

LA TRANSFORMACIÓN NEOCLÁSICA DE LA PRIORAL DE EL PUERTO DE SANTA MARÍA (CÁDIZ): TABERNÁCULO, PRESBITERIO Y CORO

THE NEOCLASSIC TRANSFORMATION OF THE PRIORAL CHURCH OF EL PUERTO DE SANTA MARIA (CADIZ): TABERNACLE, PRESBITERIO AND CHOIR

POR ÁLVARO RECIO MIR
Universidad de Sevilla. España

Entre 1806 y 1860 se acometieron en la iglesia prioral de El Puerto de Santa María, Cádiz, una serie de reformas neoclásicas que aspiraron a su total renovación, incluso a trasladar su coro de la nave a la cabecera del templo. A la postre sólo se amplió su presbiterio, se levantó en él un tabernáculo y se realizaron diversas labores decorativas y restauradoras que también son aquí analizadas.

Palabras claves: transformación, Neoclasicismo, Iglesia Prioral, Puerto de Santa María, siglo XVIII.

Between 1806 and 1860 it was done in the prioral church of El Puerto de Santa María, Cádiz, a series of Neoclassical alterations which tried its total renovation, included to move its choir from the nave to the head of the temple. At the end only its presbiterio was extended, a tabernacle was built in it and several decorative and restorer tasks were added to that which they are analysed here too.

Key words: transformation, Neoclassic, Prioral Church, Puerto de Santa María, 18th century.

La enorme estela artística de la catedral de Sevilla tiene en la iglesia prioral de la localidad gaditana de El Puerto de Santa María uno de sus hitos más expresivos. Pese a ello –e igual que aún ocurre con la aludida proyección de la *Magna Hispalensis*– es un templo estudiado sólo fragmentariamente. De él analizaremos en esta ocasión una reforma neoclásica que a partir de la renovación de su retablo mayor a punto estuvo de hacerlo con toda la iglesia. A la postre, tal iniciativa, desarrollada a lo largo de más de medio siglo, sólo se acometió en parte, lo que no impidió la completa transformación de la cabecera del magno templo portuense¹.

1 En la actualidad los profesores de la Universidad de Sevilla Antonio L. Ampliato Briones, Alfonso Jiménez Martín, Francisco Pinto Puerto, Juan C. Rodríguez Estévez y José A. Ruiz de la Rosa, integrantes del grupo de investigación “HUM-799: La Catedral de Sevilla. Estrategias de conocimiento patrimonial” abordan un estudio sistemático de la arquitectura del edificio. La bibliografía básica del mismo es ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo monumental de España. Provincia*

La abundante documentación que conserva su archivo permite conocer con cierto detalle la lenta cadencia de los hechos. A este respecto hay que empezar refiriendo que originariamente la iglesia culminaba en un gran retablo gótico, el cual “*ocupaba todo el testero de la capilla mayor por el mismo orden y arquitectura que el de la catedral de Sevilla*”, “*aunque no tan rico*” apostillan las fuentes. No obstante, en el siglo XVIII se encontraba muy deteriorado, debido sobre todo al mal estado de la cubierta del edificio, en especial tras el terremoto de Lisboa de 1755. Ello ocasionó que allí “*donde se custodiaba la Magestad se había hecho un tránsito y alvergue de sabandijas*”, por lo que en 1804 el visitador del Arzobispado de Sevilla –al cual perteneció históricamente El Puerto– determinó solucionar tal situación, especificando “*que se haga prontamente un tabernáculo en que se custodie el Sacramento con más seguridad y decencia*”. Las gestiones para ello dieron comienzo en 1806, cuando se creó una junta directiva de la obra y se abrió una suscripción popular, organizadas ambas por el capellán de la prioral José Alonso de Sáenz. Las limosnas las encabezaban las del cardenal don Luis de Borbón, arzobispo de Sevilla, a las que seguían las del deán de la catedral hispalense, del cabildo de la colegiata sevillana de Olivares, del cardenal arzobispo de York y del duque de Medinaceli –al que perteneció el condado de El Puerto de Santa María hasta su reversión a la Corona en 1729–. También aportaron donativos numerosos comerciantes portuenses como Wenceslao Helm, Francisco Rance, Pedro Porro y Juan Miguel de Aguirravere, a los que aún se sumaron otros de apellidos bien conocidos en la cosmopolita sociedad local, como Bizarrón o Mier².

de Cádiz. Madrid, Ministerio de instrucción pública y bellas artes, 1934. Vol. 1º, págs. 461-470; HISÁN, Pedro (seudónimo de Hipólito Sancho Mayi): “La iglesia prioral del Puerto de Santa María y Antón Martín Calafate”. *Guión*, nº 26, págs. 5-7. Jerez de la Frontera, 1936; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “Un edificio gótico fuera de época. La prioral del Puerto de Santa María”. *Laboratorio de arte*, nº 5, tomo 1º, págs. 205-222. Sevilla, 1992; GARCÍA PEÑA, Carlos: “Algunas intervenciones del siglo XVII en la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María”. *Anales de historia del arte*, nº 5, págs. 65-76. Madrid, 1995; PIQUERAS GARCÍA, Mª Belén: “La iglesia prioral en el período de transición de la Edad Media a la Moderna”. *Revista de historia de El Puerto*, nº 31, págs. 23-49. El Puerto de Santa María, 2003 y GALERA ANDREU, Pedro: “Un epílogo del clasicismo en la Baja Andalucía. Juan Aranda Salazar”. *Atrio*, nº 10-11, págs. 17-26. Sevilla, 2005. Las referencias de las notas siguientes completarán esta bibliografía. Acerca del carácter prioral del templo, excepción a la habitual organización vicarial del arzobispado hispalense, remitimos a SANCHO MAYI, Hipólito: *Historia del Puerto de Santa María desde su incorporación a los dominios cristianos en 1259 hasta el año mil ochocientos. Ensayo de una síntesis*. Cádiz, Escelicer, 1943. Págs. 118-124 y MARTÍN RIEGO, Manuel: “Organización interna de la archidiócesis hispalense: arcedianatos, vicarías foráneas y arciprestazgos (1248-1911)”, en ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen y ROMERO TALLAFIGO, Manuel (eds.): *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Córdoba, Cajasur, 2006. Págs. 429-461, en especial 441.

2 Las consecuencias en la iglesia del seísmo lisboeta son apuntadas en ROCHE, Juan L.: “Relación y observaciones físicas-matemáticas y morales sobre el general terremoto y la irrupción del mar del día primero de noviembre de este año de 1755 que comprendió a la ciudad y gran Puerto de Santa María y a toda la costa y tierra firme del reyno de Andalucía”. *Revista de historia de El Puerto*, nº 35, págs. 101-140. El Puerto de Santa María, 2005. A las obras que se acometieron en el templo tras la catástrofe se hace referencia, además de en numerosos documentos de su archivo,

Aunque en principio se pensó hacer el nuevo retablo de madera, pronto se decidió levantarlo con un acopio de piedra procedente de Tortosa y Málaga y destinado a la catedral Nueva de Cádiz pero que, debido a la paralización de sus obras, había quedado sin uso. De igual modo, desde su génesis se pensó acudir a la Real Academia de San Fernando, por lo que en marzo de 1806 el clero prioral envió una propuesta tanto para “*el tabernáculo, sagrario y altar*”, como para la “*ampliación del presbiterio, portada y adorno preciso de la capilla, que serán una pintura en el centro alto y colgaduras alrededor*”. Se fundamentó la elección de un tabernáculo, en vez de un tradicional retablo parietal, en que éste distraería la visión desde la nave del Santísimo Sacramento y de los propios ministros y complicaría la ocultación de la escalera de subida al expositor, el cual de otra forma “*nunca quedaría tan cómodo y decoroso*”. El tabernáculo enmendaría los defectos del viejo retablo gótico, facilitaría el culto a la Virgen de los Milagros, titular del templo y patrona de la localidad que ya no requeriría de altares provisionales, y supondría un revulsivo para renovar la cabecera de la prioral, ya que las aspiraciones de los capellanes pasaban por trasladar su sillería desde la nave a la capilla mayor, articulando un coro “*a la romana*”, de forma que quedaría “*la yglesia enteramente franca para los fieles*”³.

La decisión de los clérigos portuenses era tan firme que a partir de mayo de 1807, antes incluso de conseguir el pláacet académico, desmantelaron el retablo gótico, tras lo cual se pagó a un albañil la labra del cerramiento de dos de las ventanas de la capilla mayor. Se da la circunstancia de que al arquitecto Bartolomé Ojeda Matamoros, que como enseguida veremos fue el autor del proyecto presentado a la Academia, se le pagaban 150 reales mensuales “*por asistencia*”, suponemos que a las labores referidas. A la vez se realizaron pagos por el acopio de diversos materiales que venían básicamente de Cádiz, aunque también se alude a carretadas de piedra procedentes de la localidad sevillana de Estepa⁴.

en FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Pedro de Silva. Arquitecto andaluz del siglo XVIII*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1979. Pág. 45. La génesis del nuevo retablo es trazada en Archivo de la parroquia de Nuestra Señora de los Milagros de El Puerto de Santa María (en adelante A.P.P.), caja 737, *Historia y relación de la obra del tabernáculo de la prioral*, manuscrito que carece de fecha y de firma y del que existen varias versiones entre la documentación manejada. Su financiación es referida en A.P.P., caja 481, *Cuentas y razón de limosnas para la obra del altar mayor y tabernáculo, 1807-1828* y caja 743, doc. 2, *Cuenta y razón de las limosnas y su distribución en las obras del altar mayor y tabernáculo de la yglesia prioral del Puerto de Santa María*. Acerca del retablo gótico remitimos a SUÁREZ ÁVILA, Luis: “El antiguo retablo gótico del ábside de la Prioral”. *Pliegos de la Academia*, nº 4, págs. 65-83. El Puerto de Santa María, 2003. La sociedad portuense es tratada en IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan J.: *Una ciudad mercantil en el siglo XVIII: El Puerto de Santa María*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991. No queremos terminar esta nota, en la que hacemos las primeras referencias al archivo del templo, sin agradecer a su amable párroco y a su eficiente sacristán las facilidades prestadas en la realización de este trabajo.

3 A.P.P., caja 737, *Historia y relación...* op. cit.; caja 481, *Cuenta y razón de las limosnas...* op. cit. y SUÁREZ ÁVILA, Luis: “El antiguo retablo gótico...” op. cit. Pág. 83.

4 A.P.P., caja 743 y SUÁREZ ÁVILA, Luis: “El antiguo retablo gótico...” op. cit. Pág. 71.

El 3 de julio de 1807 Silvestre Pérez presentaba a la comisión de arquitectura de la Academia de San Fernando, de la que era secretario, “dos diseños delineados por el académico arquitecto don Bartolomé Ojea Matamoros para construir el altar mayor y tabernáculo exento de mármol estatuario de Ytalia en la iglesia mayor prioral del Puerto de Santa María”, que habían sido enviados por el referido capellán Sáenz. La comisión reprobó las referidas trazas ya que “además de carecer de buenas proporciones, de gusto y elegancia, no puede construirse la bóveda de su conclusión por ser demasiado delgada”⁵.

Esta decisión, antes que paralizar el proyecto, parece que lo aceleró, ya que el 1 de noviembre de 1807 llegaban a El Puerto, además de la traza reprobada, los cañones de hoja de lata que contenían la que la Academia enviaba en sustitución de ésta y que realizó el arquitecto Juan Miguel Inclán Valdés. Este proyecto se plasmaba en cuatro dibujos por desgracia desaparecidos, pero de los que las fuentes señalan que el primero era una planta de la capilla mayor “con el replanteo de su pavimento”, así como “la gradería que debería tener el presbiterio... con comulgatorio al primer escalón”. El segundo dibujo representaba la planta del tabernáculo, que contaría con seis columnas; el tercero su alzado, del que se especifica que sus soportes, de orden corintio y fuste estriado, tendrían siete pies de altura. Por último, el cuarto dibujo era un nuevo alzado que incluía la labor escultórica de la obra. A pesar de tan nutrida planimetría, el proyecto no estaba del todo cerrado, ya que debido a que no se había indicado la altura de la patrona, no se especificaba en él la medida del pedestal interior del tabernáculo, en el que también se manifestaría el Santísimo⁶.

El hecho de que la inmensa mayoría de los proyectos procedentes de Madrid fuesen trazados por académicos que no conocían el emplazamiento para el que iban destinados, como ocurrió en nuestro caso, ocasionó que sufrieran frecuentes replanteos antes de su definitiva construcción. Cabe suponer por tanto que tras analizar el clero prioral el proyecto de Inclán Valdés plantearía la modificación de su sagrario. Ello explicaría que el 17 de noviembre se recibiera en la localidad una carta del referido arquitecto oponiéndose a las correcciones planteadas y que incluía un dibujo, éste sí conservado, en el que, gracias a unas mínimas modificaciones del proyecto original, se

5 La Academia acordó también “que cuando se presente este altar y tabernáculo a censura arreglado como es debido, acompañará la planta y alzado del presbiterio donde se ha de colocar, para ver si todo guarda la magnitud y buena proposición que corresponde”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (en adelante A.A.S.F.), 140/3, fol. 22; A.P.P., caja 753; SUÁREZ ÁVILA, Luis: “El antiguo retablo gótico...” *op. cit.* Pág. 72 y BARROS CANEDA, José R.: *El Puerto de Santa María. La ciudad renovada*. Cádiz, Publicaciones del sur, 2001. Pág. 32.

6 A.P.P., caja 753. Sobre la comisión de arquitectura de la Academia véanse GARCÍA MELERO, José Enrique: “Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)”. *Espacio, tiempo y forma*, nº 4, págs. 283-348. Madrid, 1991 y del mismo autor *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid, Encuentros, 1988. Págs. 49 y 60.

planteaban tres soluciones para evitar la estrechez del espacio interno del tabernáculo sin menoscabo del culto eucarístico⁷.

Las obras del tabernáculo se acometieron de inmediato, ya que fueron iniciadas antes de que terminara 1807, trabajándose ininterrumpidamente hasta 1810, cuando se produjo la invasión francesa de la localidad. Durante esa primera fase la dirección de la empresa recayó en el arquitecto gaditano Torcuato Benjumeda, lo cual, junto al apoyo de los bienhechores del proyecto, permitió que la obra avanzase “*extraordinariamente*”⁸.

Tras la contienda de la Independencia las obras fueron muy pronto retomadas. Así, el cabildo del 22 de junio de 1815 trató del modo más oportuno para concluir las, acordando abrir una suscripción popular para que “*todo el vecindario contribuyere mensualmente*”, a lo que le animaría “*el exorto que por carteles se había fijado en los citios públicos y acostumbrados*”. Pero además el clero prioral logró del Consejo de Castilla la imposición “*de medio real por persona de las concurrentes a las funciones de novillos que se hacen en esta ciudad*”, financiación taurina que luego refrendó el rey Fernando VII⁹.

De esta forma, el 12 de septiembre de 1815 Francisco Javier Velázquez, “*académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de México*” y residente en Jerez de la Frontera, firmaba un informe sobre el “*cimiento y pavimento donde se ha de colocar la mesa del altar y tabernáculo*”. El mismo indicaba que quedaba “*capacidad por detrás del tabernáculo para colocar el coro*”, lo que permitiría eliminar “*de los pies de la yglesia el antiguo coro que todo lo interrumpe y lo afea*” y dejar “*la yglesia despejada, diáfana y hermosa*”, de manea que “*tendría el pueblo yglesia, que ahora no la tiene, y se quitarán rincones tan perjudiciales al culto del Señor*”. Se argumentaba que esa era la pauta seguida en los principales templos de Europa, incluido San Pedro de Roma, “*aunque en España se dirá que hay muchas con el coro a los pies de la yglesia, esto no obsta para que sea un defecto que se deba corregir cuando se pueda, como ya han hecho muchas y lo están para executar en algunos de los pueblos principales de este reyno*”. Del tabernáculo portuense indicaba que estaba “*en su ejecución, monea y cortes arreglado al diseño ya mencionado que aprobó la Real Academia de San Fernando, por lo qual era el todo y sus partes como se propuso aquel respetable cuerpo*”, apostillando que se seguían “*las reales órdenes expedidas por Su Majestad sobre el particular*”¹⁰.

Por su parte, la contabilidad del templo de 1816 y 1817 recoge los pagos a los operarios y la compra de los materiales. Entre los primeros destaca como maestro Án-

7 A.P.P., caja 753. Más adelante analizaremos tanto este dibujo como todo el proyecto.

8 A.P.P., caja 481, *Cuentas y razón de limosnas... op. cit.*, fol. 5.

9 A.P.P., caja 504, *Cabildos de clero*, fol. 124 y caja 481, *Cuentas y razón de limosnas... op. cit.*, fols. 5 y 7 vto.

10 A.P.P., caja 819, doc. 6.

gel Fernández, ayudado por un oficial, un aprendiz de picapedrero, un bruñidor y un aserrador. De los materiales se detalla su acopio, desde piedra y cal hasta alambres¹¹.

En julio de 1817 el avance de las obras llevó a Cosme Velázquez –“académico de mérito de la Real Academia de San Fernando y de la de San Carlos de México, escultor de cámara honorario de Su Majestad y director de escultura de la escuela de dibujo de la ciudad de Cádiz”– a dirigirse a la Academia de San Fernando para informarle que el tabernáculo estaba “próximo a concluirse por diseño hecho en Madrid y aprobado por esa Real Academia” y, sobre todo, para que visara sus diseños del “presbiterio que se va a ejecutar”. Del mismo especificaba, además de que sería de mármol, que tendría “la capacidad necesaria según el número y carácter de las personas que deben ocuparlo, particularmente en los días festivos, que no sólo hay ocasiones en que lo ocupa el clero, sino también en muchos actos concurre el cuerpo de la ciudad y habiéndose ofrecido hacer la función del santo titular, a la qual asistió el obispo, fue preciso ampliar el antiguo (presbiterio) supliendo de madera lo que faltaba en los términos que lo demuestran los adjuntos dibujos con los asientos de los individuos que concurrieron y concurrirán en otras funciones”. El proyecto de Velázquez para el presbiterio, también perdido, fue aprobado por la Academia, lo cual fue comunicado a los interesados por Julián de Barcenilla, que había actuado como secretario de la Comisión de arquitectura¹².

De esta forma, en 1819 se trabajaba en el “pedestal y velo del tabernáculo y enlosado de la capilla mayor” y en 1822 Cosme Velázquez, del que se especifica que era director del tabernáculo, realizaba las esculturas de los evangelistas que apean en su cornisa, la Fe que corona su cúpula y el resplandor del arca eucarística. Se le encargaron entonces dos ángeles en actitud de adoración que serían colocados sobre el altar. De igual modo, se trató sobre el dorado de los capiteles y de otros elementos del tabernáculo¹³.

En junio de 1828 ya se pensaba en la función por la conclusión del tabernáculo. No obstante, ante la penuria económica que retrasaba su terminación, al cardenal Francisco Javier Cienfuegos y Jovellanos, arzobispo de Sevilla y de visita en El Puerto, “le pareció conveniente seder uno de los créditos que cobra del clero a favor de la expresada obra”. Ello permitió que fuese solemnemente inaugurada por el referido prelado el día de la Inmaculada de 1828, tras más de dos décadas de trabajos¹⁴.

Pero con esta función no concluyó la transformación de la prioral portuense. Un largo y expresivo relato nos informa de las obras que se acometieron con posterioridad. Estas se iniciaron el mismo año de la finalización del tabernáculo a iniciativa de Ángel

11 A.P.P., caja 751 y BARROS CANEDA, José R.: *El Puerto de Santa María... op. cit.* Pág. 25.

12 A.A.S.F., 34-5/2 y 140/3, fols. 120 vto. y 121.

13 A.P.P., caja 481, *Libro de acuerdos celebrados por la junta directora de la obra del tabernáculo*, fols. 20, 22 y 22 vto. y *Cuentas y razón de limosnas... op. cit.*, fols. 22 y 22 vto.

14 A.P.P., caja 504, *Cabildos de clero*, fols. 234 y 235 y caja 743, doc. 2, *Cuenta y razón de las limosnas... op. cit.*, fol. 2.

M^a Barrera y Carrera, cura del templo. Se procedió entonces a “*recorrer todas las juntas de la obra de sillería, tanto en su interior como en su exterior*”. De igual manera, se señala que las ventanas tenían rotos sus vidrios, por lo que entraba tanto sol que el templo “*presentaba el aspecto más de una plazuela que de la casa del Señor*”, lo que impedía el recogimiento y provocaba un gran gasto de cera por “*efecto de las bocanadas de viento que entraban*”. La rotura de los vidrios también ocasionó “*el haberse albergado millares de grandes murciélagos en todos los ámbitos de la iglesia, manchando con sus inmundicias hasta el ara sacrosanta y desluciendo varias pinturas*”. Barrera quiso remediar estos males, pero carecía de recursos. En 1842 consiguió veinte mil reales gracias al testamento de un devoto, aunque aún tardaría una década en reunir la cantidad suficiente que le permitió cerrar las vanos y pintar el interior del templo con “*un sistema de colorido que imitando en su todo a la piedra y no obstruyendo el grano de la que se hallaba desnuda e indicadas las juntas con el avitolado la restituyó a su primer origen y hermosura*”¹⁵.

También por entonces el portuense Sebastián Romero y Garrido, cura ecónomo de la prioral y que es descrito como “*persona celosa por el decoro y ornato de los templos, amante de las artes y pintor por afición*”, “*tuvo la feliz ocurrencia de indicar al citado señor cura Barrera que él y su amigo don José Rodríguez y Losada, vecino de esta ciudad y cuya fama en la pintura se transmitirá con razón a la posteridad por el mérito de sus obras, se comprometían pintar dos cuadros de grandes dimensiones para que se colocaran sobre las puertas de las capillas del sagrario y nuestra patrona*”. En concreto el cura realizaría una Última cena y el pintor La entrega de las llaves de la ciudad a Alfonso X el Sabio. Una vez colocadas en sus emplazamientos tales obras “*llamaron la atención de los demás profesores y aficionados a la pintura de esta ciudad, los que estimulándose mutuamente y con el más laudable celo por el decoro del templo emprendieron sin interés alguno por su trabajo las obras que hoy decoran nuestra iglesia*”¹⁶.

15 En concreto el referido informe, que carece de fecha y de firma, indica que en las ventanas se pusieron “*unas sólidas persianas de tabla entera que sin quitar del todo la luz la modificó del modo que requiere el lugar de oración y recogimiento, poniendo los muchos cristales que faltaban en las vidrieras y pintando estos con colores transparentes y armoniosos diseños, cuya pintura para la precisa armonía se estudió igualmente a las otras ventanas fingidas en el templo*”. A.P.P., caja 743, doc. 26.

16 No es nuestra intención analizar estas pinturas, de las que sólo referiremos las del presbiterio debido a su vinculación con la transformación neoclásica del templo. Enrique Valdivieso realiza en estos momentos un estudio sobre la pintura en El Puerto Santa María en el que a buen seguro se hará cumplida cuenta de todo lo conservado al respecto en la prioral. En cualquier caso, el relato que venimos siguiendo y que citamos en la nota anterior específica sobre estos cuadros lo siguiente:

“*El referido señor cura (realizó) primero el antedicho cuadro de la Última cena, el de Melquisedec colocado en la capilla del Sagrario, San Agustín doctor, San Ambrosio doctor, el Ángel de la Guarda de la capilla de Ánimas, San Isidoro, San Rafael, el Salvador, San Francisco Javier, San Pedro Apóstol, Santiago el Mayor y San Andrés Apóstol, además restauró muchos de los antiguos que se hallan en la parte alta de la referida iglesia.*”

El referido relato ensalza los cinco cuadros que se colocaron en el presbiterio, así como sus marcos, todo lo cual daba “*más realce a nuestro magnífico tabernáculo*”. A ello añade que a éste “*sólo faltaba un juego de candeleros cual requería tan preciosa obra*”, de lo que también se ocupó Barrera, “*haciendo que en una acreditada fábrica de fundición de Cádiz se construyera el elegante juego de candelabros que decoran el tabernáculo, cuyo esquivo trabajo de follage y otros caprichos adquirió toda su brillantez con el dorado y su solidez en la colocación competirá con la del referido tabernáculo*”. Aún se compraron dos arañas, que se dispusieron ante el coro y sobre el tabernáculo, y se colocaron los atriles de la balaustrada del presbiterio, de mármol de Carrara y realizados en Cádiz, con lo que en 1860 finalizó la gran empresa artística que venimos analizando¹⁷.

Sr. Rodríguez Losada: el cuadro ya citado de la aparición, el Crucifijo de la capilla mayor que fue ejecutado en nueve horas, cuyo hecho auténtico fue consignado en los periódicos de la capital elogiando la notoria y sorprendente presteza del artista; la madre de los macabeos que se halla sobre el balcón de las campanas; la Dolorosa; Santiago el Menor; San Roque y San Isidro; también es obra de este célebre pintor el cuadro de Moisés y el milagro de las aguas (copia de Murillo) que existe en la capilla del Sagrario, donativo que hizo a su fallecimiento el señor don Carlos Caraza y Labrador, hermano mayor de la Real archicofradía del Santísimo Sacramento, persona de relevantes dotes morales y religiosas y singular bienhechor de esta iglesia, quien entre otras ofrendas había donado las dos magníficas credencias de hierro dulce y la mesa de mármol que están en el presbiterio.

Don Nicolás Marichalar, San Gregorio Doctor, San Juan Evangelista y la Virgen del Carmen de la capilla de Ánimas.

Don Antonio Soto, San Jerónimo Doctor.

Don Luis Casanova, San Pedro y San Pablo, de cuerpo entero.

Don Antonio Neto, San Judas Tadeo.

Don Emilio González, San Pablo primer hermitaño y San Simón Apóstol.

Don Antonio Arrón, el ángel con el rostro Jesucristo que está en la capilla del Bautismo.

Don Antonio Laffite, San Cristóbal.

Don Ignacio Caballero, San Bartolomé Apóstol.

Don Pedro Pinar, San Felipe.

Don Mariano Paz, San Mateo.

Don Manuel Íñigo San Antonio Abad, la Magdalena y Santo Tomás Apóstol”.

17 La fuente documental que seguimos señala además que “*para que la plata de esta iglesia se guardase con seguridad, puso el Sr. Barrera una puerta con gruesos tiradillos de hierro en el cuarto que encierra las alajas y otra igual en el aguamanil. También hizo construir un armario de grandes dimensiones que se halla en la puerta del postigo para conservar los libros de coro, que se hallaban hacinados en un cuarto pequeño del taller. Otro mayor se construyó para ampliar el archivo de libros sacramentales, el que cubre la pared del frente del cuarto del monaguillo en la oficina del curato, el bufete del cura que lo constituía una mesa antigua... también fue sustituida con una decorosa mesa escritorio de caoba con su correspondiente cajonería y tapete de ule y el antiguo sillón de vaqueta con otro de echura moderna y giratoria*”. El celo del referido sacerdote también llevó a renovar las andas de plata de la patrona, para lo que se contó, entre otras, con la limosna de la infanta doña María Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, así como las colgaduras de su capilla. A estas aún siguieron otras obras menores referidas en A.P.P., caja 743, doc. 26.

Culminaba así más de medio siglo de obras sólo interrumpidas por la invasión francesa y la penuria económica¹⁸. El proceso artístico llevado a cabo en tan prolongado período de tiempo y que renovó en gran medida el templo portuense fue lógicamente reflejo de la concepción neoclásica de la arquitectura sagrada. En efecto, lo que se llevó a cabo en la prioral fue un complejo *aggionamento* que, aunque a la postre no se completó, vino a coincidir con la correspondiente teoría ilustrada que será referencia obligada en adelante.

Pese a que lo ideado no se llegó a plasmar nunca en un solo proyecto unitario, desde el comienzo se planteó como algo mucho más allá que la mera sustitución de un viejo retablo gótico por un innovador tabernáculo neoclásico. En cualquier caso, ya esto último resulta del máximo interés al probar –una vez más– el carácter culminante y articulador que respecto de la espacialidad de la arquitectura religiosa tiene el retablo. Plenamente conscientes de ello eran los ideólogos neoclásicos, que postularon la sustitución de los viejos retablos –sobre todo de los barrocos, que denigraron con saña– por sencillas estructuras acordes a la piedad ilustrada, ya que lo que en última instancia pretendían era la total renovación del culto, de lo cual son expresivas pruebas las constantes referencias al decoro que se hacen en la documentación citada. Pero ese decoro no se cifraba sólo en el tabernáculo sino en la completa reestructuración del presbiterio y de la nave principal del templo, de la que se pretendía dismantelar su coro para trasladarlo a la cabecera. Todo ello, sumado a algún otro detalle –como el abandono de la práctica de levantar altares provisionales para el culto de la patrona–, pretendía sustituir ancestrales prácticas religiosas, ostentosamente enriquecidas por la piedad barroca, por una renovada y simplificada liturgia que hacía de las especies eucarísticas el centro de todo el culto divino¹⁹.

Lo ideado en El Puerto guarda una llamativa semejanza con lo propugnado por el gaditano marqués de Ureña en sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, obra publicada en 1785, en especial cuando señala: “*imagino que tratándose de congregar a presbíteros y cantores en un mismo lugar parece más conforme a razón que estos pasen al presbiterio... primero porque el presbiterio es un lugar de preeminencia... segundo porque la nave mayor o cuerpo de la iglesia ha de estar destinada al común de los fieles*”. A ello añadía Ureña otras razones, alguna también esgrimida por los capellanes portuenses, como que “*el espacio que queda desde el trascoro hasta la dicha puerta es el paradero de las conversaciones e irreverencias*

18 No debemos olvidar a este último respecto que de forma paralela a todas las obras referidas se produjo la desamortización de los bienes de la Iglesia. No resulta extraño por tanto que la documentación manejada insinúe una cada vez más acuciante falta de medios conforme avanza su cronología.

19 Sobre la teoría ilustrada de la arquitectura religiosa véanse, además de las obras recogidas en la nota siguiente, SANZ, M^a Virginia: “El marqués de Ureña y el neoclasicismo gaditano”. *Goya*, nº 151, págs. 19-23. Madrid, 1979; VIRGINIA SANZ, M^a Merced: “Teoría y estética del templo neoclásico”. *Fragmentos*, nº 12-13.14, págs. 233-239. Madrid, 1988 y LEÓN TELLO, Francisco J. y SANZ SANZ, M^a Virginia: *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1994. Pág. 1094 y ss.

durante los oficios divinos". Si a esto se suman sus recomendaciones de que los altares fueran de piedra, que sobre el mayor se erigiese un tabernáculo separado del testero del templo y aún otras que más adelante apuntaremos, parece encontrarse en tal obra –la más amplia formulación de la teoría ilustrada española sobre la arquitectura religiosa y seguro que bien conocida por los capellanes portuense– la inspiración para la transformación de la prioral portuense²⁰.

En cualquier caso, ésta pivotó como ya hemos apuntado sobre tres grandes líneas de actuación: ampliar el presbiterio del templo, erigir en su centro un tabernáculo eucarístico y disponer el coro en la cabecera. No obstante, el proyecto de Ojeda Matamoros parecía centrarse en el tabernáculo, mientras que el definitivo, trazado por Inclán Valdés, abarcaba todo el presbiterio. Finalmente, ya lo hemos visto, se hizo el tabernáculo según el proyecto de éste último y el presbiterio según el de Cosme Velázquez. Por el contrario, no parece que se llegara a realizar nunca un proyecto acerca de la sillería. En efecto, a pesar de que ello fue lo que siempre se fundamentó con más énfasis, no pasó de ser una mera idea, que aún estaba vigente cuando en 1815 señaló Francisco Javier Velázquez que quedaba "*capacidad por detrás del tabernáculo para colocar el coro*", tras lo cual no se volvió a mencionar el asunto. No obstante, creemos que quizás la disposición de la solería del presbiterio señale el espacio reservado para el coro, ya que el pavimento que rodea la cabecera y que habría de cubrir la sillería, resulta más sencillo que el resto, verdaderamente suntuoso y centrado por una estrella. Tal contraste nos hace suponer que la esperanza de emplazar allí el coro pudo mantenerse al menos hasta la conclusión del presbiterio.

Lo que resulta incuestionable es que, desde el principio, el impulso artístico de la empresa recayó sobre el referido tabernáculo. Acerca de este modelo retabístico hay que señalar que supone una evocación evidente del Arca de la Alianza y que contaba con antecedentes entre los que cabe destacar el del retablo mayor de El Escorial o el de la capilla sacramental de San Pedro del Vaticano. Pero fue la teoría y la práctica neoclásicas las que lo hicieron habitual en los templos a finales del siglo XVIII. En el arzobispado hispalense fue ejemplo pionero el que se levantó en la actual parroquia de Santa Cruz en 1792. No obstante, el tabernáculo alcanzó un especial desarrollo en el obispado de Cádiz, del que El Puerto era vecino. Así, ya en 1770 Torcuato Cayón propugnó que la capilla mayor de la catedral Nueva de Cádiz fuese presidida por un tabernáculo en torno al cual se dispusiera el coro. Hacia 1780 se manifestó una firme voluntad de reformar las cabeceras de los templos gaditanos para colocar en ellas un tabernáculo, como auspició en 1787 en la parroquia de San José el obispo filojansenista José Escalzo y Miguel. El impulso renovador de este prelado llevó a que el referido tipo

20 UREÑA, Marqués de (Gaspar de Molina y Saldívar): *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1785. Págs. 305 y ss. y 276 y ss. respectivamente. Otra probable fuente es FLEURY, Claudio: *Las costumbres de los israelitas y de los cristianos*. Madrid, Alejandro Gómez, 1860, con ediciones anteriores a lo realizado en El Puerto y a los propios postulados de Ureña.

de cabecera se plasmara en las iglesias mayores de las más importantes localidades del obispado, como San Fernando, Puerto Real o Chiclana de la Frontera. Un hito digno de mención es el tabernáculo que preside la Santa Cueva gaditana, realizado por Torcuato Benjumeda y terminado sólo una década antes de que se iniciase el portuense, cuyos comienzos dirigió como ya vimos el citado arquitecto²¹.

En la recuperación del tabernáculo fue esencial la cerrada defensa que del mismo hizo la ideología académica. En este sentido el referido marqués de Ureña –igual que otros teóricos neoclásicos como Benito Bails– postuló que la capilla mayor de los templos fuese presidida por una mesa de altar exenta sobre la que se dispondría “un pequeño” tabernáculo. Su postura tenía una maravillosa justificación bíblica ya que señalaba que, igual que el Templo de Jerusalén lo trazó un ángel por inspiración divina, “del mismo modo fue dada a Moisés la forma del Tabernáculo”²². También la recuperación de este tipo pudo tener relación con el interés por la arqueología tan propio de la época.

De la planimetría que ejecutó Inclán Valdés para el tabernáculo portuense sólo se conserva el pequeño dibujo en el que planteó ligerísimas correcciones a su proyecto. Por el contrario, en el archivo de El Puerto hemos encontrado un proyecto de tabernáculo que no coincide con el levantado y que al carecer de firma cabría asociarlo al realizado por Ojeda Matamoros, que además de ser reprobado fue devuelto por la Academia a la prioral. Se trata de una obra de gran formato, realizada a tinta negra y aguada, con escala en pies castellanos y que plasma una planta y un alzado. No obstante, un detalle indica que este proyecto no debe ser el de Ojeda Matamoros, ya que se trata de un semitabernáculo adosado al muro, y sabemos que el suyo era un “tabernáculo exento”. Es por tanto posible que se tratara de una propuesta espontánea y lógicamente anterior a la de Inclán Valdés²³. (*Láms. 1, 2 y 3*)

Lo que parece seguro es que el proyecto de éste fue el finalmente ejecutado, al menos así lo señala reiteradamente la documentación. No obstante, hay que recordar

21 Véanse al respecto ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “Barroco e Ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII”, en *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla, Giralda, 2001. Vol. 1, págs. 647-660, especialmente la 655 y del mismo autor *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz, Diputación de Cádiz, 1989. Pág. 57 y ss.

22 UREÑA, Marqués de (Gaspar de Molina y Saldívar): *Reflexiones sobre la arquitectura... op. cit.* Págs. 290 y 154 respectivamente. Sobre la tipología del tabernáculo véanse, entre otros, CHUECA GOITIA, Fernando: “Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de Nuestra Señora de Covadonga”. *Archivo español de arte*, tomo XVI, págs. 61-87. Madrid, 1943 y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan A.: *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 1995.

23 El dibujo de Inclán Valdés se conserva en A.P.P., caja 753. Está realizado a lápiz negro y tinta sepia sobre papel verjurado que mide 302 por 207 y cuya filigrana es “Nº 1”. El otro proyecto se encuentra en A.P.P., caja 743, doc. 2, *Cuenta y razón de las limosnas... op. cit.* El papel tuvo en origen unas medidas de 705 por 450, pero en la actualidad le falta buena parte. Tiene dos filigranas, una con un león rampante bajo el que aparece el apellido Honig y bajo éste las iniciales J.H. y otra con el nombre J. Honig Zooner.

que la misma indica que el tabernáculo diseñado por Inclán Valdés contaba con seis columnas y el construido tiene ocho. No resulta fácil explicar tal contradicción, que podría deberse a un replanteo del primer proyecto o incluso a una errata documental. En cualquier caso, acerca de Inclán Valdés cabe recordar que, nacido en Gijón en 1774, viajó a instancias de su paisano Jovellanos a la Academia de San Fernando en la que se formó con Juan de Villanueva, del que fue discípulo. En 1802 ya era arquitecto, por lo que la obra de El Puerto es una de las primeras de su amplio catálogo, desarrollado a lo largo de cincuenta años de profesión. Como ha señalado Fernando Chueca, la verdadera trascendencia de Inclán Valdés radica en que, sin ser un genio, fue el enlace entre la enseñanza impartida por la Académica de San Fernando, en la que fue escalando puestos hasta llegar a su dirección general, y la luego desarrollada por la Escuela de arquitectura, de la que fue su primer director. Hay que indicar que también fue teórico e historiador de la arquitectura²⁴.

La ejecución del tabernáculo, de la que se dice que estuvo en todo ajustada al modelo original, fue como también hemos apuntado dirigida primero por Torcuato Benjumeda, portuense de nacimiento y el más importante arquitecto del neoclasicismo gaditano. Ello y que con anterioridad hubiera realizado el de la Santa Cueva de Cádiz debió motivar que el clero prioral le encargara la ejecución de su tabernáculo. No obstante, él solo lo comenzó en una primera fase que se desarrolló desde finales de 1807 hasta la invasión francesa apenas dos años más tarde. Tras la contienda, realizó un informe en 1815 Francisco Javier Velázquez, pero la documentación de los dos años siguientes señala a Ángel Fernández, maestro de obras local, al frente de la empresa.

24 Un primer apunte biográfico de Inclán Valdés ya se hizo en vida del mismo en *El artista*, tomo III, entregas I-XIII, págs. 148 y 149. Madrid, 1835 y 1836 (existe facsímil, con estudio preliminar de Ángel González García y Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1981). No obstante, el más amplio estudio sobre él es CHUECA GOITIA, Fernando: "Don Juan Miguel de Inclán Valdés (1774-1852)". *Revista nacional de arquitectura*, n° 87, págs. 137-140. Madrid, 1949. Sobre el mismo véase también NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1973. Págs. 74-76 y ARRECHEA MIGUEL, Julio: *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989. Pág. 32 y ss. A pesar de que la autoría del tabernáculo portuense por Inclán Valdés quedó claramente registrada hace más de medio siglo por Fernando Chueca, dato recogido luego por Pedro Navascués, la bibliografía posterior ha barajado hasta nuestros días otros nombres al respecto. Así, Falcón lo atribuyó a Torcuato Benjumeda, en lo que insiste la *Guía histórico-artística de El Puerto de Santa María*, mientras la reciente *Guía artística de Cádiz y su provincia* afirma que "es obra del maestro Ángel Fernández, sobre proyecto de Bartolomé Ojea Matamoros". Tanto de la Banda como Alonso de la Sierra lo consignan como obra de Inclán Valdés. Véanse respectivamente FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*. Cádiz, Instituto de estudios gaditanos, 1974. Pág. 94; LOZANO CID, Olga y GARCÍA PAZOS, Mercedes: *Guía histórico-artística de El Puerto de Santa María*. Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1983. Pág. 17; *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005. Vol. 2º, pág. 36; BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *De la Ilustración a nuestros días*. Vol. 8 de Historia del arte en Andalucía. Sevilla, Geve, 1991. Pág. 95 y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: "Barroco e Ilustración..." *op. cit.* Pág. 657.

Por último, Cosme Velázquez, al que se denomina director del tabernáculo, además de realizar todo su ciclo escultórico, del que nos ocuparemos más adelante, debió también concluir su arquitectura.

Se trata de una obra interesante, realizada por completo en mármoles de colores –blanco, negro, rojo y gris– y en la que cabe distinguir dos partes: el altar y el tabernáculo. El primero es una enorme mesa de planta mixtilínea y en la que destaca su frontal, articulado mediante dos mensulones estriados. Sobre este altar apea el tabernáculo así como los dos ángeles que lo flanquean. El referido elemento arquitectónico se articula como un *tholos* de ocho columnas de orden corintio agrupadas por parejas y que sostienen la cúpula que lo cubre. Sin duda es una de las modalidades más complejas del tipo, mucho más –por ejemplo– que el referido tabernáculo de la Santa Cueva gaditana. Por destacar algún detalle del portuense cabe mencionar que sus capiteles son de metal dorado y que también están dorados algunos otros elementos, como las estrías de sus soportes, cromatismo seguro vinculado a su finalidad, la reserva y exposición de las especies eucarísticas²⁵. (*Láms. 4 y 5*)

El ciclo escultórico del tabernáculo, igual que su arquitectura, aparecía plasmado en el proyecto de Inclán Valdés. No obstante, su ejecución fue responsabilidad de Cosme Velázquez, que talló los evangelistas que apean en su cornisa, justo sobre sus pares de columnas, la Fe que corona la cúpula y los ángeles adoradores que flanquean el conjunto. Velázquez, logroñés de nacimiento y formado en la Academia de San Fernando con Pierre y Robert Michell, se instaló en Cádiz al asumir la dirección de escultura de la academia local. De la Banda dice de él, además de que fue un “*hombre bueno y estudioso*”, que enlazó el rococó con el neoclasicismo. Su producción, nunca excepcional, incluye tanto decoración arquitectónica como estatuaría. En este último sentido cabe referir que fue él el que realizó las imágenes de la mayoría de los retablos de Torcuato Benjumeda²⁶.

Las esculturas del tabernáculo portuense fueron realizadas por Velázquez en madera tallada y luego policromadas en blanco y oro para similar ser de mármol y bronce dorado²⁷. La modestia de estas obras contrasta con la noble arquitectura marmórea del

25 Otro detalle que cabe referir es que la puerta de plata del sagrario que se abre al pie del tabernáculo está fechada en 1765, por lo que es posible que proceda del retablo al que sustituyó el tabernáculo.

26 Sobre Cosme Velázquez véanse BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “El neoclasicismo en la provincia de Cádiz”, en *Cádiz y su provincia*. Sevilla, Gever, 1984. Vol. 3º, págs. 279 y 280; del mismo autor “El academicismo en las artes figurativas gaditanas”. *Archivo español de arte*, nº 226, págs. 129-140. Madrid, 1984; también del mismo autor *De la Ilustración a nuestros días... op. cit.* Págs. 57 y 58 y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *El retablo neoclásico... op. cit.* Págs. 39 y 40. En estas obras no se incluye en el catálogo de Velázquez las esculturas que analizamos en esta ocasión. Sí es referido en cambio como autor de las mismas en *Guía artística de Cádiz y su provincia... op. cit.* Vol. 2º, pág. 36.

27 Igual policromía tienen los ángeles lampareros que flanquea la capilla mayor, los cuales suponemos obras barrocas del siglo XVIII pero que debieron ser repolicromadas a principios del XIX con motivo de la transformación neoclásica del templo que venimos estudiando.

tabernáculo, sobre todo su ejecución lignaria, que cabe achacar a los apuros económicos que atenazaron el final de la empresa. En cualquier caso, se trata de obras poco expresivas y de composiciones convencionales. Las más limitadas son los ángeles adoradores, de presencia habitual en los tabernáculos, ya que el *Éxodo* (25,18) señala que el Arca de la Alianza estaba flanqueada por ellos, que suelen ser interpretados como la Antigua y la Nueva Ley. Los de El Puerto son unas esculturas mediocres, en especial sí las comparamos con los ángeles que él mismo autor realizó en el tabernáculo de la Santa Cueva gaditana. Ello nos hace suponer que en las obras aquí analizadas la intervención de los colaboradores del maestro debió ser muy amplia. Mayor interés tienen los evangelistas, que se disponen sentados sobre la cornisa del tabernáculo y que tienen cierta variedad compositiva. Se les reconoce, además de por sus habituales atributos iconográficos, por aparecer escrito en latín sobre los libros que sostienen que se trata del evangelio según cada uno de ellos. La Fe que corona el tabernáculo es la escultura más elegante de todo lo realizado en él por Velázquez. (*Láms. 6, 7 y 8*)

No obstante, en el tabernáculo de El Puerto todavía encontramos otra escultura que cabría pensar que forma parte de su ciclo original. Se trata de un grupo formado por dos ángeles que sirven de pedestal para manifestar el Santísimo. A diferencia de las anteriores, estas obras están por completo doradas y no guardan demasiada relación con las que seguro sí realizó Velázquez. De igual modo, no creemos que puedan identificarse con el resplandor del arca eucarística que por la documentación sabemos que talló. En cualquier caso, se trata de esculturas de elegante composición y factura.

El análisis del tabernáculo hasta aquí realizado enlaza con el del presbiterio prioral. A este respecto señala la documentación que una de las aspiraciones de los capellanes fue siempre aumentar su tamaño y trasladar a él el coro. Aunque el proyecto de Inclán Valdés incluía el presbiterio, la solución definitivamente ejecutada fue la ideada por el referido Cosme Velázquez. Ésta consistió en ampliar al presbiterio en detrimento del crucero del templo, ya que buena parte del mismo fue cerrado por una balaustrada semicircular sobreelevada y en cuyo centro se abre una escalinata que permite el acceso al ampliado recinto presbiterial. El efecto que produce tal solución es el de una enorme lengua marmórea que hubiese avanzado desde la cabecera en dirección a la nave central del templo y que su tránsito se hubiera detenido a mitad del crucero, que así quedó por ella engullido.

Mención especial merecen tanto su materialidad marmórea, de una excelente calidad, como su factura, en la que se desplegó un gran virtuosismo, como evidencian por ejemplo sus balaustres, de ejecución sumamente pulcra. Igualmente llamativa es la riqueza de su pavimento, en el que destacan dos grandes estrellas, ubicadas delante y detrás del tabernáculo, así como un rico ajedrezado en el resto del presbiterio que parece evocar el *opus sectile* romano. Con la ejecución de ello, además de con la conclusión del tabernáculo, demostró Velázquez tener una calidad como lapidario mayor que como escultor. (*Láms. 9 y 10*)

No hace referencia la documentación a las seis grandes pilastras corintias que articulan el ábside portuense y que ocultaron las originales góticas. Cabría pensar por

ello y por estar rematadas por el correspondiente entablamento, que también se pensó ocultar la bella bóveda gótica que cubre este espacio. Es posible, a tenor de la ambición del clero prioral, que así fuese, de manera que lo que empezó por la eliminación de su viejo retablo hubiera podido acabar camuflando por completo la arquitectura gótica de esta capilla, como ocurrió, por ejemplo, en la catedral de Valencia. En cualquier caso, de estas pilastras nada sabemos, aunque sospechamos que de su traza y ejecución debió ocuparse Velázquez en el marco de la ampliación del presbiterio. Ello explicaría, al ser básicamente un escultor, la imprecisión de su orden arquitectónico y la tosquedad morfológica de sus capiteles²⁸. (*Lám. 11*)

En íntima relación con el tabernáculo y el presbiterio se encontraba la aspiración de trasladar la sillería del coro desde la nave a la cabecera del templo. Ya indicamos que tan ambiciosa propuesta fue uno de motores sobre los que giró la transformación neoclásica de la prioral, en ocasiones defendida de forma claramente exagerada, como en el informe que en 1815 redactó Francisco Javier Velázquez. Especial hincapié hicieron al respecto los teóricos ilustrados, como el aludido marqués de Ureña, que sólo lograron ver plasmada tan innovadora configuración espacio-cultural en muy pocos casos. En el arzobispado hispalense destacan como ejemplo de estos coros a la romana los de las parroquias de Santa Cruz y San Ildefonso en Sevilla y las de Santa María en Écija y la Magdalena en Arahál, que pudieron servir de modelo a lo auspiciado en El Puerto y que a la postre no fue llevado a la práctica. Esta llamativa frustración cabe achacarla tanto a la complejidad de la empresa como a una superficial asimilación de los postulados ilustrados por el clero prioral, lo que le impidió asumir tan aguda renovación de las prácticas litúrgicas²⁹.

No obstante, a todo lo referido hasta ahora sobre el tabernáculo, el presbiterio y el coro hay que sumar todavía que las obras de la capilla mayor, y aún de toda la prioral, no se detuvieron con ello. Como ya indicamos, desde 1828 y hasta 1860 se produjo una nueva fase renovadora que se ocupó fundamentalmente de labores restauradoras

28 Entre estas pilastras hay en la actualidad un modesto zócalo de madera jaspeada. De igual manera, entre dos de ellas se abren sendas puertas, con sencillos batientes neoclásicos, que comunican el presbiterio con la sacristía y con la capilla de la patrona. No obstante, antes de su reforma neoclásica, además de la tribuna de los duques de Medinaceli en su calidad de condes de El Puerto de Santa María, sabemos que esta capilla mayor contaba con un zócalo “*de jaspe encarnado hasta cerca de dos varas de alto desde la superficie y de aquí para arriba está cubierta la pared de terciopelo carmesí. Cubren el suelo losas de mármol blanco. Se entra a esta capilla por un arco frente a la nave de la epístola que se cierra con una puerta de barandillas de hierro doradas*”. Véase al respecto RUIZ DE CORTAZAR, Anselmo J.: *Puerto de Santa María ilustrado y compendio histórico de sus antigüedades (1764)*. Edición de Manuel Pacheco Albalade y Enrique Pérez Fernández. Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1997. Pág. 468.

29 Sobre los coros a la romana véanse RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del departamento de historia y teoría del arte*, nº 8, págs. 43-52. Madrid, 1991; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1998 y RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.): *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

y decorativas, que enlazaban con las anteriores, ya que no son pocas las referencias acerca de su carácter complementario respecto al tabernáculo. De igual forma, su fundamentación en el decoro pone en evidencia que estaban animadas por un mismo espíritu neoclásico, una misma concepción ilustrada de la arquitectura religiosa y aún del culto divino.

Lo más interesante de todo ello es que el templo fue notablemente enriquecido en sus fondos pictóricos gracias a la generosa iniciativa de José Rodríguez de Losada y Sebastián Romero y Garrido de realizar respectivamente La entrega de las llaves de la ciudad a Alfonso X el Sabio y la Última Cena que presiden los testeros de las naves del evangelio y de la epístola del templo y que, por tanto, flanquean la capilla mayor³⁰. También ésta fue enriquecida con cinco cuadros de gran formato y que se disponen entre las pilastras antes referidas. Al centro encontramos un lienzo de Cristo Crucificado que realizó Rodríguez de Losada, mientras que flanqueándolo vemos a los padres de la Iglesia Latina, San Jerónimo penitente realizado por Antonio Soto, San Agustín y San Ambrosio del referido Romero y Garrido y San Gregorio Magno de Nicolás Marichalar³¹. (*Láms. 12 y 13*)

Se trata de obras modestas, lo que resulta lógico si tenemos en cuenta que el Crucificado fue realizado en sólo nueve horas³², como si de una obra de repente se tratase, y los demás por pintores aficionados³³. Sus composiciones son aparatosas, con actitudes y gestos histriónicos y con paños muy agitados, todo ello de clara evocación barroca y que cabría enlazar con la larga estela de Murillo, aunque interpretada en esta ocasión de forma popular. Ni su colorido, ni su factura, ni su iconografía se salen de esta chata medianía³⁴.

No obstante, creemos que la colocación de estas obras tiene, aparte de un cierto interés decorativo, otro mucho mayor de carácter sociológico. Resulta en efecto llamativo que varias décadas después de la conclusión del tabernáculo y sin que nunca hubiesen sido referidas en los proyectos de renovación de la cabecera, se realizasen estas pinturas. Nada nos extrañaría que la primigenia intención de dedicar en exclusiva

30 La Última Cena no se encuentra en la actualidad en su emplazamiento habitual, sobre la capilla sacramental del templo, en el que sólo encontramos su marco. En cuanto a La entrega de las llaves de la ciudad a Alfonso X el Sabio, que sí se mantiene en su localización original, sobre la capilla de la Virgen de los Milagros, cabe referir que se pretende restaurar en breve.

31 Véase la nota 16. En el lienzo de San Ambrosio aparece la firma de su autor y su fecha: "Sebastián Garrido cura de esta iglesia lo pintó 1854".

32 Véase la nota 16. Rodríguez de Losada, nacido y formado en Sevilla, pero que ejerció modestamente su profesión y murió en Jerez, es el único pintor conocido de los que intervinieron en la cabecera de la prioral. Sobre él remitimos a VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla, Guadalquivir, 1992. Págs. 413 y 414.

33 Romero, Soto y Marichalar, maestros completamente desconocidos, ni siquiera son citados en *Cien años de pintura en España y Portugal 1830-1930*. 11 vols. Madrid, Antiquaria, 1991.

34 Hay que reconocer, no obstante, que el análisis de estas obras no sólo está condicionado por su elevado emplazamiento, sino, sobre todo, por el mal estado que presentan, ya que sus soportes están destensados, lo que los restauradores denominan "lienzo flojo", y su capa cromática muy oscurecida por la gran cantidad de suciedad que acumula.

al culto eucarístico la capilla mayor y la desaparición de la misma, con su viejo retablo gótico, de todas sus imágenes se hizo ininteligible a los bienintencionados clérigos y fieles de mediados del siglo XIX. Es muy posible por tanto que la abstracta desnudez de los paramentos de este recinto se volviese a la postre insoportable y que, traicionando el espíritu neoclásico, los fieles y el clero volvieran a llenarla de imágenes para sofocar su irrefrenable ansiedad icónica, con lo que de alguna manera resucitaron el destruido retablo que en origen cubrió por completo estos paramentos³⁵.

No faltó tampoco una campaña restauradora del templo, que afectó tanto a su cantería, como a sus vidrieras y a su pintura. Cabe recordar al respecto que muy vinculado al espíritu ilustrado está el concepto y la práctica de la conservación monumental, que se plasmó de forma pionera en la instrucción de 1802 de la Real Academia de la Historia de Madrid. No obstante, en la labor emprendida por el clero prioral a este respecto debió primar el crónico mal estado de su fábrica, aunque en alguna ocasión se aludió como ya vimos a la pretensión de restituirla “*a su primer origen y hermosura*”.

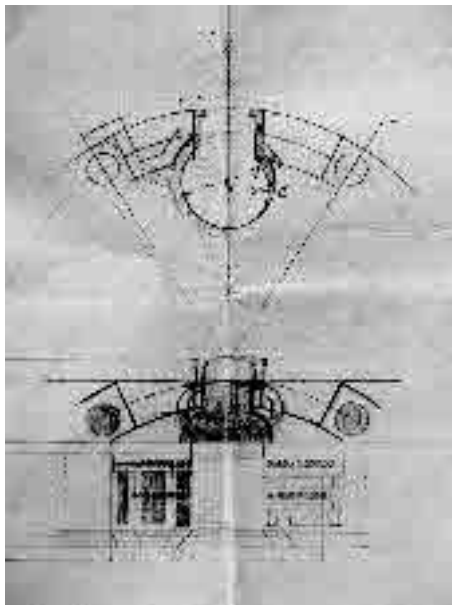
Una cuestión hasta ahora sólo citada es la de quién auspició el proyecto de renovación del templo mayor de El Puerto de Santa María y cómo lo llevó a cabo. Sin duda se trató de una empresa animada por el clero prioral. La documentación resalta en este sentido algunos nombres ya referidos, pero sin duda debió tratarse de una empresa colectiva. Así, la primera y significativa carta que conocemos que desde la prioral fue enviada a la Academia de San Fernando, el 6 de marzo de 1806, para informarle de la génesis del proyecto, la firmaron, además del ya referido José Alonso de Sáenz, otros tres capellanes, Antonio González, Juan Francisco Latarra y José María del Río. En otras ocasiones no tan significativas se alude al vicario y a los capellanes de forma genérica. Especial protagonismo alcanzaron en la segunda fase de las obras los también referidos Ángel M^o Barrera y Carrera y Sebastián Romero y Garrido. En cualquier caso, el clero prioral confió siempre en la alta dirección artística de la Academia de San Fernando, lo que no puede sorprender en el entorno de la bahía gaditana, tan cosmopolita entonces y proclive a las novedades neoclásicas. También se apoyó en una junta directiva de la obra, cuyas funciones parece que ni fueron constantes ni homogéneas, y que tenía una finalidad logística más que propiamente artística. De igual modo se buscó el apoyo de personajes relevantes, como el obispo de Cádiz o don Pedro Porro, que era hermano del obispo de Tarazona y “*persona mui pudiente y devota*”. Este último y una larga lista de preladados, instituciones eclesiásticas y adinerados comerciantes portuenses fueron los que financiaron la empresa, en lo que también tuvo un papel relevante la gran devoción popular a la Virgen de los Milagros, que se materializó en numerosas limosnas, a lo que se sumó la imposición de una de las grandes aficiones de la localidad, la fiesta de los toros. De tal forma, toda la sociedad portuense participó en la transformación neoclásica de la prioral.

35 Algo parecido ocurrió a finales del siglo XVIII en la capilla mayor de la colegiata sevillana del Salvador, véase al respecto GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII-XIX)*. Sevilla, Avenzoar, 2000. Pág. 308 y ss.

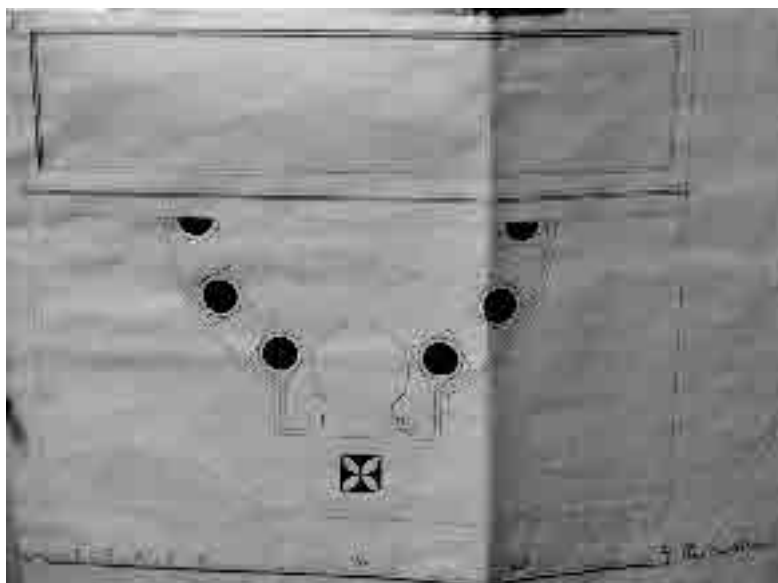
Para terminar nuestro análisis no queremos dejar de hacer una valoración de conjunto de todo lo realizado a lo largo de más de medio siglo. Como ya apuntamos ello respondió al espíritu ilustrado y a la práctica neoclásica, pero no sólo en sus aciertos, también en sus fracasos y contradicciones. En efecto, la renovación neoclásica del templo resultó a la postre incompleta. Si bien es cierto que se amplió el presbiterio, levantó el tabernáculo y renovó en profundidad la cabecera, no lo es menos que nunca se acometió la empresa más innovadora y que hubiera transformado todo el edificio: el desmantelamiento del coro ubicado en la nave del templo y su traslado a la capilla mayor. Como ya vimos, fue precisamente eso en lo que más se insistió al fundamentar la necesidad de renovación de edificio. De esta forma, las tradicionales prácticas litúrgicas, que tanto se habían criticado, se debieron mantener intactas. Ello indica que el fundamento ideológico que auspició la gran transformación planteada fue finalmente traicionado, quedando todo reducido a una mera renovación formal.

Esta notable frustración respecto a las inmensas expectativas iniciales es reflejo de las limitaciones y contradicciones del neoclasicismo español, en lo que creemos tuvo mucho que ver la Academia de San Fernando. La institución madrileña centró todo su interés en las cuestiones formales, desarrollando un control artístico tan rigorista que, más que potenciar la nueva estética neoclásica, limitó a círculos muy reducidos su ejercicio práctico. De esta forma todo el interesantísimo trasfondo ideológico neoclásico quedó sólo en eso, en trasfondo, ya que nunca fue suficientemente divulgado. Así, la renovación formal, cuando se produjo, no se vio acompañada de la renovación espiritual y cultural que la habían auspiciado en el caso de la arquitectura religiosa. .

Varios detalles muestran las referidas contradicciones de la Academia en nuestro caso. La más significativa fue que de la conclusión del tabernáculo y de la construcción del presbiterio se encargó Cosme Velázquez que no era arquitecto sino escultor. Sólo las enormes limitaciones de la Academia, que apenas contaba con profesores que difundiesen sus postulados por todo el territorio nacional, pueden explicar que fuese aprobado su proyecto y, sobre todo, su ejecución por él. De igual manera, resulta contradictorio que las esculturas que el mismo Velázquez realizó para el tabernáculo fuesen, en vez de mármóreas, de madera, luego pintadas de blanco y oro para hacer creer que eran de mármol y bronce. Tan indudable prueba de superficialidad es reflejo de las limitaciones del frustrado proyecto de renovación neoclásica de la prioral de El Puerto de Santa María y, de alguna manera, del propio neoclasicismo español, cuyo sueño de la razón, como señaló Goya de forma exacerbada, acabó produciendo monstruos.



Lám. 1. Replanteo del proyecto para el tabernáculo de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), Juan Miguel Inclán Valdés, 1807.



Lám. 2. Proyecto para el tabernáculo de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), planta, anónimo.



Lám. 3. Proyecto para el tabernáculo de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), alzado, anónimo.



Lám. 4. Capilla mayor de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz).



Lám. 5. Tabernáculo de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), 1807-1828.



Lám. 6. Tabernáculo de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), Ángel adorador, Cosme Velázquez, 1822-1828.



Lám. 7. Tabernáculo de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), San Juan Evangelista, Cosme Velázquez, 1822-1828.



Lám. 8. Tabernáculo de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), Fe, Cosme Velázquez, 1822-1828.



Lám. 9. Balastrada del presbiterio de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), Cosme Velázquez, 1817-1828.



Lám. 10. Pavimento del presbiterio de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), Cosme Velázquez, 1817-1828.



Lám. 11. Pilastras de la capilla mayor de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), ¿Cosme Velázquez, 1817-1828?



Lám. 12. Capilla mayor de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), Cristo crucificado, José María Rodríguez de Losada, 1854.



Lám. 13. Capilla mayor de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), San Agustín, Sebastián Romero y Garrido, 1854.