a fin de que se le permitiera, dejando libre de toda reconvencion, y obligacion al Patrono el Excelentissimo señor Duque de Alburquerque⁴¹. Ahora, como parece indicar la planta del nuevo diseño, se acortan un poco las dimensiones del mueble⁴², buscando incorporar, anexas a las calles laterales de la estructura, las dos imágenes de los obispos santos anteriormente emplazadas en el ático⁴³. El alzado evidencia más cambios arquitectónicos: los fustes columnarios adquieren mayor altura al arrancar directamente del banco, y el ático da la impresión de ser algo más airoso en sus proporciones. En cuanto a los elementos escultóricos, comprobamos que se mantiene la axialidad del sagrario, manifestador y camarín; se respeta el emplazamiento de los paneles en las calles laterales y se reproduce la disposición del gran relieve trinitario en el tramo alto. Será el ático precisamente el cuerpo que manifieste mayores modificaciones pues las imágenes y medallones del primer bosquejo dejan paso a una estética más académica a base de jarrones, guirnaldas y palmas; e incluso el crucificado de remate se simplifica en este segundo boceto con el símbolo desnudo de la Cruz.

Al día siguiente, 1 de diciembre, establece Hermosilla las “condiciones que devera observar el maestro arquitecto estuquista que quiera hacerse cargo de construir el retablo para la capilla mayor de la parroquia Omnium Sanctorum de la ciudad de Sevilla⁴⁴. La primera obligación del artífice que contrate la obra será la de formar planta y alzado de un “altar de quarenta y seis pies de alto, y veinte y seis de ancho que merezca la aprovacion de la Real Academia, sin cuyo requisito no se pasara al ajuste de la obra, ni podra solicitar se le pague la idea reprovada⁴⁵. Tal como quería la hermandad, el mueble debía contar con un camarín donde colocar la imagen de la Virgen con el Niño “que tenga por lo menos seis pies de ancho y de doce a catorce de largo”, con dos escaleras laterales para subir y bajar de él. Es igualmente obligación del maestro constructor dorar los capiteles, basas y “quanto se determine deva hir en el altar, y su respaldo”, así como “emplear los vajos relieves, ymagenes de santos, y el crucifijo que tiene el antiguo, rascarlos de nuevo, y dejarlos pintado como convenga⁴⁶”.

41 A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.

42 Se estipula también que es preciso hacer “el respaldo de tabique de ladrillo bien encadenado con el testero de la capilla mayor con varios adornos de estuco en dicho respaldo, y podran decorarse las puertas para subir al camarin poniendo sobre ellas algunos de los vajos relieves, y otros adornos que forme un todo, que sin faltar a las proporciones, y buen gusto del altar, haga agradable toda la obra, y propia para el destino” (Ibidem).

43 Las condiciones de obra establecen que “se han de colocar tambien los santos, y vajos relieves, que tiene el antiguo, por ser los votivos de dicha parroquia” (Ibid, doc. 11, s. f.).

44 Ibid.

45 Ibid.

46 Ibid.

Su última condición estipula que otros elementos escultóricos, como florones, orlas y nubes, deben fabricarse “del mejor yeso que se conozca en el país”⁴⁷.

Aunque la ejecución del retablo mayor, a juicio de Miguel de Hermosilla, “deveria fiarse con preferencia al maestro arquitecto don Manuel Barrera y Carmona”⁴⁸ —probablemente por considerarlo el más capacitado de los artífices sevillanos que participaron en el concurso—, sabemos, gracias a nuevos datos, que casi cuatro meses más tarde, el 20 de marzo de 1793, la Real Academia de San Fernando aprueba el diseño del “arquitecto estuquista” Carlos de Vargas Machuca⁴⁹. Así nos enteramos, entre otras disposiciones, de que la primera obligación del maestro, como no podía ser de otra manera, era la de construir el retablo de estuco y en consonancia con el diseño aprobado por la Academia, salvo, eso sí, “los quatro capiteles de las columnas que han de ser jonicos compuestos, segun se estipulo con el apoderado general del excelentissimo señor duque de Alburquerque patrono de aquella yglesia”⁵⁰. También, siguiendo un plan previsto por los académicos madrileños, se pensaba sustituir las barrocas “ráfagas que patentiza el diseño” por una “medalla con representacion de todos los santos”⁵¹.

Entre los documentos hallados figuran dos cartas de Vargas Machuca —remitidas desde Sevilla el 17 y 20 de abril de 1793— dirigidas a Antonio Ramos, apoderado general del duque de Alburquerque en Madrid⁵². Según explica el artista, llegó a la capital andaluza, acompañado por sus tres hermanos, el 10 de abril. Su propósito era “construir el retablo de estuco, cuio diseño aprobo la Real Academia”, que había ajustado en 33.000 reales con el apoderado Antonio Ramos. Al día siguiente fue citado por el párroco en la iglesia de Omnium Sanctorum, donde concurrieron además Agustín Guerrero, Francisco López y dos oficiales de la hermandad de Todos los Santos. Guerrero, en calidad de representante sevillano del duque, le pide el diseño del retablo y le informa de que “no podia dar cumplimiento a la aprobacion de la Academia” porque su proyecto no contemplaba ni el “tavernaculo o manifestador” donde colocar el Santísimo que necesitaba la fábrica parroquial ni el camarín “con competente escalera para colocar y remover a la Virgen” que deseaba la cofradía. Vargas, según refiere en su carta, dibujó en ese momento un “borrador” con los expresados requisitos, y teniendo en cuenta además que era preciso colocar el tabernáculo encima del camarín. Tras destacar que la obra era “de dificil construccion por no permitirlo la cortedad del terreno, y de mucho mas coste”, entrega el boceto y acuerdan los presentes reunirse al día siguiente. Por la noche, ya en su alojamiento, el maestro reflexiona y proyecta otro “diseño mejor y

47 También se regula el cromatismo de las imágenes (Ibíd.).

48 Ibíd.

49 “Condiciones de obra firmadas por el arquitecto estuquista Carlos de Vargas Machuca con arreglo al diseño aprobado por la Real Academia de San Fernando” (Ibíd, doc. 10, s. f.).

50 Ibíd.

51 Ibíd.

52 Por su interés, se transcribe íntegramente la primera carta del artista en el doc. nº 2 del Apéndice.

*de facil construccion, arreglado a los preceptos de la Academia, a las intenciones de vuestra merced*⁵³, *de los curas, de la hermandad, y de mucho menos costo*”, plan que será rechazado porque se prefiere el primero, más ambicioso. Ahora bien, para fabricar el retablo mayor proyectado no alcanzaban los 33.000 reales ajustados. Es más, a juicio de Agustín Guerrero, era preciso abrir nuevas ventanas en las paredes maestras de la capilla, adelantar las gradas existentes y tallar “*las 4 estatuas de escultura propuestas por Gutierrez en su diseño como existentes, sin haberlas*⁵⁴”; y todas estas intervenciones, claro está, casi doblaban el precio inicial de la obra. Carlos de Vargas Machuca, a petición del secretario de la cofradía, trazará el 14 de abril un último diseño, más económico y también adaptado a la normativa académica y los deseos de la hermandad y fábrica parroquial⁵⁵, que es el que se conserva (**Fig. 7**). Podemos verificar, si nos fijamos en las anotaciones del dibujo, que el precio del retablo, “*sin adornar las cornisas del camarín, sería de 42.000 reales, y adornadas 45.000*”⁵⁶. Poco importó, sin embargo, que el artífice rebajase al máximo la obra porque Guerrero, la tarde del 15 de abril, le comunicó, en una nueva junta, “*que en esta ciudad tenia sugeto que hiciese el retablo con todos los requisitos que querian por 24.000 reales: que si por el precio me convenia yo ha hacerlo, se me preferiria, y de lo contrario quedaba anulado el contrato*”⁵⁷. La respuesta del apoderado general del duque de Alburquerque, fechada en Madrid el 26 de abril, ratifica las gestiones de Agustín Guerrero e insta a Vargas a “*admitir el partido del otro artífice*”, en caso de “*no conformarse a hacer la obra por*

53 Se refiere, como es lógico, a Antonio Ramos, apoderado general del duque en Madrid.

54 Es decir, a la hora de formar su proyecto, Vargas y el represenante madrileño del duque tuvieron en cuenta un diseño previo de Gutiérrez que reproducía cuatro esculturas procedentes del viejo altar de Ocampo; pero ahora, ya en Sevilla, el maestro había comprobado el deterioro de las tallas, como explica el 20 de abril, en la segunda carta que envió a Antonio Ramos: “*...no puedo omitir el manifestar a vuestra merced que... las quatro estatuas de que tanto hemos hablado ay, son totalmente inutiles por su despreciable escultura y mal gusto, a mas de que ellas estan miserables... no son precisas... mucho menos falta hacen al diseño aprobado por la Academia...*” (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.).

55 Véase el doc. nº 2.

56 Sobre esta cuestión escribe Vargas: “*...la hermandad estava pronta a contribuir con 4.000 reales mas que le correspondian a la execucion del ultimo diseño... que desde luego me hallanava a ponerlo en execucion con tal que se diese cuenta a su excelencia o a vuestra merced, de 8.000 reales que le correspondian de exceso, y que si su excelencia y vuestra merced no querian abonarlos, me daria por satisfecho*” (Ibidem). En la segunda misiva, el artista justifica su presupuesto: la hermandad quería el camarín “*enriquecido de columnas y demas adornos de escayola, por eso le asciende a 4.000 reales mas; y como la colocacion del tabernaculo ha de hacerse sobre el camarín referido, y ha de aber escalera que exceda de 20 pies de altura, por estas razones he graduado en 8.000 reales lo que corresponde a su excelencia*” (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.).

57 Ibidem. El “*sugeto*” no es otro que José Gabriel González, quien ensamblará el retablo, ajustándolo no en 24.000 sino en 28.000 reales (ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: “El retablo mayor de estuco...”, p. 162).

*el mismo precio*⁵⁸. Es evidente, por tanto, que si bien el artista conocía la necesidad de fabricar el camarín para la Virgen de Todos los Santos⁵⁹, no estaba informado del nuevo plan de la fábrica parroquial relativo a la inclusión del tabernáculo o expositor⁶⁰. En este sentido, no cabe duda de que lo más significativo de su diseño (**Fig. 7**) es la presencia, en la calle principal del retablo y en dos registros dispuestos en altura, del camarín de la Virgen y el ansiado tabernáculo para el Santísimo. De hecho, la obra finalmente construida por el tallista sevillano José Gabriel González, según precisó en su momento Matute y Gaviria⁶¹, mantenía una similar organización vertical, aunque, eso sí, colocando el camarín en el cuerpo bajo y el expositor en el alto. También cabe destacar en el dibujo el sobrio y elegante ático semicircular animado, en su eje medio, por dos ángeles portando la Cruz, y en su rosca, por una geométrica ornamentación de casetones hexagonales.

Entre la documentación se conserva asimismo un croquis de Damián Pardo, delineado el 3 de mayo de 1793 por mandato de Agustín Guerrero⁶², que describe la profunda cabecera poligonal del templo de Omnium Sanctorum, con sus dos tramos rectangulares y otro pentagonal⁶³ (**Fig. 8**). Sus pormenorizadas anotaciones explican gráficamente el futuro proyecto de intervención en la capilla mayor⁶⁴, presupuestado en

58 “...y vuestra merced se podra restituir a su casa quando le acomode, considerandose por rescindido el contrato mediante a no poderse executar el retablo del plan que vuestra merced formo...” (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.).

59 Tal como le recuerda Antonio Ramos en su carta de 26 de abril de 1793: “...y a querer mas dinero por la obra del camarin, que estava conforme en practicar segun la idea y voluntad de la hermandad, que bien a las claras le manifeste a presencia del secretario y contador de su excelencia en la casa de su excelencia y repetidas veces en la mia” (Ibídem).

60 De hecho, durante la estancia de Vargas Machuca en Sevilla, concretamente el 16 de abril, la fábrica parroquial de Omnium Sanctorum obtiene del duque de Alburquerque la concesión de habilitar en el retablo “un trono donde manifestar el Santísimo y un depósito para la Semana Santa, con lo que quedaba prohibido en adelante poner altar portátil o monumento”, evitando así tener que colocar “elevadas escaleras de mano” que terminaban por deteriorar molduras e imágenes (ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: “El retablo mayor de estuco...”, pp. 158-159).

61 “...consta de dos cuerpos, el primero de orden corintio, con columnas y el camarín de Nuestra Señora en el centro. En los intercolumnios se han colocado las estatuas de San Pedro y San Pablo, imitando mármol blanco. El segundo es de orden compuesto con dos columnas, en medio de las cuales está el trono para el Sacramento y á los extremos otras dos estatuas de San Agustín y Santo Domingo, semejantes á las de los Apóstoles” (MATUTE Y GAVIRIA, Justino: “Adiciones y correcciones...”, p. 77).

62 “En cumplimiento de la orden que me comunico Don Agustín Guerrero presvitero como apoderado de el escelentísimo señor duque de Albulquerque a fin que pasase a la yglesia parroquial de Omnium Sanctorum para disponer en su capilla mayor lo necesario para poner el nuevo retablo y darle el valor de casto...” (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 9, s. f.).

63 Ibídem.

64 “Plano orisontal de la capilla mayor de la yglesia parroquial de Omnium Santorum perteneciente a el escelentísimo señor duque de Albulquerque, año de 1793, advirtiendole que el presviterio, gradas, mesa de altar y losa del panteon no esta en el dia como el plan se demuestra lo que se devera regular para la colocacion del nuevo retablo y camarin de la virjen” (Ibíd.).

10.450 reales⁶⁵, y que consistía en “*mudar las gradas, abrir dos ventanas coratelaes, serrar las dos que susisten, abrir puerta a la sachristia, esanchar el plan del presviterio, formar gradas, mudar la loza del panteon, dar entrada por un cañon contiguo y formar nueva escalera*”⁶⁶. Es más, incluso se marca en planta el concreto emplazamiento de los diferentes elementos valorados en el plan: “*loza por donde se entra al panteon de los señores duques*” (nº 1), “*la grada para subir al presviterio*” (nº 2), el “*presviterio*” (nº 3), “*la mesa de altar*” (nº 4), “*el sitio donde se coloca el nuevo retablo y camarin*” (nº 5), la “*puerta que se devera abrir para la sacristia*” (nº 6), y la “*puerta que susiste*” (nº 7). Como en su momento documentó Ros González⁶⁷, Pedro Enríquez, maestro alarife, y José Ortiz, maestro cerrajero, ambos vecinos de Sevilla, firmaron el 4 de mayo de 1793 sendas escrituras de obligación con el apoderado sevillano del duque de Alburquerque, encargándose de las obras de albañilería y rejería.

Un último proyecto (**Fig. 9**), con un dibujo muy académico, desde luego, por su excelente juego de luces y sombras que le confiere una gran sensación de realismo, y que, por desgracia, no puedo relacionar con ningún artista concreto⁶⁸, se organiza mediante columnas corintias y un elegante cuarto de esfera adornado con casetones y rosetas⁶⁹.

Si retomamos las referidas trazas de José Gabriel González⁷⁰ (**Fig. 4**) comprobamos que su sencilla planta se adapta al frente recto del testero y no abarca toda la extensión del muro poligonal que define la cabecera de la capilla mayor del templo; tampoco aparecen delineadas las imprescindibles escaleras de acceso a los tramos altos de la estructura, reservados, como sabemos, para colocar el camarín de la Virgen y el tabernáculo⁷¹. Esta falta de desarrollo espacial me lleva a pensar que el diseño de González

65 “...y para mayor claridad me fue presiso formar plano para mas clara ynteligensia y formandola por mayor y menor el coste a que asendera sale la suma la cantidad de 10.450 reales de vellon según mi real saver y para que conste donde convenga lo firmo en la ciudad de Sevilla en 3 de mayo de 1793. Damián Pardo” (Ibíd.).

66 Ibíd.

67 ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: “El retablo mayor de estuco...”, pp. 165-166. La ampliación del presbiterio se haría finalmente, como explica Ros, según la “*figura delineada por el artifice de pinturas Manuel González, maestro tallista y pintor, hermano de José Gabriel*”.

68 El diseño no está firmado ni tampoco se alude a él expresamente en la documentación consultada. Es posible, con todo, que saliese de la mano del ingeniero Miguel de Hermosilla, pues figura con sus dos proyectos.

69 En un pliego de papel adjunto figura el alzado correspondiente a la mesa de altar, sagrario y expositor. El dibujo (**Fig. 10**), muy detallado, resume y ejemplifica la estética neoclásica del conjunto.

70 Sobre este tallista, véanse ÁLVAREZ VILAR, Francisco Javier: *Una Catedral para un pueblo. Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Juan*, Sevilla, 1998, pp. 55, ss.; QUILES, Fernando: “Datos para una definición de la arquitectura neoclásica sevillana”, *Academia*, nº 84, pp. 316-318; ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: *Noticias de escultura...*, pp. 362-369.

71 De hecho, según documenta el contrato firmado por José Gabriel González el 7 de mayo de 1793, éste se obligaba a “*construir el explicado retablo en disposición de que su interior tenga tránsitos descanzados a todas partes y al propósito para que los sacerdotes puedan cómodamente*

debe fecharse hacia 1791, con los dibujos de sus colegas sevillanos. Consta su alzado de banco, cuerpo organizado a modo de frente clásico y ático. El triunfo de los elementos tectónicos sobre los ornamentales, que se reducen a los propios del orden, se hace patente en el cuerpo principal, donde se distinguen, claramente concatenados, sagrario, manifestador y camarín. Elevado sobre un clásico y estilizado frontón que culmina el cuerpo bajo, se dispone, a modo de ático, una amplia hornacina sobre pilastras y coronada a su vez por un frontón semicircular que alberga el símbolo del Espíritu Santo entre largos rayos solares. Dos tallas laterales, la imagen de la Virgen con el Niño y un posible relieve en el ático, son sus únicos elementos figurativos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1

Madrid, 23 de febrero de 1792. Explicación de la planta y alzado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum según el proyecto del ingeniero Miguel de Hermosilla (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 11, s. f.).

“Explicación de la planta:

A. Testero, pared o fondo de la capilla mayor en que seria util si se pudiese abrir una pequeña ventana en la parte a proporcionada al camarín a que debe dar luz/ B. Camarín para nuestra señora de cinco pies y medio de ancho y ocho escasos de largo/ C. Paredes de fábrica o de armazon de madera para formar el respaldo del altar, y que se deja al arbitrio del arquitecto que lo ponga en execucion, en cuyo caso podra dar mas o menos ancho a las escaleras que suben al camarín/ D. Escaleras para subir al expresado camarín/ E. Puertas para hir a encontrar las escaleras ya dichas, y facilitar paso por devajo de ellas, y detrás del retablo.

Disposicion de colores para su pintura:

Nº 1º. Lo anotado con este numero se devera imitar a jaspe de color verde vajo con betas blancas/ Nº 2º. Todo lo señalado con este numero deveria imitarse a un jaspe morado con las betas correspondientes/ Las columnas, pedestales, mesa de altar y cuerpo atico se podran imitar a un azul claro/ Las cornisas de los pedestales, orden y cuerpo atico deverian imitarse a un jaspe amarillo vivo/ Las basas, capiteles, molduras de los bajos relieves, medallas y adorno del camarín, y demas, como igualmente las rafagas deverian dorarse y lo mismo la espalda o fondo del tabernaculo; siendo sin dorar sus columnas, pilastras, arquitrave, y cupula porque estas deven imitarse a jaspe de lapislazuli o diaspero sanguino/ Los dos angeles del remate del retablo y los vajos relieves del cuerpo mayor podra dejarse en blanco/ Las bases, capiteles y algunas molduras del tabernaculo podran ser doradas y sus colgantes y serafines blancos/ Tambien

subir a el lugar de la colocación del Santissimo Sacramento y sagrada arca del depósito en la Semana Santa” (ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: Noticias de escultura..., p. 366).

deveran ser doradas las molduras del sagrario radas y mesa de altar/ Los espacios señalados con el N° 3 podran ocuparse, en caso necesario, con algunos vajos relieves/ Los dos escudos señalados con el N° 4 pueden servir para poner las armas del patrono principal del altar, cuidando al tiempo de colocarlos, que queden mas vajos de lo que se demuestra en el alzado/ Las puertas señaladas con el N° 5 se deveran disimular pintandolas como queda dicho en el N° 1 y en caso que se quiera manifestarlas a la vista puede ponerse cualquier adorno a sus jambas y dinteles, con un fronton en que se incluyan los escudos que ban oy sueltos haciendolos mas pequeños.

Notas:

1ª.....Que a los santos que sirven de remate al retablo según el gusto del día seria bueno no dorarles sus vestiduras, pintandoles solo del color que corresponda al santo, la tunica, manto y alzado dandoles de encarnacion la cara manos y todo lo que en su cuerpo se presente desnudo, pero a los santos obispos podra estofarseles las mitras, capas y estolas/ 2ª.....Que todo lo que se pinte, imitando a jaspe, y de blanco, devera concluirse con dos manos generales de buen barniz, o charol, a fin de que quedando muy terso y brillante se parezca a las piedras que se finjen para lo qual se devera tener mucho cuidado al tiempo de aparejar la madera y dar los yesos que bayan muy iguales, repasando y dejando limpias las molduras, que se doren o bayan en blanco/ 3ª.....Que para los vajos relieves que se ponen al retablo nuevo se pueden aprovechar los que tiene el antiguo, y tambien la madera necesaria, pues ahunque las columnas de aquel son mayores, y deban por esta razon hacerse nuevas, vendiendose las antiguas, y todo el resto de la madera que salga del viejo; la diferencia del costo de la obra, según viene trazada por los respectivos arquitectos, podra ser corta, y a mi entender hallo que sera bastante menos; y que la execucion de ella deveria fiarse con preferencia al maestro arquitecto don Manuel Barrera y Carmona/ 4ª.....Que al crucifijo con que concluye el altar podra darsele de encarnacion las carnes, o todas de blanco, y el arbol de la cruz de color de tronco de arbol o verde. Madrid, 23 de febrero de 1792. Miguel Hermosilla”.

Documento nº 2

Sevilla, 17 de abril de 1793. Carta de Carlos de Vargas Machuca al apoderado general del duque de Alburquerque en Madrid (A.H.N.S.N. Fondo Fernán Núñez. C. 800, doc. 10, s. f.).

“Señor Don Antonio Ramos:

Mui señor mio de mi maior estimacion: haciendo a vuestra merced la justicia que se merece, confieso de buena fe que vuestra merced no estaria actuando de la viveza espiritu y valentia con que se produce y procede el señor don Agustin Guerrero y Zeron, a titulo de pariente que dice ser y apoderado del excelentísimo señor duque de Alburquerque. El 10 del corriente llegue a esta ciudad con mis tres hermanos a construir el retablo de estuco, cuió diseño aprobo la Real Academia y a su consecuencia ajuste con vuestra merced su execucion por 33.000 reales. El día 11 se me cito concurriese a

la yglesia de Omnium Sanctorum por su parroco don Estanislao Fernandez, y havendolo hecho me halle con este, con dicho don Agustin Guerrero, con Francisco Lopez Fresneña, y con dos oficiales de la hermandad de Nuestra Señora de Todos los Santos: el dicho don Agustin me pidio el diseño, y havendolo reconocido instantaneamente, dixo no podia dar cumplimiento a la aprobacion de la Academia, ni a las disposiciones de vuestra merced por no contener las qualidades que havian pedido los curas parrocos y la hermandad a su excelencia, y concedioselas por dicho señor que los primeros havian solicitado se les diese en el retablo un sitio para hacer el deposito del divino cuerpo sacramentado los Jueves Santos, para no tener que erigir monumentos anualmente; que este requisito concedido por su excelencia no le contenia el diseño a este efecto quieren contra las disposiciones de la Real Academia, que el tabernaculo, o manifestador, que asi le nombran en esta provincia, se coloque sobre la Virgen para hacer en el dicho deposito el Jueves Santo, y yo estoy conforme en ejecutarlo, y que la hermandad havia solicitado un camarin en dicho retablo con competente escalera para colocar y remover a la Virgen, siempre que lo estimen, que tambien estoy conforme, respecto que la hermandad no tiene inconveniente en añadir lo que le corresponda: forme repentinamente un borrador que contenia todos los expresados requisitos, pero de dificil construccion por no permitirlo la cortedad del terreno, y de mucho mas coste, con el que se quedaron para deliberar el dia 12. En la noche del 11 al 12 reflexione y estudie otro diseño mejor y de facil construccion, arreglado a los preceptos de la Academia, a las intenciones de vuestra merced, de los curas, de la hermandad, y de mucho menos costo, pero como se havian inclinado ya todos al de maior costo, sin considerar los diferentes gastos en que habia de contribuir su excelencia no arrojaron al 2º, y dicho don Agustin deseando frustrar las disposiciones de vuestra merced y de la Real Academia respondio que aquí solo se obedecian los preceptos y disposiciones de la Yglesia que tan apoderado es el aquí como vuestra merced ay; y desviandose de todo, tomo el partido de dictarle a un escriviente suio un escrito, pretextando ser para instruir a la hermandad, con el fin de aparentarla muchos gastos e indispensables para desvanecerlo todo, como se ha verificado posteriormente, no obstante que el secretario de dicha hermandad me afirmo estar esta pronta a contribuir por su parte en quanto le corresponda para lo qual me mando este formar nuevo diseño, que recogio y presento a la hermandad, con todos los requisitos necesarios que solicitan ambos cuerpos. Quiere dicho señor Guerrero que respecto a que vuestra merced y todos, creimos ay, que las 4 estatuas de escultura propuestas por Gutierrez en su diseño como existentes, sin haberlas, que haora su excelencia las costee y haga efectivas, y que yo me encargase de su construccion para lo qual, como yo no entendi las maximas e ideas de dicho señor Guerrero, me hizo graduarlas y estime en 12.000 reales (dichas estatutas no son precisas). Sento en dicho papel que era indispensable abrir nuevas ventanas en las paredes maestras de la capilla para dar suficiente luz pudiendo y deviendo pasar con las que existe; sentando igualmente que las gradas existentes se han de adelantar cosa de una vara para la creacion del nuevo retablo, pero no sento que todo su costo puede extenderse a 200 reales y que corresponde a su excelencia satisfacerlos. Finalmente la

tarde del 15 se me cito concurriese a nueva junta en la que dicho don Agustin, entre otros muchos obstaculos que expuso para desairar las disposiciones de vuestra merced y dejarlas sin efecto sento, que en esta ciudad tenia sugeto que hiciese el retablo con todos los requisitos que querian por 24.000 reales: que si por el precio me convenia yo ha hacerlo, se me preferiria, y de lo contrario quedaba anulado el contrato hecho por vuestra merced a cuias expresiones respondi, no comprendia que en esta ciudad hubiese quien pudiese anular los contratos celebrados con vuestra merced ni su execucion: que respecto a que la hermandad estava pronta a contribuir con 4.000 reales mas que le correspondian a la execucion del ultimo diseño que a pedimento de su secretario hize el 14 del corriente conforme a sus intenciones, a la de los curas parrocos y a los preceptos de la Academia, que desde luego me hallanava a ponerlo en execucion con tal que se diese cuenta a su excelencia o a vuestra merced, de 8.000 reales que le correspondian de exceso, y que si su excelencia y vuestra merced no querian abonarlos, me daria por satisfecho: de nada sirvio quanto puse en consideracion de dicho señor Guerrero, quien resolvio, con acuerdo del administrador Fresneña, de don Jose Quesada, del secretario y oficiales de dicha hermandad, se me asista con 60 reales diarios de sus fondos desde dicho dia hasta que vuestra merced resuelva en vista de sus representaciones, sobre si me ha de retirar, o no, sin construir el retablo, sin mas fundamentos que las voluntariedades infundadas de dicho señor Guerrero, según lo manifiesta el adjunto papel. De ningun modo puedo persuadirme que vuestra merced consienta estos escandalosos desaires, ni los perjuicios que yo y mis tres hermanos estamos experimentando, y como vuestra merced no abrace el partido de separar de este asunto a dicho señor Guerrero de quien ninguna noticia tenia hasta que le he visto, nunca cesaran las dificultades ni los recursos con el fin de burlar las intenciones de su excelencia, de la Real Academia, y las disposiciones de vuestra merced, ni yo podre poner en execucion lo contratado con vuestra merced como apoderado de su excelencia ni dejar de reclamar como desde haora reclamo los daños y perjuicios que por estas voluntarias demoras advierto. Todo lo que pongo en la consideracion de vuestra merced para que se sirva resolver quanto corresponda y mandar lo que sea de su maior agrado. Sevilla 17 de abril de 1793. Carlos de Vargas Machuca [Firma]”.

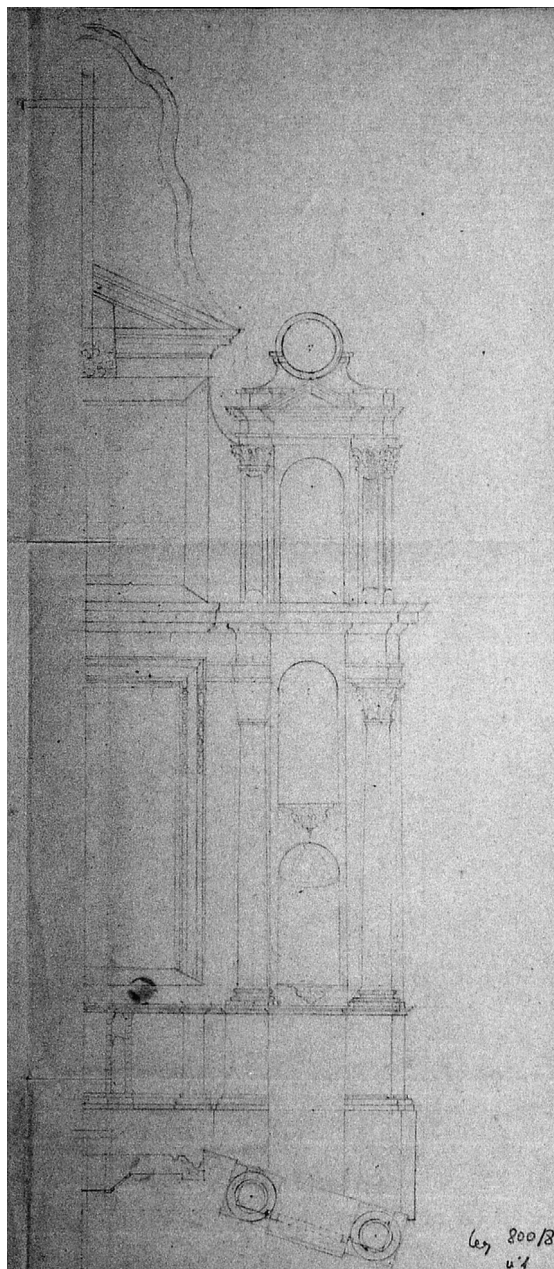


Fig. 1. Manuel Barrera y Carmona. 1791. Croquis del retablo de Andrés de Ocampo (A.H.N.S.N.).

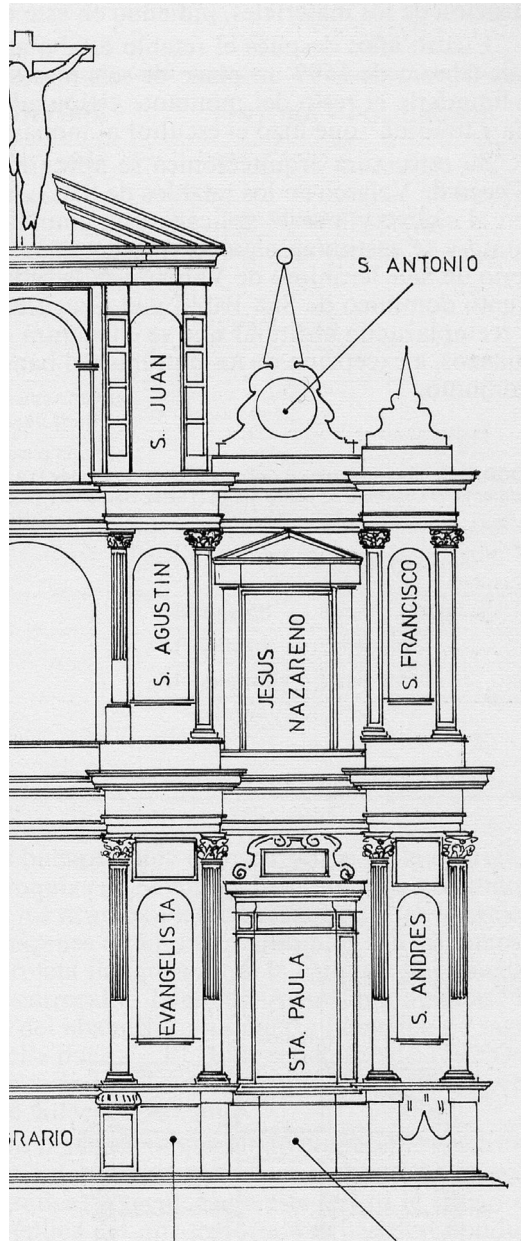


Fig. 2. Detalle del retablo de San Jerónimo del monasterio cordobés de Santa Marta (J.M. Palomero Páramo).

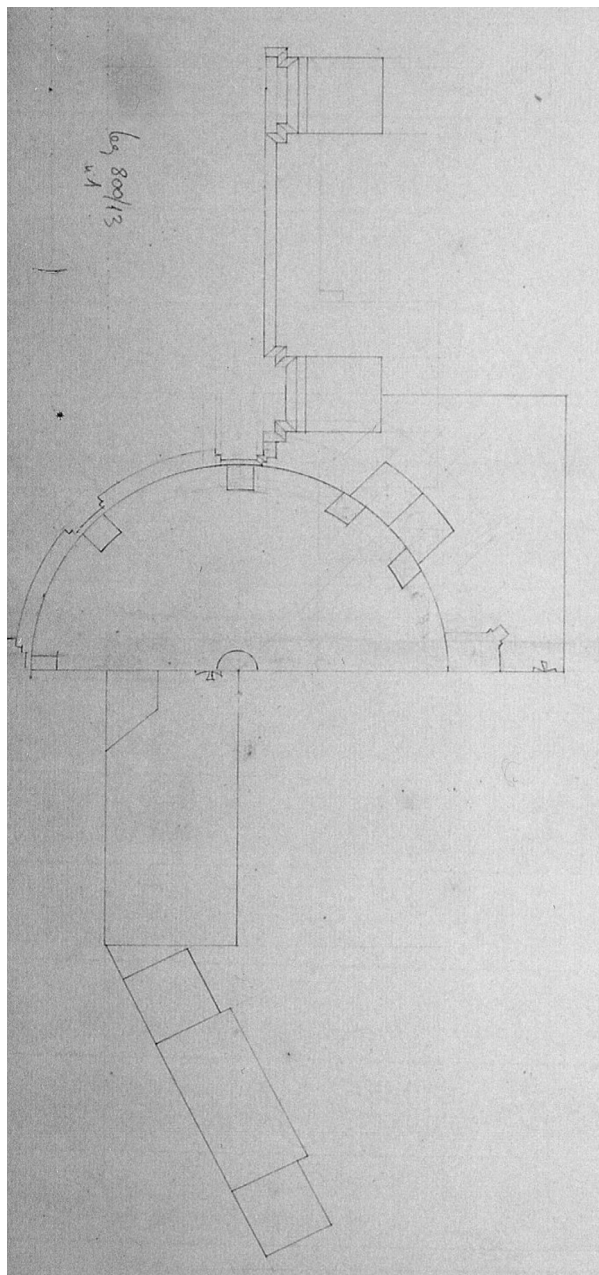


Fig. 3. Dionisio José Gutiérrez. 1791. Planta para el camarín de la Virgen (A.H.N.S.N.).

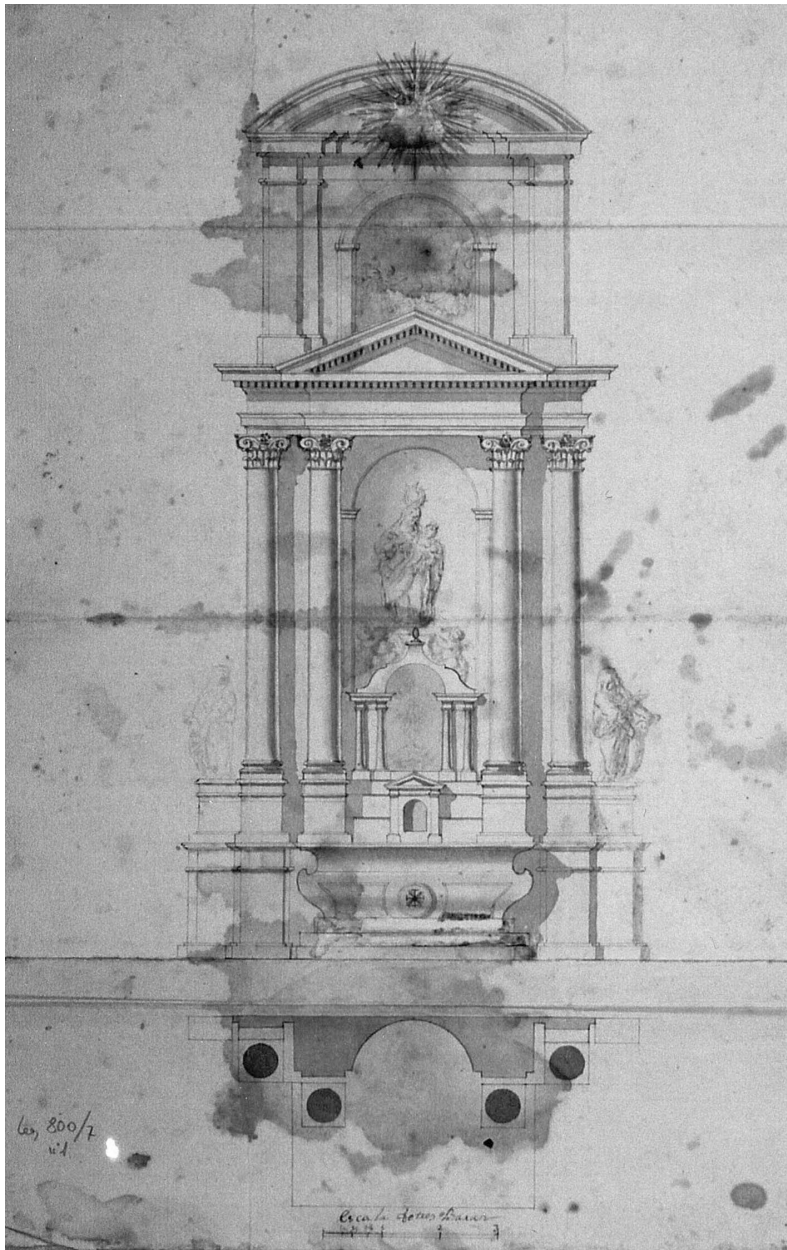


Fig. 4. José Gabriel González. Hacia 1791. Proyecto para el retablo mayor de Omnium Sanctorum (A.H.N.S.N.).

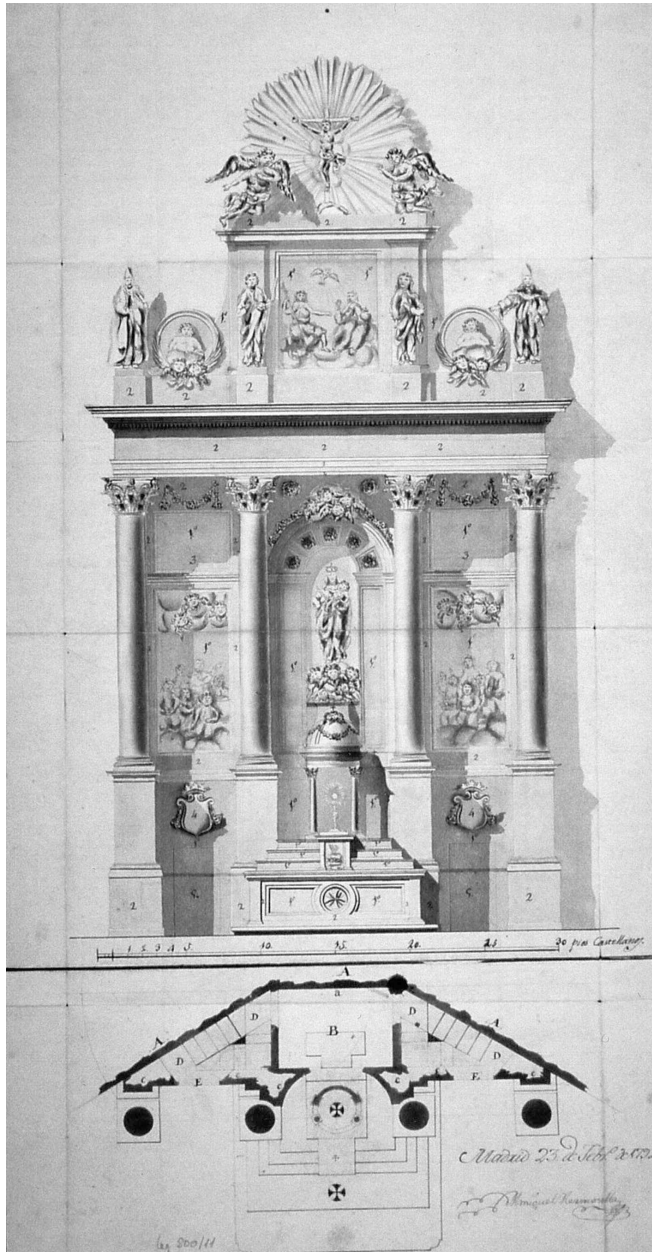


Fig. 5. Miguel de Hermosilla. 1792. Primer plan para el retablo mayor de Omnium Sanctorum (A.H.N.S.N.).

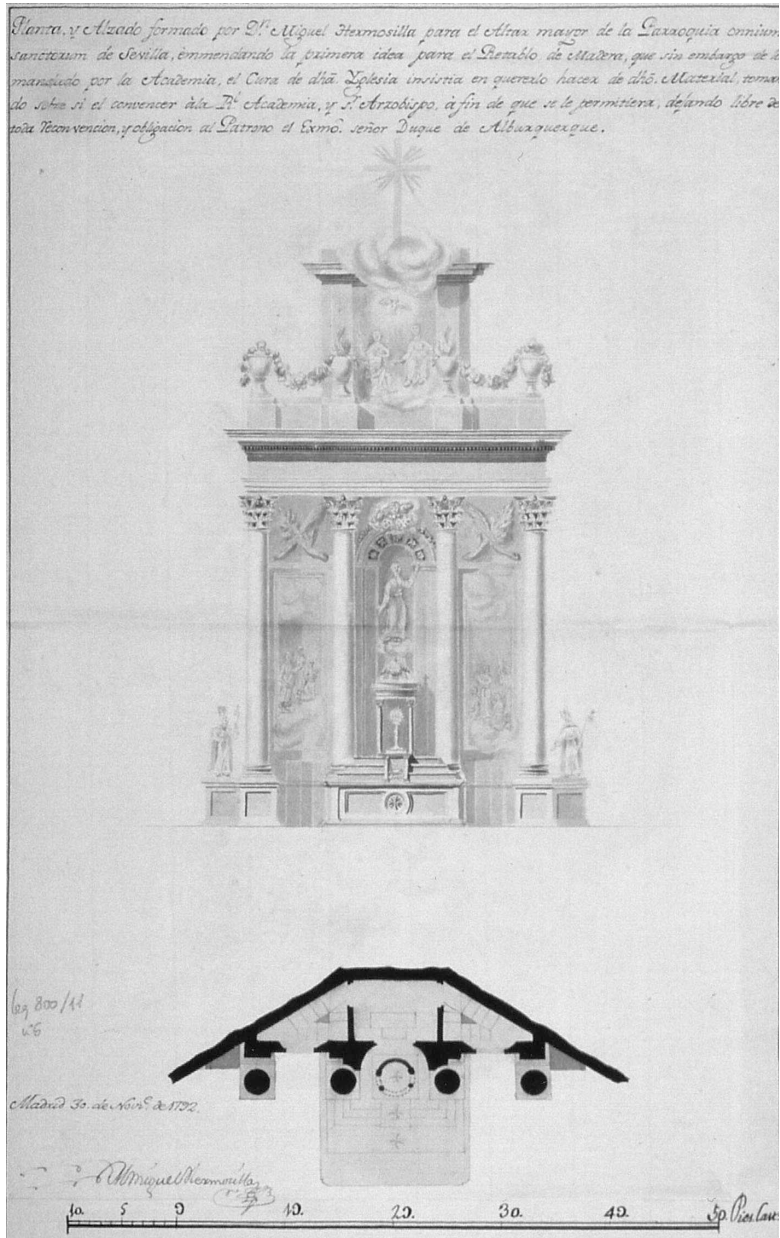


Fig. 6. Miguel de Hermosilla. 1792. Segundo proyecto para el retablo mayor de Omnium Sanctorum (A.H.N.S.N.).

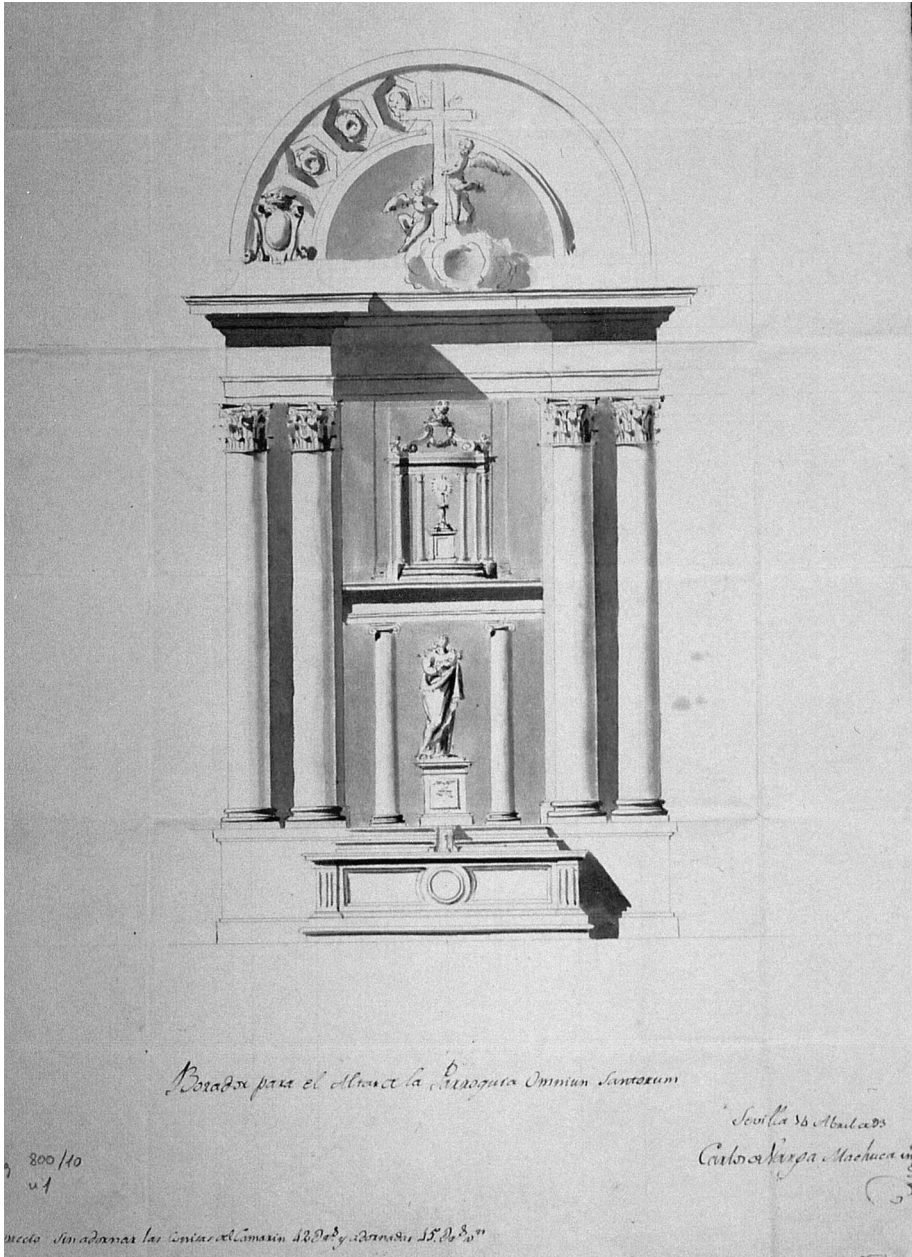


Fig. 7. Carlos de Vargas Machuca. 1793. Borrador para el retablo mayor de Omnium Sanctorum (A.H.N.S.N.).

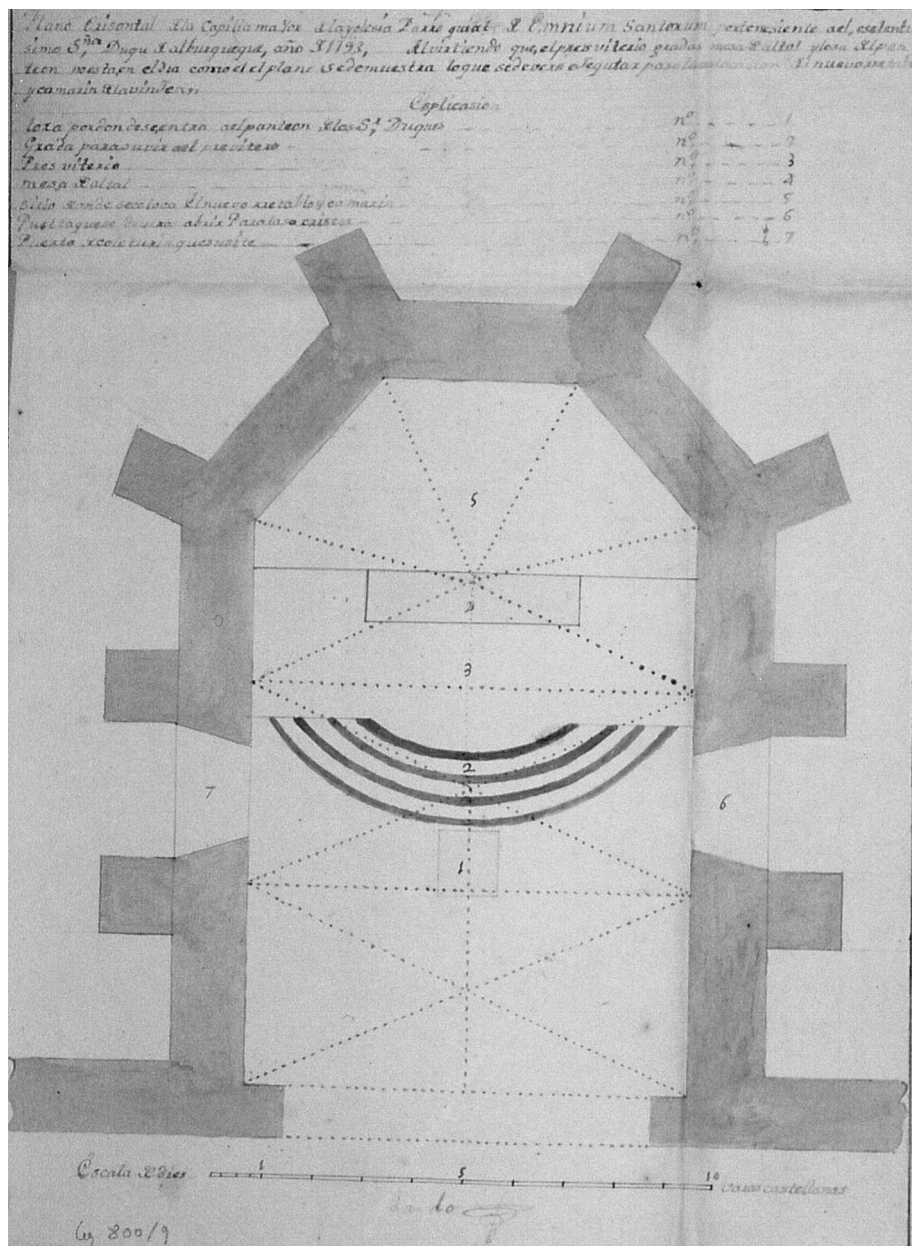


Fig. 8. Damián Pardo. 1793. Plan de intervención en la capilla mayor de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum (A.H.N.S.N.).



Fig. 9. Anónimo. Proyecto para el retablo mayor de Omnium Sanctorum (A.H.N.S.N.).

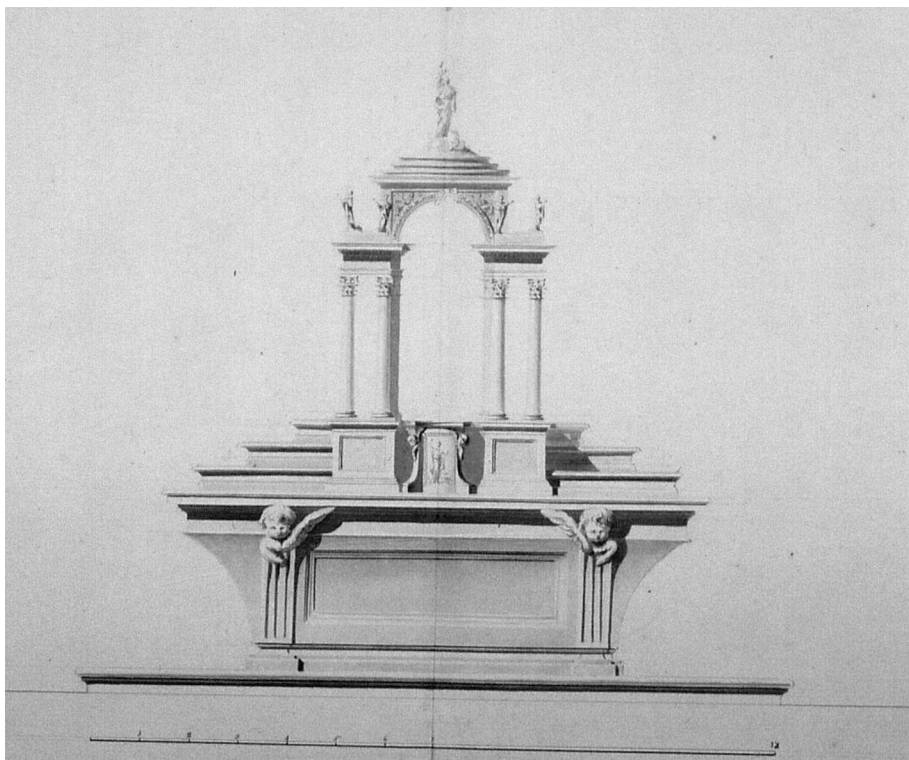


Fig. 10. Anónimo. Detalle de la mesa de altar, sagrario y expositor correspondiente al dibujo anterior (A.H.N.S.N.).