

PINTURAS MURALES DE ESTANISLAO CARO EN ARAHAL

POR JUAN LUIS RAVÉ PRIETO

Las pinturas murales que decoran el presbiterio y la bóveda del templo de las dominicas de Arahal fueron realizadas por Estanislao Caro, un pintor sevillano que trabajó con cierta frecuencia en la comarca de Utrera durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su estilo es reflejo del arte de la pintura de la primera mitad del siglo XVIII, influido por Lucas Valdés y Domingo Martínez, aunque también introdujo formas propias del rococó. Estas pinturas, firmadas y fechadas en 1755, son las primeras autógrafas identificadas hasta el momento, constituyendo un punto de partida para atribuirle otras obras del entorno.

The murals which decorate the presbytery and the dome of the temple of the Dominicans of Arahal were done by Estanislao Caro, a Sevillian painter who worked in the zone of Utrera fairly frequently during the second half of the 18th century. His style reflects the painting style predominant during the first half of the 18th century, under the influence of Lucas Valdés and Domingo Martínez, although he did also introduce his own Rococco forms. These paintings, signed and dated in 1755, are the first autographed works identified and thus constituting a point from which other works of the moment could be attributed to him.

Poco a poco, y gracias al esfuerzo de algunos investigadores se empieza a despejar el nebuloso panorama de la pintura sevillana del siglo XVIII, que resultó prácticamente invisible para la crítica tradicional y que ahora se está empezando a descubrir como un espacio artístico de gran riqueza y variedad¹. Precisamente

1. El primer trabajo monográfico sobre la pintura del XVIII se debe a GUERRERO, LOVILLO, J., "La pintura sevillana del siglo XVIII". *Archivo Hispalense*. 1955. Son imprescindibles las publicaciones de VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura Sevillana*. Sevilla 1986; y *La Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla 2000; "Domingo Martínez, perfil de un artista olvidado" en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla 2004. Además, han renovado el conocimiento documental e histórico, especialmente del periodo inicial, QUILES GARCÍA, Fernando: *Noticias de Pintura (1700-1720)*, Sevilla 1990. *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla 1999. ARANDA BERNAL,

en el campo de la pintura mural todavía nos encontramos con muchas lagunas, obras anónimas, mal datadas y mal clasificadas. A pesar de que probablemente la gran aportación del XVIII al arte pictórico está precisamente ligada a la arquitectura, constituyendo uno de los ingredientes esenciales del siempre decorativo arte barroco del XVIII.

A consecuencia del trabajo de campo realizado para una breve guía artística de la localidad de Arahal, hemos tenido la fortuna de hallar la firma y la fecha de una de estas obras que tanto se resisten a su estudio y clasificación, la bóveda y presbiterio del templo de las dominicas de Arahal. Sin embargo, antes de pasar a su análisis, sería conveniente situarla en el espacio y en el tiempo.

El convento de nuestra Señora del Rosario de Arahal fue fundado en 1608 por Bartolomé de Reina Arias, familiar del Santo Oficio y su esposa Luisa de Ojeda², miembros del patriciado urbano de la población, sobre solar y casas de su propiedad. Las obras de adaptación al convento se concluyeron, al parecer, en 1613. Poco tiempo para la magnitud del templo que hoy contemplamos, que más bien debió concluirse en la segunda mitad del siglo XVII. Fue diseñado siguiendo los cánones de la arquitectura conventual femenina seiscentista: sencilla iglesia de cajón con una sola nave y presbiterio cuadrado levemente resaltado, cubierto con bóveda encamada de media naranja sobre pechinas y en el resto de la nave y coro, falsa bóveda de cañón con lunetos. Aunque todo el interior de la iglesia guarda una gran unidad estética y compositiva, sobresale el retablo mayor, obra característica del barroco sevillano de la última década del XVII, que recientemente ha sido documentado como labor de Cristóbal de Guadix realizada en 1693³, confirmando así una atribución plenamente aceptada. Es evidente, por tanto, que el exorno definitivo del templo, agotadas las reservas económicas tras un largo periodo de esfuerzo, se iniciará pasado el cambio de siglo con el dorado del retablo y concluyéndose la decoración del presbiterio con las pinturas fechadas en 1755. Continuación de este impulso es la construcción del edificio más importante de la clausura, la crujía que alberga la biblioteca en la planta baja y el dormitorio en la superior, datados por una inscripción en 1767⁴. Lo cual nos indica que a mediados del siglo XVIII se concentran

Ana, "La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del siglo XVIII", *Atrio revista de Historia del Arte*, nº6, 1993 pp.63/98; y "La Academia de Domingo Martínez" en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla 2004.

2. La escritura de fundación se firmó el 2 de Enero de 1608 ante el escribano Diego Felipe de Mesa. Fue dotada la fundación con bastantes bienes, más de trescientas fanegas de tierra, huertas, olivares un mesón y casas en la plaza Vieja, casas en la Corredera esquina con Duque... etc. que producían todavía en 1820 36.138 reales y 3 mrs.

3. HERRERA, F. "El arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix: adiciones y comentarios a su producción". En *Laboratorio de Arte* nº16, p. 171/196. Sevilla 2003. HERRERA, F., Y RECIO, A.: *El retablo Barroco sevillano*.p. 394/395.

4. Es posible que estas obras se pudieran afrontar tras la fundación de un patronato ampliamente dotado por el Doctor Juan de Castilla presbítero abogado del arzobispado y originario de la villa de Arahal. Estaba dotado con 1000 ducados a censo perpetuo, vinculando igualmente otra serie de bienes,

una serie de realizaciones arquitectónicas y artísticas, que junto al momento de la fundación conforman el espacio conventual definitivo que aún podemos admirar.

El conjunto decorativo de pinturas murales y de lienzos que se localizan en el presbiterio ha llegado hasta nosotros sin apenas cambios ni restauraciones, salvo los derivados del paso del tiempo y los lamentables destrozos ocasionados por la Guerra Civil en el retablo⁵, conservando la visión y la lectura abigarrada y multi-forme de la decoración barroca propia de los conventos femeninos de clausura.

Toda la bóveda, el arco toral y buena parte de los laterales del presbiterio, se hallan decorados con pintura mural, que guarda una gran uniformidad de técnica y concepto, por lo que debemos relacionarlas con el estilo de Estanislao Caro, pintor que firma el conjunto y autor hasta ahora desprovisto de obra identificada, aunque documentado en la segunda mitad del siglo XVIII. La firma se halla en el arco toral que comunica la nave única de la iglesia, en la zona interior de la rosca del arco, solo a la vista directa del sacerdote y ligada a una inscripción latina dedicatoria del propio templo, debido a lo cual y a sus características abreviaturas ha pasado inadvertida para varias generaciones de investigadores.

D.(omin)vs STANIS.(la)vs CARO IMB.(ent)or et. PINC(t).or * HOC MUNUS TIBI
NUNC DIVA MERITO SACRAVIT, F. PETRUS GARZÍA NAM MERITO IS^oT.
HAEC TVO ET NUMINE EST HAEC ABSOLUTA SUNT TUO. ANNO DO (MINI)
MDCCLV.

El Señor Don Estanislao Caro inventor y pintor. Esta ofrenda te la ha consagrado ahora, a ti divina Señora, merecidamente Fray Pedro García, puesto que gracias a tu merecimiento y a tu poder divino estas obras fueron terminadas el año del Señor de 1755.

Las pinturas murales rodean y enmarcan una serie de lienzos que igualmente exornan el conjunto, encuadrados por voluminosos marcos de yesería toscamente tallada. En el lado del evangelio aparece el lienzo de San Pío V rezando ante el crucifijo, alusión al milagro que le salvó de un atentado contra su propia vida. Junto a él se halla la Adoración de los Pastores que hace pareja con la Epifanía del lado opuesto. En el siguiente marco se localiza la Aparición de la Virgen a Santo Domingo haciéndole entrega del Rosario. En lado de la epístola se encuentra un lienzo del tránsito de Santo Domingo rodeado de ángeles, a su lado la ya citada Adoración de los Magos y junto al retablo mayor otra escena de la vida de San Pío V que se completa en la zona

tierras e inmuebles, incluida una casa en la plaza de la Corredera, balcones abiertos a la misma y otras viviendas que parecen incluirse en la propia clausura del convento. La mejoría económica se nota también en que el convento compra tierras precisamente en los años 1765, 1766 y 1767. (Escrituras de propiedades. Archivo del convento de dominicas de Arahál).

5. Las figuras de Santo Tomás de Aquino y Santo Domingo del Retablo mayor fueron especialmente afectadas según testimonio de HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y SANCHO CORBACHO A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla 1937, pag. 47.

inferior con una imagen de la batalla de Lepanto en una pequeña cartela pintada sobre el muro. Todos estos lienzos y cartelas están rodeados de cabezas de querubes, incipiente rocalla y esquemáticos roleos pintados sobre el muro.

Los lunetos superiores del presbiterio están ocupados por sendas pinturas murales de gran formato. El luneto del lado del Evangelio representa la batalla de Lepanto, copiando el modelo que Lucas Valdés creara para el convento dominico de San Pablo de Sevilla. En el de la Epístola se ha representado a San José y al Beato Alberto de Bérgamo, flanqueando el gran óculo que ilumina el presbiterio y que se decora a base de roleos, rocalla incipiente, figuras angélicas y flores.

La bóveda está consagrada a ensalzar los ejemplos más sublimes de la santidad femenina dominicana y el efecto benefactor de su devoción al santo Rosario y a la Virgen María. Cada uno de los sectores de la bóveda, separados por pilastras estranguladas a modo de esquemáticos estípites, está dedicado a una santa, representada de medio cuerpo, enmarcada por un cuidado pero leve marco ovalado de rocalla, sostenido por un pequeño pedestal de arquitectura fingida en el que se apoyan dos ángeles mancebos. Están representadas: Santa Inés de Montepulciano, Beata Colomba de Rieti, Beata Margarita de Citta di Castello, Beata Lucía de Narni, Beata Juana de Portugal, Beata Usana (Osana) de Mantua, Beata Estefanía de Quinzani y Santa Margarita de Hungría, figuradas de medio cuerpo. Todas llevan sus atributos particulares, un atributo común, el santo rosario al cuello, y una cartela con su nombre.

S(ANT)A MARGARITA (de Hungría) (canonizada en 1943)
(Corona real y tres flechas).

S(ANT)A INÉS (de Montepulciano) (canonizada en 1726)
(El Niño en brazos con una cruz al cuello que ella sostiene en la mano y Corona de flores).

S(ANT)A COLVMBBA (de Rieti) (en realidad solo Beatificada en 1627)
Paloma blanca, Niño Jesús en brazos con el orbe, espada de fuego en la otra mano y corona de flores sobre las sienes).

S(ANT)A MARGARITA (de Citta di Castello) (canonizada en 1675)
(Cayado, corazón, corona de flores).

S(ANT)A LUCÍA de Narni (en realidad solo beatificada en 1710)
(Corona de espinas llagas en las manos que sostienen al crucifijo).

S(ANT)A JUANA de Portugal (beatificada en 1693)
(Corona real, crucifijo).

S(ANT)A USANA de Mantua (en realidad solo beatificada en 1694)
(Corona de flores, crucifijo en alto y cinturón en la mano).

S(ANT)A ESTEFANA de Quinzani (en realidad solo beatificada en 1740)
(Crucifijo, corona de espinas).

Cuatro de los ocho ángeles que coronan las cartelas de cada una de las santas dominicas portan una filacteria con fragmentos del Ave María base del rezo del rosario:

/AVE MARIA/ GRATIA PLENA/ DOMINUS TECUM/ BENEDICTA TU/

En las pechinas están representados San Joaquín y Santa Ana y Santa Juana de Portugal (Corona y crucifijo) y Santa Catalina de Ricci (corona de espinas crucifijo y unas disciplinas o un rosario. Beatificada en 1732 y canonizada en 1746).

En el arco toral de cara al pueblo y en disposición semejante al texto de la dedicación:

.....EADME OMNES QVI CONCUPISCITES ME ET A GENERATIONIBVS
MEI AD IMPLERE MINI / SPIRITVS ENIM MEVS SVPER MEI DVLCIS ET HEREDITAS
MEAS SVPER MEI ET FAUM . ECL IX

Igualmente en el arranque del arco toral sobre las cornisas apoyan sendas cartelas con la inscripción siguiente:

BEN(edic)TA / ET VENERABILIS EST/ VIRGO MARIAE/ QUAE SI/NE TACTV
PVDORIS IMBEN/TA EST MATER SALVATORVM

BENED(ic)TA FILIA/ TV A DOMINO. QVI VITAE COM /MUNICAVIT TE
FRUCVUM VITAE

En el intradós del mismo arco toral los ángeles portan los siguientes símbolos lauretanos y eucarísticos: Custodia (el ángel revestido con casulla y alba), estrella o lucero, pozo, fuente, (centro) puerta, espejo, torre, Niño Jesús, el ángel revestido con casulla y alba.

Un ángel porta otra inscripción en honor de la Virgen sacada de la carta de San Pablo a los romanos:

SALUTATEM MARIAM AD ROM.OS 16.

Bajo estas inscripciones en los pilares se encuentran las figuras de San Pedro y de San Pablo, pilares simbólicos de la orden desde sus orígenes, puesto que se aparecieron a Santo Domingo para aprobar la primitiva regla.

En un nivel inferior y bajo el lienzo de la Adoración de los pastores:

QVI ME INVERIT INVENIET VITAM

Y bajo la adoración de los Reyes Magos:

AVE MARÍA GRATIA PLENA DOVS TECUM

Todo el conjunto, imágenes y textos, se pueden interpretar como una alabanza especialmente dedicada a María, en su advocación del Rosario. Así la presencia de la Epifanía y el Nacimiento vienen a resaltar el papel de María en la Historia de la Salvación, las figuras de San Pio V y de Santo Domingo recuerdan su rol en la difusión de esta devoción y en la institución de su fiesta. Precisamente la doble representación de la batalla de Lepanto nos recuerda que se instituyó la fiesta de la Virgen del Rosario el mismo día, en que se desarrolló la batalla, el 7 de Octubre, como prueba de gratitud a la intervención mariana en dicha victoria. La bóveda viene a ser la plasmación plástica del modelo de vida contemplativa que han ido forjando las santas y beatas de la orden, teniendo al Rosario como nexo común y en la devoción a la Virgen la llave de su éxito espiritual. Al mismo tiempo que se muestran los efectos positivos del rezo del Rosario.

Es interesante señalar que la mayoría de las figuras representadas corresponden a personajes femeninos canonizados o beatificados en fechas muy cercanas a la decoración de la bóveda, lo que ocurre también con la figura de San Pío V (canonizado en 1721). Por lo que suponemos que se ha querido remarcar la actualidad del mensaje y de la vida dominicana, buscando ejemplos próximos. Igualmente suponemos que este modesto, pero original programa iconográfico no pudo ser obra de las propias monjas, ni mucho menos del artista, sino que seguramente fue una creación del fraile citado en el texto de la ofrenda y dedicatoria de la bóveda: Fray Pedro García que en el momento del encargo de las pinturas era el vicario del convento.

La fuente iconográfica que probablemente ha servido de base al pintor para representar estas figuras de medio cuerpo, debe ser el conjunto de estampas grabadas por Juan Bernabé Palomino (1692-1777), con tema dominicano, al menos hemos podido comprobar la coincidencia de estas obras con los grabados de Santa Catalina de Ricci y Santa Rosa de Lima y Santa Margarita de Hungría. Además de la composición coincide el formato ovalado y cronológicamente resultan ser la fuente más próxima y accesible que hemos podido hallar. En cuanto a las fuentes de las formas puramente decorativas, se encuentra muy cercana a algunos diseños de Matías de Irala incluidos en su *Método sucinto y compendioso...* publicado en 1730.

Desde el punto de vista estilístico el conjunto de la bóveda y de los lunetos no está lejos de la sensibilidad de los grandes pintores decoradores de templos de Sevilla a mediados del siglo XVIII. Denotan la mano firme de un maestro que se ha formado en el taller de Domingo Martínez, con un gran sentido de la ornamentación, la simetría y la jerarquización del espacio, y que, sin embargo, utiliza ya, aunque discretamente, una incipiente rocalla, solo para marcos y para los límites arquitectónicos, que delatan el gusto del momento.

A partir de los pocos datos publicados sobre este pintor⁶, apenas una escritura de obligación y varios pagos por pequeños encargos, intentaremos construir una breve semblanza. Podemos deducir cuáles eran sus habilidades, especialización, naturaleza y vecindad: en 1762 se titula profesor de pintura y dorado, vecino de la ciudad de Sevilla aunque residente en Utrera. Se compromete con la madre priora del convento de dominicas de la Antigua de la misma villa de Utrera para realizar el dorado del retablo mayor del templo, y su correspondiente pabellón central, incluyendo la ejecución de la pintura mural del arco toral, y del testero del presbiterio “*que se halla delante y por sima de pintura fina y de la calidad de obra que está el estofado de el arco del retablo mayor de el collegio de la compañía de Jesús de esta villa a distinción que por lo respectivo a las imágenes que se han de colocar en los ámbitos y capacidades que tienen la dicha fachada y lados hasta el dicho arco inclusive, y desde el en derechura hasta abajo han de ser las que se pidieren por la dicha reverenda madre priora; en que también se incluien para dicho estofado dos ángeles lampareros...* Se ajusta en 11.000 reales.

Este documento confirma que era un decorador de amplio espectro, que lo mismo doraba un retablo, hacía la encarnadura y estofado de las esculturas que realizaba un conjunto de pintura mural. Igualmente se deduce que conocía muy bien la decoración mural de la iglesia de la Compañía de Jesús de Utrera, luego en manos de los franciscanos, popularmente designada como San Francisco. Este conocimiento cercano y su utilización de modelo, en una escritura pública indicaría una vinculación más directa con la obra tal como desentrañó el profesor Quiles. Es obvio que la de San Francisco estaba ya terminada cuando se redacta el documento de 1762, casi seguramente también cuando se realizó la de Arahal en 1755.

Ahora bien, si comparamos en determinadas zonas ambas pinturas, se advierten unas diferencias de estilo y de calidad notables, aunque hay elementos que confirmarían una posible relación. Como ya intuyó Fernando Quiles, en Utrera hay dos manos diferentes, una en el presbiterio propiamente dicho y otra en la media naranja. Efectivamente Estanislao Caro pudo realizar los muros y bóveda de medio cañón del presbiterio. Aunque es posible que también participara como ayudante en la media naranja, al menos, algunas formulas decorativas y algunas figuras angélicas se repiten en Arahal.

Por otra parte, el contrato de las dominicas de Utrera refleja un encargo muy semejante al realizado en Arahal, similar en concepto, técnica y disposición al que estudiamos, además de la coincidencia en el patronazgo, dos comunidades de monjas dominicas, lo cual es frecuente en este tipo de mecenazgo, en donde la emulación y el deseo de enriquecer los conventos de una misma orden, generan traspasos de obras y la confianza en determinados artistas. Además si analizamos la distribución de las pinturas de San Francisco de Utrera que probablemente han

6. QUILES GARCÍA, F. *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla 1999. p. 237. y 114/117.

servido de modelo, vemos que coinciden incluso en los muros y lunetos laterales del presbiterio, que son ampliamente decorados con pinturas entorno al óculo o el ventanal que ilumina el espacio interior. En realidad en los tres casos, dominicas de Arahál, de Utrera y San Francisco, coinciden la presencia de un gran retablo escultórico enmarcado por la pintura de la bóveda que lo cobija, el muro del hastial, los murales de los lunetos, muros laterales inmediatos y el arco total. Creando un espacio plástico complejo en donde pintura, escultura, arquitectura e iluminación se complementan, produciendo un efecto de gran riqueza sensorial, de acorde al espíritu tardo barroco, como ocurre también en San Pedro de Alcán-tara de Sevilla.

Apurando este texto surge también algún otro rasgo común de su personalidad, que se repite en la fórmula empleada para la propia firma de Arahál. En Utrera se denominaba *profesor de pintura y dorado*, con cierto amor propio y con una conciencia de su dignidad que no es habitual, y que insiste en Arahál, donde se denomina *Don o Señor Estanislao Caro inventor y pintor*. Como queriendo hacer hincapié en el tópico de la pintura como arte liberal, y de su nobleza frente al trabajo manual, derivada de su raíz intelectual.

El resto de los datos que se conocen⁷ son trabajos de tipo menor que corresponden a un pintor de carácter local que unas veces decora un biombo, o que procede a la encarnadura de un pequeño crucificado. En total existen datos de su actividad entre 1755 y 1777.

Las limitaciones de su estilo personal son evidentes, las figuras aparecen recordadas sobre el fondo como si se tratasen de estampas coloreadas. La arquitectura fingida es más de tipo retablistico, fragmentos de cornisas, frontones curvos partidos y fragmentados, pedestales peanas, marcos, pilastras que permiten la jerarquización y división del espacio, resaltadas con un sombreado que le da relieve de marquetería pero no la impresión de profundidad unitaria de una cubierta pintada de tipo perspectivo.

Este decorativismo que predomina le hace subdividir los arcos al modo como lo hacían Domingo Martínez o Lucas Valdés, pero estamos en una fase mucho más avanzada, aunque sin renunciar a las formas geométricas simples ni a las cees y roleos que proceden del manierismo o del 600, codificado en los diseños para yeserías desde la época de Herrera el Viejo, aunque añadiendo en los marcos y molduras formas propias del rococó.

Conserva aún rasgos propios de la tradición de Martínez, la importancia concedida a la estructura, la división en cascos de la bóveda, las divisiones a base de arcos, con sencillas cartelas de tradición seiscentista, los medallones rematados por cabezas de querubos enmarcados por cintas y roleos como en la Merced calzada de Sevilla.

7. DE LA VILLA NOGALES, F. Y MIRA CABALLOS, E. *Documentos inéditos para la historia del Arte en la provincia de Sevilla siglos XVI al XVIII*, Sevilla 1993 p. 149.

De Lucas procede el aire libresco de sus temas decorativos, el tema de la balaustrada y su visión en perspectiva, su intento de construirla de “sotto in su”. Es evidente que la obra de Lucas Valdés le era familiar, ya que aquí ha realizado una copia, más bien versión del fresco de la batalla de Lepanto de San Pablo el Real de Sevilla. No solo ha copiado la composición general, sino que ha dispuesto de forma semejante los temas, aunque en detalle se localizan diferencias significativas, por ejemplo, la figura de la Virgen del Rosario tiene al Niño aquí sentado sobre su regazo mientras que en el precedente está de pie. Las figuras angélicas que rodean a San Pío y a la Virgen siguen el mismo esquema de agrupamiento y composición, sin embargo los ángeles que empuñan las armas son de tipo más adulto. Igualmente en Arahál las diferentes embarcaciones se disponen de forma más cercana al espectador, en primer plano, con posiciones y tipologías diferentes. No sabemos que grado de conocimiento tenía Estanislao Caro de la obra de Lucas Valdés o que tipo de relación profesional les pudo ligar, lo que si es seguro es que bebieron de las mismas fuentes gráficas y que conoció en directo la obra de los dominicos de Sevilla. Pero le falta la energía, la viveza de la pincelada de Valdés. En este sentido se acerca más a la visión optimista y decorativa de Domingo Martínez, los rostros redondeados de los angelotes y la forma de componer sus agrupaciones le delatan.

Dado que el autor conocía las pinturas de San Francisco de Utrera como lo certifica el documento publicado por Quiles, sería conveniente comparar estilísticamente ambos trabajos. En primer lugar hay que recordar que más que las bóvedas mismas, aisladamente consideradas, lo que tienen en común ambos conjuntos es el concepto decorativo, que envuelve la zona más noble de la arquitectura, enmarca el retablo y tamiza la iluminación lateral creando un mismo modelo de espacio ilusorio-simbólico. Desde el punto de vista exclusivamente formal, también se nota más cercanía entre las pinturas de los muros laterales y de los lunetos laterales de ambos. E incluso la manera de compartimentar y remarcar la arquitectura, rompiéndola con ventanas caladas que abren las yeserías pintadas dejando abierto el espacio a las representaciones angélicas o del santoral. Idénticos resultan los enmarcamientos de las pechinas en donde el sinuoso y asimétrico trazado deja entrever el conocimiento de algunas formas de rocalla.

Igualmente muy cercanos resultan los pedestales arquitectónicos que en Utrera sostienen la balaustrada y en Arahál cada uno de los medallones de las santas. Más aún resultan los remates de los mismos tratados como si se tradujesen a dos dimensiones fragmentos de retablos. También los motivos decorativos de las diferentes cornisas y perfiles de los elementos arquitectónicos reales se realzan en ambos casos con sistemas decorativos semejantes, la manera de decorar y fragmentar los arcos torales, las formas de alternar el oro para los perfiles y la pintura al temple para los motivos ornamentales.

El sentido tectónico de la decoración, compartimentada por fragmentos de arquitectura, e incluso la compartimentación de las pilastras estranguladas, casi estípites, que conforman la composición de la bóveda de Arahál recuerdan someramente el

modo de trabajar de los pintores de la primera mitad del siglo, que se mantiene también en las pinturas secundarias de Utrera. Algunos detalles como la disposición de las cabezas de querubines, con lazos al cuello y alas se repiten tanto en Arahal como en la zona más cercana al retablo de Utrera. La balaustrada de Arahal resulta más endeble y decorativa que la de Utrera pero probablemente esté inspirada en ella.

En resumen, es posible que Caro interviniera en la ejecución material de las pinturas murales de Utrera, especialmente seguro es su trabajo propiamente decorativo de la bóveda de medio cañón y de los muros laterales como apuntó Quiles⁸, igualmente es posible que actuase como colaborador del autor de la gran bóveda jesuítica. Al menos en la bóveda aparecen algunos ángeles agrupados de forma semejante a los de Arahal. Es igualmente claro que el modelo de las pechinas de Utrera pasó a Arahal aunque no su contenido. Sin embargo, el decorativismo floral y arquitectónico, emblema de los nuevos tiempos que se aprecia en Arahal, era mucho más tímido en Utrera. Las pinturas de flores, guirnaldas, cintas y cabezas de querubines se aproximan a lo que mucho más tarde utilizará Francisco Miguel Ximenez en San Clemente, trabajos fechados ya en 1770. Por otra parte, la manera de enlazar y componer el grupo de ángeles que decoran el arco toral tiene bastante similitud con los que pintara Francisco Lagraña entre 1753 y 1755 en las pinturas murales que rodean el retablo de la Virgen de las Aguas del Salvador⁹ de Sevilla.

Las fuentes donde ha bebido este pintor que firma una obra a mediados del siglo XVIII, son todavía las de la primera mitad, la tradición de Lucas Valdés y Domingo Martínez. Sin embargo, en el nivel de la pura morfología decorativa está plenamente integrado en las corrientes más avanzadas de su tiempo. Conoce la rocalla y la practica con soltura, pero solo donde la estructura y la compartimentación arquitectónica le dejan espacio libre. Así la bóveda vista desde lejos no parece contener ese elemento tan característico y que permite mucha más libertad compositiva. El interés del hallazgo de estas pinturas firmadas estriba en ser piedra angular sobre la que se puede edificar una personalidad artística en un momento clave de cambio estilístico y de labor fecunda en la zona de la Campiña. Igualmente se confirma su actuación parcial en San Francisco de Utrera, referente que no abandonará en su carrera profesional.

8. QUILES GARCÍA, F. *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla 1999. p. 114/117.

9. GOMEZ PIÑOL, E. *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Sevilla 2000. pp. 257. Igualmente están relacionados con la pinturas del templo de San Pedro de Alcántara en Sevilla y con las de las de la capilla de la hacienda de Santa Bárbara en Torreblanca (Sevilla).



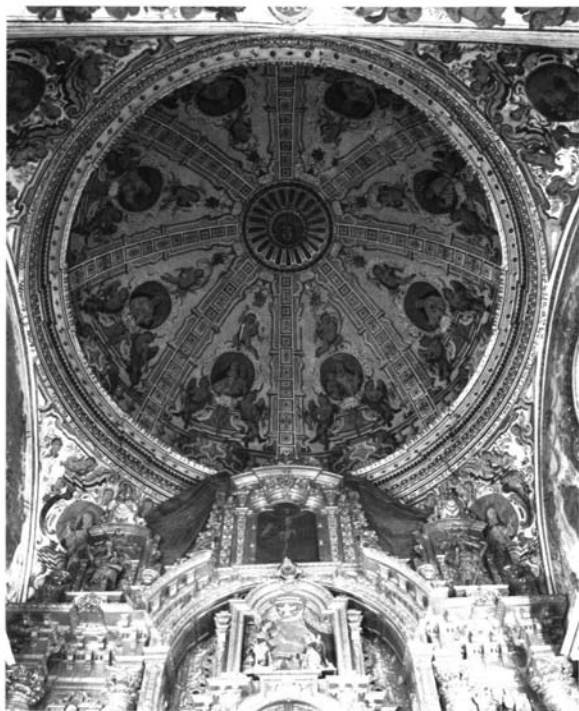
1. Detalle de la Pechina



2. Conjunto de la bóveda y arco toral



3. Detalle de las Santas



4. Vista general de la bóveda y el retablo.