

EL RETABLO MAYOR DE ESTUCO DE LA PARROQUIA DE OMNIUM SANCTORUM DE SEVILLA (1791-1793)

POR FRANCISCO S. ROS GONZÁLEZ

La carta circular de 25 de noviembre de 1777 trató de abolir la estética barroca del arte religioso español e imponer el «buen gusto» neoclásico. Su cumplimiento, sin embargo, encontró numerosos obstáculos. El caso de Sevilla es buen ejemplo. Hasta 1793 no se construyó el primer retablo de estuco, como exigía la normativa, desechando la madera sobredorada. Éste fue el mayor de la iglesia parroquial de *Omnium Sanctorum*. En este artículo se detalla su complejo proceso de construcción, se señalan autorías y se aportan claves para conocer cómo y porqué se introdujo el estilo neoclásico en el arzobispado sevillano.

The circular letter, dated 25th of November 1777, tried to abolish the Baroque aesthetics of Spanish religious art and to impose the Neoclassical «good taste». However, its application found many obstacles. The case of Seville is a good example. The first altarpiece made following the new rules was not built until 1793. It was the main altarpiece of *Omnium Sanctorum* Parish Church, that was made of stucco giving up the gilt wood. In this article, its complex construction process is detailed and their authors are pointed out. Besides, keys are given to know how and why the Neoclassical style was introduced into the Archbishopric of Seville.

INTRODUCCIÓN

El 25 de noviembre de 1777, el conde de Floridablanca envió una carta circular a los arzobispos, obispos, cabildos y preladados del reino instándoles a consultar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid antes de llevar a cabo cualquier obra artística de importancia¹. Esta carta fue redactada a instancias de la propia Academia que, viendo que la enseñanza de la práctica artística no era suficiente

1. El texto de la carta circular aparece transcrito en PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo VII, Madrid, 1784, págs. VIII-XII.

para acabar con el estilo barroco e imponer el «buen gusto» neoclásico, quiso ampliar su influencia por medio de una legislación que le permitiese un control absoluto del arte². La nueva normativa se preocupó especialmente del retablo, prohibiendo en su construcción el uso de la madera y abogando por la utilización de materiales nobles —mármoles, jaspes u otros tipos de piedra—, que en caso de precariedad económica podían sustituirse por estuco. La razón última era que el retablo barroco, construido tradicionalmente en madera dorada, no se ajustaba «á las reglas del arte y del buen gusto», es decir, sus formas alabeadas y su profusa decoración no se correspondían con el ideal clásico y racional que debía imperar en el arte y en el culto a Dios³. Sin embargo, el cumplimiento de esta legislación encontró numerosos obstáculos⁴, hasta el punto de que tuvo que ser recordada por nuevas circulares en 1789 y 1791.

Sevilla, como la mayor parte de España, se mostró refractaria a las propuestas académicas. Ni siquiera la intervención del arzobispo Alonso Marcos de Llanes y Argüelles, que difundió por el arzobispado sevillano la circular de 1791, obtuvo resultados positivos. Años más tarde, Justino Matute afirmaba que «la cosa ha permanecido casi del mismo modo, contemporizando con la devoción poco ilustrada de los promovedores del culto, sin que los curas ó ecónomos de las respectivas iglesias se hayan querido oponer á sus caprichos»⁵.

Hasta 1793 no se construyó el primer retablo de estuco en el arzobispado hispalense. Fue el mayor de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum de Sevilla, obra de José Gabriel González. Su autoría ha sido siempre conocida pues fue consignada por Matute⁶, pero poco más se sabía de él. Recientemente, José María Sánchez amplió

2. El 14 de agosto de 1777, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dirigió a Carlos III un escrito titulado «Consulta al Rey sobre la arquitectura de los Templos» que fue el detonante de la carta circular del 25 de noviembre. BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pág. 379.

3. Otras razones para prohibir el uso de la madera en la construcción de retablos fueron la fragilidad de este material, el riesgo de incendios que ocasionaba y el cuantioso costo del dorado, que además se ennegrecía muy rápidamente. Sobre la influencia de las ideas religiosas en la imposición del neoclasicismo ver RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», en *Fragmentos*, nº 12-14, Madrid, Junio 1988, págs. 115-27.

4. Sobre las dificultades para su cumplimiento en lo que al retablo se refiere ver MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», en *Fragmentos*, nº 12-14, Madrid, Junio 1988, págs. 33-43.

5. MATUTE Y GAVIRIA, Justino, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía*, Tomo III, Sevilla, 1887, págs. 115-116.

6. Ídem, pág. 135; y MATUTE Y GAVIRIA, Justino, «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz. Aumentadas nuevamente», en *Archivo Hispalense*,

los datos conocidos a partir de unos autos conservados en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla⁷. Ahora, con la documentación hallada en la sección de Protocolos del Archivo Histórico Provincial de Sevilla y en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, estamos en condiciones de reconstruir pormenorizadamente el proceso constructivo del mismo, señalar autorías y aportar claves para conocer cómo y porqué se introdujo el estilo neoclásico en el antiguo reino sevillano⁸.

EL DUQUE DE ALBURQUERQUE, LA PARROQUIA DE OMNIUM SANCTORUM Y LA HERMANDAD DE TODOS LOS SANTOS

La capilla mayor de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum de Sevilla estaba ocupada por el retablo de madera tallada y dorada encargado por el veinticuatro don Diego López Dávalos y su mujer doña Teresa Coronado, patronos de la capilla, al escultor Andrés de Ocampo el 30 de mayo de 1592⁹. Hacia 1790 su estado de conservación era muy deficiente, por lo que don Miguel de la Cueva, duque de Alburquerque¹⁰, dueño del patronato de la capilla y el retablo, decidió repararlo¹¹.

Tomo III, Sevilla, 1887, pág. 77.

7. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María, «La Real Orden de Carlos III y la implantación de los retablos de estuco en el Arzobispado hispalense», en *Archivo Hispalense*, nº 240, Sevilla, Enero-Abril 1996, págs. 123-135.

8. Trabajos recientes sobre el retablo neoclásico sevillano: BAENA GALLÉ, José Manuel y Juan Carlos HERNÁNDEZ NÚÑEZ, «La Real Academia de San Fernando de Madrid y el cabildo de la catedral hispalense: Un proyecto de retablo neoclásico para la capilla de los Dolores», en *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998, págs. 607-623; OLLERO LOBATO, Francisco y Fernando QUILES GARCÍA, «La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita», en *Goya*, nº 223-224, Madrid, 1991, págs. 26-34; QUILES, Fernando, «Datos para una definición de la arquitectura neoclásica sevillana», en *Academia*, nº 84, Madrid, 1997, págs. 307-333; RECIO MIR, Álvaro, «Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para el retablo de la capilla de los Dolores de la catedral de Sevilla», en *Academia*, nº 86, Madrid, 1998, págs. 379-398; RECIO MIR, Álvaro, «El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla», en *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998, págs. 253-273; y SERRERA, Juan Miguel, «Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás», en *Archivo Hispalense*, nº 223, Sevilla, Mayo-Agosto 1990, págs. 135-159.

9. El dorado fue concertado por Juan Chacón, pintor de imaginería, el 18 de julio de 1592. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, págs. 89-91 y 197. Ver también LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 66; y PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pág. 303.

10. En la documentación se nombra y titula excelentísimo señor don Miguel José María de la Cueva Velasco Enríquez Mesía Guzmán Dávalos Herrera Ayala Santillán Spínola Palavicini Ramírez de Arellano Toledo y Solar, duque de Alburquerque, marqués de la Mina y Cuéllar, conde de Ledesma, Huelma y Pezuclas de las Torres, señor de las villas de Mombeltrán, La Codosera, Lanzahita, Mijares, Pedro Bernardo, San Esteban, Aldeadávila de la Ribera, Villarejo, Las Cuevas y Santa Cruz, grande de España de primera clase, caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y gran cruz de la Real y Distinguida Española de

Para ello mandó hacer varios planos y dibujos, probablemente los mismos que, realizados por distintos autores, envió el conde de Aranda, el 29 de febrero de 1792, al secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, don Isidoro Bosarte, para que fueran examinados¹². La Comisión de Arquitectura de la Academia¹³, en junta celebrada el 4 de abril, calificó los planos de «improbables» y recomendó que, dado que eran «más tolerables los muchos defectos que tiene dicho altar en su actual estado que los que tendría llevando a efecto la nueva idea proyectada», el patrono «mandase hacer un diseño arreglado a profesor de conocido mérito, informándolo para este caso del sitio y caudales destinados para la obra que, desde luego, con conformidad a las reales órdenes, se debe executar de estuco»¹⁴. Antes que reformar una obra renacentista en la que Antonio Ponz no había encontrado «mérito sobresaliente»¹⁵, la Academia prefirió recomendar la construcción de un nuevo retablo por un artista practicante del nuevo estilo neoclásico, sugerencia que fue recogida por el duque.

Carlos III, comendador de Vïboras en la de Calatrava, administrador con goce de frutos de la de Benasal en la de Montesa, gentilhombre de cámara de Su Majestad con ejercicio, teniente general de los Reales Ejércitos, gobernador y capitán general del Ejército y Reino de Aragón y presidente de su Real Audiencia, residente en Zaragoza. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, Tomo X, Madrid, 1920, págs. 355-357; y VALVERDE FRAIKIN, Jorge, *Títulos nobiliarios andaluces. Genealogía y toponimia*, Granada, 1991, págs. 345-346 y 279-280.

11. El patronato de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum pertenecía a don Miguel de la Cueva en su condición de marqués de la Mina, tal como confirmaba el fiscal general del arzobispado de Sevilla, «que antes y ahora ha reconocido varios documentos, instrumentos y libros que acreditan el patronato de la casa de Dávalos y Herrera de la capilla mayor de la yglesia parroquial de Omnium Sanctorum». ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA, sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 248 y 257; y ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA, sección Justicia, leg. 3.531, *Omnium Sanctorum. 1793. Autos que sigue don Agustín Guerrero y Zerón, presbítero, por representación del excelentísimo señor duque de Alburquerque, patrono de la capilla mayor de dicha yglesia, sobre aprobación de la obra y nuevo retablo hecho en ella. Y se continúan por el mismo estado con los beneficiados y mayordomo de fábrica sobre que en dicha capilla no se pongan los cadáveres ni bancos de duelo en la misma capilla*, fols. 2v-3.

12. ARCHIVO-BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID, leg. 34-3/2.

13. Ante la avalancha de proyectos recibidos para ser examinados, la Real Academia de San Fernando creó una Comisión de Arquitectura para tal fin el 22 de marzo de 1786. BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, ob. cit., pág. 389; y SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, págs. 100-101.

14. A.R.A.B.A.S.F., Libro 139/3, *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1786-1805*, fol. 184v. Ver también A.R.A.B.A.S.F., Libro 85/3, *Libro de juntas ordinarias, generales y públicas, 1786-1794*, fol. 197v.

15. La cita completa: «No es despreciable el retablo mayor con sus baxos relieves, aunque no se halla mérito sobresaliente». PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo IX, Madrid, 1786, carta III, 9. De esta cita de Ponz saca González de León su comentario sobre el primitivo retablo, tan repetido en la historiografía sevillana. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta Muy Noble Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1973, pág. 50.

Antes de entrar en la cuestión de la elección del autor, y para comprender el desarrollo posterior de la construcción del retablo, hay que mencionar la intervención de la propia parroquia de *Omnium Sanctorum* y de la hermandad de Nuestra Señora de Todos los Santos¹⁶, establecida en ella.

La hermandad de Todos los Santos daba culto a una imagen de la Virgen con el Niño¹⁷ situada en un altar colateral del templo, en la cabecera de la nave de la Epístola. Este retablo, «además de estar oprimido por una espaciosa tribuna que lo cubre, se halla construido en el ámbito de un pilar», lo que impedía realizar obras «para maior culto y decencia de la piadosísima Señora»¹⁸. Por eso, cuando la hermandad tuvo noticia de que el duque de Albuquerque había ordenado la reparación del retablo mayor del templo, se aprestó a cursarle una petición, el 8 de enero de 1791, solicitando que autorizase la colocación de la imagen de la Virgen de Todos los Santos en dicho retablo, «en lugar donde estubiese con la mejor decencia y culto», pues en él había «ámbito suficientísimo a sus espaldas para disponer, con reducido dispendio, un decente camarín en que poner a la Señora»¹⁹.

16. Sobre la hermandad ver MARTÍNEZ ALCALDE, Juan, *Hermandades de gloria de Sevilla*, Sevilla, 1988, págs. 313-326.

17. Esta escultura se ha identificado con la imagen de bulto encargada por el pintor Andrés Ramírez al escultor Roque Balduque el 19 de diciembre de 1554. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo VI, Sevilla, 1933, págs. 39-40.

18. La tribuna mencionada era una de las dos que poseían los marqueses de La Algaba en las cabeceras de las naves laterales del templo, por las que «pagaban un tributo crecido a la fábrica de esta parroquia». GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta Muy Noble Ciudad de Sevilla*, ob. cit., págs. 50 y 603; y HERNÁNDEZ DÍAZ, José y Antonio SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936, págs. 90 y 92. Estas tribunas tenían comunicación directa con el palacio de los marqueses de La Algaba, levantado frente al ábside del templo, por medio de un pasadizo volado. Existe un dibujo de Richard Ford, fechado el 18 de marzo de 1831, donde se ve este pasadizo. FORD, Brinsley, *Richard Ford en Sevilla*, Madrid, 1963, lám. 35 y pág. 40 (Nota de Diego Angulo Íñiguez). Sobre el palacio ver MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María, «Un plano inédito del Palacio sevillano de los Marqueses de La Algaba», en *Laboratorio de Arte*, nº 4, Sevilla, 1991, págs. 29-42 (Incluye una completa bibliografía sobre el edificio).

19. La hermandad, en contrapartida, estaba dispuesta a correr con los gastos de la reparación del retablo y de la obra del nuevo camarín, «guardando en todo el método y orden que por parte de vuestra excelencia se le pida» y respetando las esculturas de los santos que lo adornaban, «especiales objetos de devoción en los señores antepasados de vuestra excelencia», así como «los escudos y blasones de su ylustísima familia que en él se hallan colocados». Aclaraba que bajo ningún concepto se dañarían los derechos del patronato que el duque poseía sobre la capilla y el altar mayor, para lo cual se obligaría bajo las condiciones que se le exigiesen. Además, se comprometía a colocar en lugar visible de la capilla una losa de mármol donde se expusiese que la Virgen se encontraba en el retablo mayor por gracia concedida por el duque «por el tiempo de su voluntad, para que de este modo no pueda perecer la memoria ni aber ignorancia de ella en tiempo alguno aún quando se confunda el instrumento público que en razón de ello se celebre», aunque, paradójicamente, como se verá, fue la losa lo que se perdió y el «instrumento público» el que ha conservado la memoria de la posesión del patronato y la razón del traslado de la Virgen al retablo mayor. En agradecimiento, la hermandad ofrecía al duque y sus sucesores el cargo de hermano mayor perpetuo.

Al mismo tiempo, la fábrica parroquial de *Omnium Sanctorum* quiso aprovechar también las circunstancias y envió otra súplica al duque²⁰. En ella manifestó que el retablo mayor, «por la dilatada antigüedad de su construcción» –doscientos años–, no permitía el depósito del Santísimo en Semana Santa ni su manifestación a los fieles. Esto obligaba a poner un monumento o altar portátil para los oficios de Semana Santa y un trono portátil para las manifestaciones, lo que «además de costar demasiado trabajo ponerlo, motiva continuados daños en el propio altar mayor pues, no teniendo éste por su espalda lugar proporcionado para subir a colocarlo, es indispensable ejecutarlo por delante con elevadas escaleras de mano, con las cuales las molduras del altar y sus santas ymágenes reciben muchos golpes y por ellos, en la actualidad, están algunos santos sin brazos, faltan molduras y el altar se halla desquiciado, no siendo menor el perjuicio que le infiere la postura del monumento o altar portátil pues, presentándose éste delante de aquél y dexándole cubierto, le ocasiona repetidas averías así con las piezas que se arriman para formarle como con los clavos y sogas que le aseguran». Para solucionar estos inconvenientes, la fábrica propuso que en la reparación del retablo se habilitasen sitios adecuados donde manifestar el Santísimo y depositarlo en Semana Santa, con lo que además se ahorraría no sólo la construcción de un monumento nuevo, ya que el que se utilizaba estaba «mui destrozado», sino también el costo de su montaje anual.

El duque de Alburquerque accedió a ambas súplicas bajo la condición de que las partes otorgasen escritura de obligación al respecto²¹. Ésta se otorgó el 16 de abril de 1793 por los representantes de la hermandad y de la fábrica y el apoderado del duque en Sevilla, don Agustín Guerrero y Zerón Clouet de Guzmán y Dávalos, quien seguía órdenes comunicadas por carta²². En dicha escritura se acordó que el permiso para colocar a la Virgen de Todos los Santos en el camarín del retablo mayor sería por el tiempo de la voluntad del duque y sus sucesores, quienes mientras tanto ostentarían el cargo de hermano mayor de la corporación. Se dejó sentado que la capilla

A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 251-252v.

20. En fecha desconocida, pero contemporánea o posterior a la que cursó la hermandad de Nuestra Señora de Todos los Santos el 8 de enero de 1791, pues incluye dos condiciones ya expresadas en la solicitud de ésta: que la obra de reparación del retablo se haría a expensas de la hermandad y que se respetarían los escudos de armas y los santos existentes. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 253-254v.

21. Exigió también a la fábrica licencia del provisor y vicario general del arzobispado de Sevilla «para su mayor lexitimidad y firmeza», que fue concedida el 10 de abril de 1793. La licencia incluyó cuatro condiciones. Primera, que se respetase el derecho que la fábrica tenía sobre una bóveda de la capilla mayor, inmediata a la sacristía. Segunda, que el duque se obligase a costear las obras y reparos que en el futuro se hiciesen en la capilla. Tercera, que otorgada la escritura se presentase para su aprobación. Y cuarta, que concluido el retablo se diese aviso para su reconocimiento. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 249v-250v y 255-258; y A.G.A.S., sección Justicia, leg. 3.531, *Omnium Sanctorum. 1793. Autos que sigue don Agustín Guerrero y Zerón...*, fols. 1-3v.

22. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 248-270v; y A.G.A.S., sección Justicia, leg. 3.531, *Omnium Sanctorum. 1793. Autos que sigue don Agustín Guerrero y Zerón...*, fols. 5-42.

y el retablo eran propiedad del patronato del duque, «sin que le reste a la hermandad otra cosa que el uso de él para las funciones que se hagan a la sagrada ymagen mientras permaneciere colocada en dicho camarín, pues separada de él colocará la referida hermandad la santísima ymagen donde mejor le parezca como alhaja suya propia». En el apartado económico, la hermandad se comprometió a aportar 1.000 ducados en tres plazos para la construcción del nuevo retablo, pues en tal cantidad se había apreciado el valor del camarín. Los demás gastos correrían por cuenta del duque, bajo cuya supervisión quedaba la obra «con arreglo a lo acordado», teniendo que disponer que en el retablo se habilitasen un trono donde manifestar el Santísimo y un depósito para la Semana Santa, con lo que quedaba prohibido en adelante poner altar portátil o monumento. Concluido el retablo, se colocaría en lugar visible de la capilla mayor una lápida, con «letras vaciadas de la mayor permanencia», donde se explicase que la imagen de la Virgen se colocó en el retablo mayor por solicitud de su hermandad al duque de Alburquerque, patrono de la capilla y el altar, durante el tiempo de su voluntad y la de sus sucesores, según escritura otorgada en tal fecha y ante tal escribano. Todos los otorgantes reconocieron al duque, por los derechos del estado de la Mina, como dueño del patronato de la capilla mayor, su altar, panteón y demás terreno, a excepción de la bóveda que dentro de dicha capilla, junto a la sacristía, poseía la fábrica. Por último, el duque, en su nombre y en el de sus sucesores en el patronato, se obligó a concurrir a todas las obras que se hiciesen en el futuro en la capilla y en el altar²³.

LOS PROYECTOS DE CARLOS FÉLIX DE VARGAS MACHUCA Y JUAN ANTONIO CUERVO

Siguiendo las recomendaciones dadas por la Academia, para construir el nuevo retablo el duque de Alburquerque eligió un artista capaz de realizar una obra neoclásica acorde con la legislación y el gusto vigentes. Éste fue don Carlos Félix de Vargas Machuca, discípulo de la Real Academia de San Fernando²⁴. Con él concertó don Antonio Ramos, apoderado general del duque, la realización del retablo en estuco por 33.000 reales de vellón²⁵.

23. La validez de esta escritura quedó a expensas de su aprobación tanto por el provisor como por el duque, como así sucedió. El provisor don Fabián de Miranda la aprobó el 19 de abril y don Miguel de la Cueva el 11 de junio de 1793. Igualmente, el 25 de abril, los diputados de la hermandad de Todos los Santos otorgaron que aprobaban y ratificaban dicha escritura, según acuerdo de cabildo celebrado el día anterior. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 267-268v, 269-270v y 281-284v.

24. SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, ob. cit., pág. 187, nota 30. Años más tarde Vargas Machuca realizó dibujos para el retablo de San José de la catedral de Sevilla. RECIO MIR, Á., «El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla», ob. cit., pág. 256.

25. En Madrid y en fecha desconocida. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 294-296v.

Los diseños y el plan de condiciones presentados por Vargas Machuca fueron examinados por los apoderados del duque en Sevilla –don Agustín Guerrero, don José de Quesada y don Francisco Fresneña–, por los beneficiados de la parroquia de Omnium Sanctorum y por los diputados de la hermandad de Todos los Santos. No quedaron satisfechos. Reclamaron que «no contenía las partes estipuladas y ofrecidas por su excelencia con la hermandad e yglesia y que tampoco hauía la existencia con que en el propuesto ajuste se contaba de la escultura que hauía de colocarse en dicho retablo». Es decir, Vargas Machuca no había tenido en cuenta ni el camarín para la Virgen, «en términos de que se pudiese remover de él en las ocasiones que fuese presiso», ni un lugar apropiado para el depósito del Santísimo en Semana Santa, ni otro para exponerlo a la veneración de los fieles. Por ello, el arquitecto tuvo que presentar dos nuevos diseños que prácticamente doblaron el precio inicial, uno por 50.000 reales y otro por 60.000. Los apoderados sevillanos analizaron los nuevos proyectos y, el 15 de abril, decidieron que Vargas Machuca, que estaba ya en la ciudad, no comenzase la construcción del retablo, de acuerdo con lo concertado en Madrid, hasta consultar con don Antonio Ramos. Alguien se había ofrecido a realizar la obra por sólo 28.000 reales.

Vargas Machuca, naturalmente, se mostró disconforme con la decisión y manifestó su intención de viajar a Madrid para ejercer sus derechos. Los apoderados le recomendaron que permaneciera en Sevilla, «con los tres hermanos que nos acompañaban para la expresada construcción», a la espera de ver qué dictaminaba don Antonio Ramos. Vargas Machuca respondió que «no podía ser sin que, desde luego, se nos suministrase la correspondiente cuota para los indispensables alimentos, pues como habíamos venido bajo el concepto de que no sólo carecía de reparo la obra que venía concertada sino que, en consecuencia del ajuste, se nos darían en la primera semana dos mil reales, no había considerado necesidad de venir a esta ciudad con dinero alguno». La reclamación fue atendida y recibió 60 reales diarios en razón de cuota de alimentos desde el 15 hasta el 23 de abril, ambos inclusive. El día 23, los diputados, que ya habían recibido comunicación de don Antonio Ramos, le informaron que sus proyectos habían sido definitivamente rechazados ²⁶.

26. Sin el trabajo prometido y con deudas contraídas, pues desde el día 23 había dejado de percibir la cuota de alimentos, Vargas Machuca se quedó sin medios para subsistir y hacer el viaje de regreso a Madrid. El 25 de abril, los apoderados del duque le entregaron 3.000 reales, con los que pudo hacer frente a los más de 700 que adeudaba en Sevilla. Este préstamo, sumado a los 540 reales ya entregados en razón de cuotas de alimentos, se hizo bajo la condición de que los devolvería, «en nombre y representación de dichos apoderados, al citado don Antonio Ramos con la mitad del referido sueldo de los quinientos ducados por los plazos de la cobranza de cada mes hasta extinguir la referida suma de los tres mil quinientos quarenta reales, a no ser que el dicho don Antonio Ramos nos absuelva y dé por libres de esta obligación». El pago se haría «en cada vn mes la mitad de la moneda de quinientos ducados que disfruto de pensión por Su Magestad, que ha de empesar a correr y contarse en el próximo mes de mayo», aclarando «que la citada pensión no la tengo obligada ni hipotecada en manera alguna y que está entera livertad para cobrar sin descuento los quatrocientos treinta y siete reales que corresponde en cada mes, rebajada veinte y vn reales del montepío».

Si algo llama la atención es que los proyectos de Vargas Machuca no fueron sometidos a la aprobación de la Academia. El duque de Alburquerque se limitó a seguir al pie de la letra la recomendación hecha por la Comisión de Arquitectura en abril de 1792 –que el autor debía ser un «profesor de conocido mérito» y la obra se debía ejecutar en estuco en cumplimiento de la normativa real– y eludió enviar los nuevos proyectos para su aprobación. Probablemente, se buscaba aligerar el proceso considerando que con la primera consulta se habían cumplido los trámites legales.

El que sí presentó su proyecto a la Academia fue el arquitecto y académico don Juan Antonio Cuervo²⁷. El 18 de febrero de 1793 entregó para su examen la planta y el alzado de un retablo para la capilla mayor de *Omnium Sanctorum*²⁸. No sabemos si fue un encargo del duque de Alburquerque o si Cuervo actuó por cuenta propia atraído por la posibilidad de realizar una obra de envergadura. Lo cierto es que sus dibujos fueron examinados en la junta de la Comisión de Arquitectura del 8 de marzo, encontrándose «defectos substanciales que hacían indispensable la formación de otros más arreglados», por lo que se recomendó a Cuervo que «pasase a oír personalmente, antes de ejecutarlos, al señor director don Manuel Rodríguez, quien quedó con el encargo de comunicarle las intenciones de la junta.»²⁹. Inmediatamente, Cuervo fue a hablar con Rodríguez, quien, con fecha del 19 de marzo, envió un papel a la Comisión dando cuenta de la reunión y de que el segundo plan realizado por Cuervo estaba «con el debido arreglo». La Comisión, en junta celebrada el 13 de abril, atendiendo al dictamen de Rodríguez y «mediando la urgencia de la obra» aprobó el proyecto de Cuervo³⁰. Esta premura debía venir motivada por la presión de Cuervo, quien veía que se le escapaba el encargo. Había presentado sus dibujos el 18 de febrero y se los aprobaban casi dos meses después, el 13 de abril, tiempo durante el cual Vargas Machuca ya había concertado el retablo y realizado unas correcciones sobre el diseño inicial que, recordemos, no presentó a la Academia. El hecho es que dos días más tarde, el 15 de abril, se constata la presencia de Vargas Machuca en Sevilla y que del proyecto de Cuervo no volvemos a tener noticias.

27. SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, ob. cit., págs. 319-323.

28. A.R.A.B.A.S.F., leg. 34-3/2.

29. A.R.A.B.A.S.F., Libro 139/3, *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1786-1805*, fol. 217. Ver también A.R.A.B.A.S.F., Libro 85/3, *Libro de juntas ordinarias, generales y públicas, 1786-1794*, fols. 234v-235.

30. A.R.A.B.A.S.F., Libro 139/3, *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1786-1805*, fol. 219. Como vemos, lo que Cuervo presentó fue un proyecto de retablo mayor y no las trazas del templo como se señala en SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, ob. cit., pág. 320.

EL AUTOR DEL RETABLO, JOSÉ GABRIEL GONZÁLEZ

El artista que se había ofrecido a construir el retablo por sólo 28.000 reales era el maestro tallista sevillano José Gabriel González³¹. Él fue, finalmente, el elegido para su construcción. Tres razones explican esta decisión. El presupuesto que presentó –28.000 reales– rebajaba a la mitad las últimas propuestas de Vargas Machuca –50.000 y 60.000 reales–. Era el único artista sevillano, como ya veremos, que practicaba la técnica del estuco, el material exigido por la Academia. Y construiría el retablo a satisfacción de las partes implicadas, con todas las condiciones demandadas por la hermandad y la fábrica parroquial.

El 7 de mayo de 1793, José Gabriel González, titulándose «profesor del arte de arquitectura y práctico en operaciones y labores de estuco», otorgó escritura por la que se obligó a construir el retablo mayor de la iglesia parroquial Omnium Sanctorum «de materia de estuco, con arreglo a el diseño y planta que para el efecto he formado», comprometiéndose a terminarlo para el 15 de octubre de ese mismo año³².

Ignoramos en razón de qué se titulaba «profesor del arte de arquitectura» cuando hasta la fecha siempre había trabajado como tallista, pero es evidente que este título resultaba adecuado para reivindicar su capacidad a la hora de construir una obra que en un principio se había concertado con un discípulo de la Academia. Respecto a su conocimiento de la técnica del estuco es muy posible que consultara el tratado de Ramón Pasqual Díez *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa, y con la mayor propiedad*, publicado en la Imprenta Real de Madrid en 1785³³,

31. En la documentación se menciona Sevilla como su patria y según Justino Matute fue bautizado en la parroquia de Omnium Sanctorum, en cuya collación vivió. MATUTE Y GAVIRIA, J., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía*, Tomo III, ob. cit., pág. 135. Sobre la vida y obra de José Gabriel González ver ÁLVAREZ VILAR, Francisco Javier, *Una catedral para un pueblo. Estudio histórico artístico de la parroquia de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (Sevilla)*, Sevilla, 1996, págs. 63-64; HERRERA GARCÍA, Francisco J., «Écija como centro artístico. Los tallistas del siglo XVIII», en *Actas II Congreso de Historia «Écija en el siglo XVIII»*, Écija, 1995, pág. 339; QUILES, F., «Datos para una definición de la arquitectura neoclásica sevillana», ob. cit., pág. 317; RECIOMIR, Álvaro, «José Gabriel González, “práctico en obras de estuco”, y los retablos neoclásicos de la capilla de Maracaibo de la catedral de Sevilla», en *Laboratorio de Arte*, nº 12, Sevilla, 1999, págs. 315-321; y ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas, *Noticias de escultura (1781-1800)*, en *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, Tomo XIX, Sevilla, 1999, págs. 362-377.

32. Documento transcrito en ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, ob. cit., págs. 363-369. Aquel mismo 7 de mayo, los diputados de la hermandad de Todos los Santos otorgaron que se obligaban a cumplir la escritura del 16 de abril y pagar 1.000 ducados en los plazos convenidos, «sin embargo de que ya la tercera parte del valor de la construcción de dicho retablo no importe esta cantidad» y las obras de albañilería que requería la colocación del mismo sobrepasaban los 3.000 ducados fijados en un principio, aumento que correría a cargo del patrono. En nombre de éste, don Agustín Guerrero aceptó esta escritura y obligó al duque a gastar los 2.000 ducados que tenía prometidos. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 327-329v.

33. Este tratado ha tenido otras dos ediciones. Una a partir de un manuscrito: NAVARRO, José Gabriel, «Arte de hacer el estuco, escrito en el siglo XVIII por Don Ramón Pascual Díez», en *Archivo Español*

pues ni asistió a las clases que el propio Díez impartió en las salas de la Academia madrileña en el verano de 1792³⁴ ni parece probable que la aprendiera de un maestro local.

Además de trabajar con el material exigido por la Academia, José Gabriel González se comprometió a entregar al apoderado don Agustín Guerrero el proyecto del retablo aprobado por dicha institución, «pues, estando prevenido por reales órdenes el que no se construya alguno en el reino sin que preseda tal aprobación y expresando yo, el otorgante, que el repetido diseño es acreedor a ella, se ha evaquadado el consierto con el cargo de que lo haya de traer aprobado de dicha Real Academia de mi cuenta, orden y cargo en el término de un mes». De hecho, antes de concertar la escritura de obligación, dirigió una comunicación a don Francisco de Bruna y Ahumada, presidente de la Real Escuela de la Tres Nobles Artes de Sevilla, solicitando que ésta emitiese su parecer acerca del diseño que había realizado para el retablo. En la junta particular celebrada por la Escuela el 4 de mayo dicho «diseño fue revisado por los directores y le hallaron incompleto y desarreglado en la mayor parte de los miembros principales de su decoración, por lo que no tuvieron a bien aprobarlo para su ejecución y mandaron que el secretario rubricase el dicho diseño notando estar reprobado»³⁵. No mejor opinión tuvieron los académicos madrileños de la Comisión de Arquitectura quienes, en junta del 29 de mayo de 1793, reprobaron el diseño por «la mala forma, peor disposición y desgraciados ornatos indicados en la traza presentada»³⁶. Este rechazo reafirma la opinión de que fueron las tres razones ya expuestas, y no los méritos artísticos del proyecto, según la sensibilidad académica, las que determinaron la elección de González como autor del retablo.

José Gabriel González se comprometió a iniciar la obra «en varios puntos que deven evaquarse antes de la formación del retablo para, luego que reciva la aprobación

de Arte, Tomo VIII, Madrid, 1932, págs. 237-257. Y otra facsímil y con estudios introductorios: PASQUAL DÍEZ, Ramón, *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*, Valladolid, 1988.

34. Su nombre no se recoge en la «Razón de los sugetos que han concurrido a la enseñanza del artefacto del estuco que de orden de la Real Academia de San Fernando se ha echo en una de sus salas». A.R.A.B.A.S.F., leg. 33-5/1. Sobre este curso ver BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, ob. cit., pág. 392; y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, «El tratadista don Ramón Pasqual Díez. Su vida, obra y época», en PASQUAL DÍEZ, R., *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*, ob. cit., págs. 40-41.

35. ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA DE SEVILLA, *Libro de actas de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, 1775-1844*, fols. 22v-23. Cit. en GESTOSO Y PÉREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Tomo I, Sevilla, 1899, pág. 398; y MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, págs. 14 y 254.

36. A.R.A.B.A.S.F., Libro 139/3, *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1786-1805*, fol. 222v. Justino Matute afirma, no obstante, que su dibujo fue aprobado por la Real Academia de San Fernando. MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz. Aumentadas nuevamente», ob. cit., pág. 77.

del diseño de él, tener adelantada la obra»³⁷. La razón esgrimida fue que «el tiempo apto para la construcción de obras de estuco es el del calor y que por la estrechés del término asignado no puede perderse alguno». Efectivamente, el plazo de entrega estaba fijado el día 15 de octubre, por lo que contaba con poco más de cinco meses para su ejecución. Pero si el diseño no era aprobado por la Real Academia de San Fernando, pasado el mes de plazo, quedaba obligado a devolver el dinero recibido, pagar lo que el duque hubiese invertido en obras en la capilla y volver a poner en su lugar el retablo desmontado en veinte días³⁸, cláusula que no se cumplió, porque a pesar de que el diseño fue reprobado por la Academia González realizó la obra.

El nuevo retablo se tenía que fortalecer con «quartones, fierros, ladrillos, cal y arena de lo más exquisito y su suelos hollados bien perfeccionados», construyéndose de modo que «su interior tenga tránsitos descansados a todas partes y al propósito para que los sacerdotes puedan cómodamente subir a el lugar de la colocación del Santísimo Sacramento y sagrada arca del depósito en la Semana Santa». En ningún caso se utilizaría la madera, pues «dicho retablo ha de ser de estuco, perfectamente construido, presentando su exterior variaciones de distintos jaspes y pórfidos imitando los más preciosos de famosas canteras». Las basas y los capiteles de las columnas se dorarían «de fino, imitando a el bronce». El camarín de la Virgen de Todos los Santos sería de orden corintio, «quedando solado de ladrillo de junto, sin que halla que ponerle para el correspondiente vso otra cosa que las vidrieras que exija, pues no han de ser de cuenta de mí, el nominado arquitecto otorgante». Para su iluminación, se pondrían cien cubillos para velas.

EL AUTOR DE LAS IMÁGENES, MANUEL GARCÍA DE SANTIAGO

Con la decisión de construir un retablo nuevo se abandonó la idea de respetar la imaginería del antiguo. La cláusula novena del contrato firmado por José Gabriel González hacía referencia a este punto. Precisaba que el nuevo programa iconográfico estaría formado por cuatro santos y un Cristo –aparte, lógicamente, de por la Virgen de Todos los Santos, que ocuparía el camarín central–, imágenes que serían realizadas «por el mejor artífice de esta ciudad» y cuyo costo correría a cargo del propio González. Las figuras tendrían una altura de siete cuartas y serían pintadas «imitando

37. Entre las labores previas estaba la de desarmar el antiguo retablo y trasladarlo a una casa inmediata al templo, donde se había habilitado una sala baja para su custodia. Esta operación se tenía que realizar «en términos de que pueda subsistir sin daño ni avería y cómoda proporción de ser reconocidas sus piezas por las personas que quieran comprarlas».

38. «Que para que nunca se dude del diseño sobre que ha recaído el tratado de esta escritura, se declara en ella que está formado en vn pliego de papel de marquilla de tinta pasada que en la primera esquina de su revelso está rubricado de mí, el otorgante, en la otra esquina del nominado don Agustín Guerrero y en la mediación de las dos de avajo dos del presente escrivano público, cuyas rúbricas se ponen en este mismo acto». Este diseño no se encuentra entre la documentación consultada.

un perfecto alabastro». Las advocaciones de los santos serían decididas por el duque de Alburquerque.

El autor de las imágenes fue el tallista y escultor sevillano Manuel García de Santiago³⁹, que las realizó probablemente en madera, dándoles después una policromía «imitando mármol blanco». Justino Matute señala que en los intercolumnios del primer cuerpo, sobre pedestales, flanqueando el camarín central, se encontraban las esculturas de San Pedro y San Pablo, y en los extremos del segundo cuerpo las de San Agustín y Santo Domingo, «semejantes á las de los Apóstoles»⁴⁰. No menciona la imagen de Cristo incluida por González en el contrato, sin duda un Crucificado que remataría el retablo, que sí es descrita por Hernández Díaz y Sancho Corbacho, quienes hablan de «un Crucificado de pasta, con la Dolorosa hincada de rodillas a sus pies»⁴¹. Que no fueran mencionadas por Matute, que el material del Cristo fuera la pasta y la presencia de la Virgen, no estipulada en el contrato, plantea dudas acerca del origen de estas imágenes. En este sentido hay que señalar que el programa iconográfico original sufrió cambios a lo largo del tiempo. A finales del siglo XIX San Pedro y San Pablo fueron sustituidos por Santa Justa y Santa Rufina, y, en 1936, Hernández Díaz y Sancho Corbacho señalan que las esculturas que aparecían sobre el entablamento eran las de Santo Domingo y San Basilio⁴².

OBRAS COMPLEMENTARIAS, ALBAÑILERÍA Y REJERÍA

La construcción del nuevo retablo exigió una reforma y ampliación de la capilla mayor de Omnium Sanctorum⁴³, para lo que se contrataron obras de albañilería y rejería a cuenta del duque de Alburquerque. El 4 de mayo de 1793, don Agustín

39. MATUTE Y GAVIRIA, Justino, *Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, armas, artes ó dignidad*, Tomo II, Sevilla, 1887, págs. 151-152. Trabajos recientes, con abundante bibliografía, sobre Manuel García de Santiago: AMORES MARTÍNEZ, Francisco, «Nuevos datos acerca de la obra de José de Escobar y Manuel García de Santiago para la colegiata de Olivares en el siglo XVIII», en *Laboratorio de Arte*, nº 12, Sevilla, 1999, págs. 199-212; AROCA VICENTI, Fernando, «La Virgen de la O, de la parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago», en *Laboratorio de Arte*, nº 8, Sevilla, 1995, págs. 455-457; HERRERA GARCÍA, Francisco J., «El retablo mayor del sevillano convento de Ntra. Sra. de Loreto de Espartinas», en *Archivo Iberoamericano*, nº 195-196, Madrid, 1989, págs. 413-422; PASTOR TORRES, Álvaro, «El retablista y escultor Manuel García de Santiago: Nuevas adiciones a su obra», en *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998, págs. 549-569; y ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, ob. cit., págs. 343-345.

40. MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz. Aumentadas nuevamente», ob. cit., pág. 77.

41. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y A. SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*, ob. cit., pág. 91.

42. *Ibidem*.

43. Sobre el edificio ver ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932, págs. 52-56.

Guerrero concertó sendas escrituras de obligación con Pedro Enríquez, maestro alarife⁴⁴, y con José Ortiz, maestro cerrajero⁴⁵, ambos vecinos de Sevilla.

La ampliación del presbiterio –con un avance de más de vara y media con respecto al antiguo– se haría según la «figura delineada por el artífice de pinturas Manuel González»⁴⁶. Entre las obras de reforma proyectadas cabe destacar el desmontaje de las gradas de piedra que le daban acceso y su reutilización «en número de cinco», después de limpiarlas «hasta dexarlas como nuevas» y adaptarlas con «los recortes y recorridos nesarios». Los dos muros que quedarían a ambos lados de la nueva escalinata se construirían con sus exteriores «enchapados de piedra, aprovechándose en ello la que mejor combiniese del referido gradillaje en la actualidad existente». Toda la solería de la capilla mayor se levantaría para ponerla «con perfección, duración e igualdad» con «lozas quadradas de barro abucarado muy bien cosidas, limpias y sanas, dándoseles después de perfectamente sentadas las manos que exijan de asperones para que queden completamente bruñidos y hermoeados».

En la pared del lado del Evangelio, cerca del retablo, cumpliendo lo dispuesto por el veinticuatro don Diego López Dávalos y doña Teresa Coronado, existía una losa de mármol «que, con letras vaciadas, publica las dotaciones y obras pías que los mismos señores dexaron instituidas en la citada yglesia»⁴⁷. Esta lápida se colocaría en el mismo muro, cerca de la reja, mientras que en la pared frontera del lado de la Epístola se dejaría un hueco adecuado para que la hermandad de Todos los Santos instalase otra según la obligación contraída el 16 de abril⁴⁸.

44. La obra se contrató en 3.550 reales de vellón. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 345-349v.

45. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 341-344v.

46. Maestro tallista y pintor, hermano de José Gabriel González. ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, ob. cit., págs. 379-380.

47. La lápida tenía esta inscripción: «Esta obra mandaron poner los Señores Diego Lopez Dávalos, y Doña Teresa Coronado su muger, los quales dexaron en su testamento quatro Capellanías, y unas fiestas de el nombre de IESVS, y todos Santos, cada año, y un Patronazgo de obras pias, y casamiento de doncellas, y rescate de captivos, y sacar presos de la carcel, y dar vestidos, y pan á pobres, y otras cosas muchas, como se contiene en sus testamentos, que pasaron ante Diego Rodriguez, Escribano público de Sevilla, en veinte y uno de Mayo de mil y quinientos y noventa y tres, y otro testamento de la Señora Doña Teresa Coronado, que pasó ante Gaspar de Leon, Escribano público de Sevilla, en nueve de Noviembre de mil quinientos y noventa y seis años». ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía*, Tomo III, Madrid, 1796, pág. 259. El texto es también transcrito en GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta Muy Noble Ciudad de Sevilla*, ob. cit., pág. 49.

48. La Hermandad cumplió su compromiso y colocó una lápida con este texto:

«Por súplica de la hermandad de María Santísima de todos los Santos al Exmo. Sr. Duque de Alburquerque, Marques de la Mina &c. Patrono de la capilla mayor y altar principal de esta Iglesia; y gracia

Según el diseño hecho por Manuel González, el presbiterio quedaría en alto, con una escalinata central de acceso y dos muros laterales. Sobre estos muros se colocarían sendas rejas «del mismo fierro, grueso, orden y lavor» que la que estaba delante del retablo de la Virgen de Todos los Santos. Además, «sobre el poyo que forma la entrada por la yglesia a dicha capilla mayor y cae bajo el arco toral», se pondría otra «reja de fierro que yo, el otorgante, he de construir de nuevo compuesta de balaustres de media masorca con tres botones, vno de ellos en el medio y los otros dos a los estremos». Esta reja se construiría «con vnos remates en toda ella iguales en hechura y calidades a los remates que tiene la reja que oy existe a elrededor del altar mayor de la yglesia parroquial de Nuestro Señor el Salvador». Su altura, «con los expresados remates y media tercia de roleo que ha de llevar», sería de dos varas y «ha de ser sertada y ha de contener en su mediación vna puerta con dos ojas que faciliten la entrada y ámbito de tres varas, las cuales se han de abrir hacia dentro de la referida capilla maior y han de doblar entablando perfectamente sobre las correspondientes partes de la misma reja»⁴⁹.

que su Excelencia concedió por el tiempo
de su voluntad, y de los señores sus subsesores
en los derechos del estado de la Mina, ha
tenido efecto la colocación de la dicha
imágen en el espresado altar, sobre el cual
se otorgó escriptura ante el escribano público
de Sevilla, D. José de Sta. Ana, en 16 de Abril
de 1793»

GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta Muy Noble Ciudad de Sevilla*, ob. cit., pág. 604. Ninguna de las dos lápidas comentadas se conserva. Su pérdida fue ya lamentada por Santiago Montoto en 1943. MONTOTO, Santiago, *Parroquias de Sevilla y Nueva semblanza de Bécquer*, Sevilla, 1981, pág. 51.

49. Para llevar a cabo la obra, el cerrajero tenía en su poder las rejas de hierro bajas que cerraban el altar de la Virgen de Todos los Santos y tenían que entregársele también «las varas de fierro que oy se hallan en lo alto del altar antiguo del testero de dicha capilla mayor, que servían para las cortinas que en la Semana Santa o tiempo de otras funciones le cubrían, con los dos pedestales de fierro que en el presbiterio del mismo altar mayor ay para sostener en las ocasiones nesarias los dos ciriales». A ello se sumaría el cobro de 1.500 reales de vellón, 1.000 en el momento de concertar esta escritura y los 500 restantes cuando la obra estubiese concluida, colocada y examinada. José Ortiz se obligó a dejar la obra colocada para el 24 de junio.

Los dos pedestales de hierro para los ciriales que tenían que dárselo como parte del pago no se le entregarían ni él los recogería «hasta tanto que, hallándose de vso el altar mayor que, como va referido, se va a construir en dicha capilla, deje de servir en la yglesia para el mismo vso en el altar portátil que en el entretanto ha de subsistir a el dicho altar maior». En caso de que no se le entregasen estos pedestales se le pagaría en dinero efectivo el peso de los mismos. Por su parte, las varas de hierro del retablo, se le entregarían «luego que se armen andamiadas altas para el desvaratado del mencionado antiguo retablo, puestas en el suelo de dicha capilla maior para que yo ocurra a recojerlas a mi costa y conduxirla a las casas de mi morada y tienda como lo he executado con la expresada reja del altar de María Santíssima de Todos Santos».

DESCUBRIMIENTO DEL PRIMITIVO ALTAR MAYOR

El antiguo retablo de madera estaba «arrimado a la pared del testero de dicha capilla mayor sin hueco interior, formando la misma ochaba que ella»⁵⁰. Al ser desmontado aparecieron en el muro «diferentes vestigios que claramente demuestran hauer servido de altar mayor en lo antiguo y estar pintado de varios colores vn quadro, en la mediación vaja del propuesto testero, en forma obalada, que, circundado de lauores caladas antiguas de las que nominan góticas, comprehende la Virgen Santíssima y mucho acompañamiento de santos, estando al pie de todo vn excudo o blasón de armas que, aunque borrosos o confundidos por la mucha antigüedad la mayor parte de sus signos y quarteles, sin embargo, por los vestigios de ellos que bien se perciben, se ve ser idéntico a otro de los quarteles de las armas o blasones que están gravados en el dicho retablo de madera que acaba de quitarse, el qual, según vn rótulo que en sí tiene, parece fue pintado o construido en el año de mil quinientos noventa y quatro y quando se puso en el explicado lugar que sobre el que acaba de descubrirse pintado en la pared, pues los entibos de madera y fierro que lo han sostenido se reconocen clauados y puestos con yeso sobre la misma pared y pintura»⁵¹.

A requerimiento de don Agustín Guerrero, el escribano público José Antonio de Santa Ana pasó, el 22 de mayo, a la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum para dar fe del descubrimiento realizado, pues el lugar donde se hallaba la pintura iba a ser derribado para abrir una ventana «para luz del camarín de la Santísima Virgen de Todos Santos». El escribano dio fe de que, «subido en vna escalera de mano, reconocí con bastante atención la pared de dicho testero, que forma en la mediación abajo vn arco v óbalo con [ilegible] ópticas y en su sentro vn paño de pintura formado sobre el material de la misma pared, que indicaba hauer sido en lo antiguo el retablo mayor en que aparese vn busto que representa la Santísima Virgen rodeada de multitud de santos, que parece convenir con el título de la parroquia, *a manera los santos de como estaba vltimamente formado el de madera que acaba de quitarse* [el subrayado es nuestro], y al pie de dicha pintura y como al igual o a poca diferencia de donde debe estar el plan de altar, se hallan colocadas de la misma pintura vn escudo de blasón de armas que, aunque borrosas como todo lo demás, daban bastante idea de convenir con las de la casa de su excelencia y para mayor firmeza y certidumbre de vn punto tan interesante hize subir y acercarse al artífice de pintura Manuel González, que se hallaba presente,

50. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fol. 345.

51. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 356-358v. La fecha de 1594 que tenía el retablo confirma que era el contratado en 1592 por el escultor Andrés de Ocampo y el pintor Juan Chacón. De este retablo no hay más noticias tras su desmontaje. Parece que sólo se conservó en la parroquia el Crucificado del remate, que pasó a la sacristía, donde fue destruido en el incendio del templo el 18 de julio de 1936. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y A. SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*, ob. cit., pág. 91; y HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, pág. 83.

para que conmigo y con presencia de vno de los escudos de armas que acababan de quitarse de dicho altar mayor de madera perteneciente a la dicha casa de su excelencia se confrontase el vno con el otro, y, en efecto, evaquada esta operación con la mayor prolixidad y atención, se halló que, sin embargo de lo borroso de dicha pintura, en partes por la antigüedad, conformaba que vno con el otro y no dejaba duda ser el escudo pintado en la pared el de la casa de su excelencia»⁵².

INAUGURACIÓN DEL RETABLO. PROBLEMAS PARA SU RECONOCIMIENTO

Las reformas en la capilla mayor y el nuevo retablo se estrenaron con una función religiosa el 28 de octubre de 1793⁵³, lo que indica que José Gabriel González cumplió escrupulosamente los plazos de ejecución. Se dio la circunstancia de que el retablo se estrenó antes de ser aprobado por la autoridad eclesiástica, pues hasta el mes de noviembre no comunicó don Agustín Guerrero al provisor que estaba ya concluido y listo para su reconocimiento.

El reconocimiento creó un importante problema. En su comunicación al provisor don Agustín Guerrero ya advirtió que «en esta ciudad no existe maestro alguno que pueda calificar su obra por lo extraño de su materia» —el estuco— por lo que el fiscal general del arzobispado tendría que «advitrar el medio de practicarlo»⁵⁴. El 9 de noviembre, el fiscal don Pedro Julián Donado y Jiménez admitió que los reconocimientos de los retablos efectuados hasta entonces habían sido realizados «por medio de

52. Actuaron como testigos de este reconocimiento el propio Manuel González, José Gabriel González y Pedro Enríquez, «además de otras diferentes personas que se hallaron presentes». Por otra parte, el testimonio del escribano parece sugerir que Andrés de Ocampo tomó como modelo la primitiva pintura gótica para realizar el relieve central del nuevo retablo. La construcción de dicho relieve central se concertó en estos términos: «en el quadro prinzipal denmedio a de llebar una ystoria la qual a de llebar en ella todos los santos de los nombres de las parroquias de sevilla eceto san pedro y san juan porque ban en otras partes en el dicho Retablo la qual ystoria a de ser labrada en esta manera – que las primeras figuras an de ser de siete quartas de propocion y las otras de a seys palmos y las primeras seran de todo Reliebo y las segundas de mas de medio Reliebo y las demas de cinco quartas de medio Reliebo y por esta orden yran perdiendo y desminuyendo del Reliebo y del tamaño de la manera que aga toda la ystoria muy buena gracia y bien acabada las quales yran algunas de las figuras yncadas de Rodillas y otras en pie como mejor se acordase por el señor diego lopez de aualos». LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, ob. cit., pág. 90. Las armas del marqués de la Mina: «Escudo cuartelado en aspa. 1º y 4º, en campo de azur, una caldera, de oro, jaquelada de gules, con siete cabezas de sierpe en cada asa, 2º y 3º, en campo de plata, cinco armiños, de sable puestas en aspa». CADENAS Y LÓPEZ, Ampelio Alonso de y Vicent de CADENAS Y VICENT, *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Madrid, 1998, pág. 604.

53. La misa fue oficiada por don Agustín Guerrero, predicó el canónigo don Antonio de Vargas e intervino la música de la catedral. «Se continuaron otras funciones, habiéndose repartido en la principal grande limosna de pan y algunos dotes á doncellas pobres, en cumplimiento de várias dotaciones atrasadas». MATUTE Y GAVIRIA, J., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía*, Tomo III, ob. cit., pág. 135.

54. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, sin fol.

peritos titulares del arzobispado, que, con respecto a haberse siempre hecho de madera sobredorada, son maestros tallistas y doradores»⁵⁵. El hecho de que el de *Omnium Sanctorum* se hubiese construido en estuco y bajo «la dirección del único artífise que se ha establecido en esta ciudad» dio lugar a que no hubiese nadie en Sevilla capacitado para su examen. La única solución era llamar a un experto foráneo, pero el fiscal rechazó tal posibilidad por «el grande costo» que supondría. Su decisión final se la comunicó al provisor en estos términos:

«V.S. mismo, llevado de su celo en la observancia de las savias disposiciones de nuestro ministerio, que tan recomendada tiene la prohibición de materia combustible en la construcción de altares y yglesias, y porque expidió la circular de veinte y cinco de noviembre del año pasado de mil setecientos setenta y siete, encargada eficazmente en toda su diócesis por nuestro excelentísimo prelado, no pudo menos que pasar al mismo templo y admirar la nueva obra, viendo juntamente executado todo lo que hasta aquí se ha estimado impracticable en el arzobispado. Y el que expone, guiado de los mismos fundamentos y del exemplo de V.S., también la tiene vista con igual satisfacción, notando al mismo tiempo el general aplauso con que se ha admitido por todo el pueblo en las concurrencias que ha tenido por nueve días continuos no motivo de las magníficas funciones celebradas por la devota hermandad de Nuestra Señora vajo el título *Omnium Sanctorum* en la colocación de su efigie y novena»⁵⁶.

El fiscal consideraba oportuno que el provisor aprobara la obra, saltándose el procedimiento habitual, porque cumplía la ley en el material utilizado y había sido de la satisfacción de quienes la habían visto, evitando de ese modo el gasto que ocasionaría traer un perito de fuera de la ciudad. Además de solicitar la aprobación del retablo bajo estos términos, el fiscal pidió al provisor que se tuviese en cuenta «el mérito contrahido por dicho maestro don Josef Gabriel Gonzales, que ha sido dar a esta su patria el realze de producir los ingenios nesarios para la execución de quanto se apetece, moviendo V.S., si lo tiene a vien, el ánimo de su excelencia el arzobispo mi señor para que le nombre y despache título de maestro de las fábricas de este arzobispado»⁵⁷. El 14 de noviembre de 1793, el provisor don Fabián de Miranda, siguiendo las indicaciones del fiscal, aprobó el retablo y mandó tener presente en el futuro el mérito de José Gabriel González «para encargarle las demás obras que se ofrescan y puedan construirse de la misma materia»⁵⁸.

55. En 1793 eran maestros mayores del arzobispado de Sevilla Francisco de Acosta el Mozo, para la talla, y Diego Rodríguez, para el dorado. Ver ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, ob. cit.

56. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, sin fol.

57. José Gabriel González no llegó a alcanzar tal cargo.

58. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, sin fol. El 22 de noviembre, don Agustín Guerrero protocoló esta aprobación. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fol. 810-v y siguientes sin fol. Igualmente, el 5 de diciembre de 1793, don Agustín Guerrero dio carta de pago a los diputados de la hermandad de Todos los Santos por los 11.000 reales de vellón con que ésta había contribuido al pago de las obras. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 838-839.

LA FORTUNA DEL RETABLO

A pesar del «general aplauso» que recibió el retablo durante los días festivos que siguieron a su bendición y estreno, su fama y repercusión fue muy escasa. La historiografía artística sevillana apenas se ocupó de él. A finales del siglo XIX, un autor de gusto clasicista como José Gestoso afirmaba que «carece de importancia artística»⁵⁹, opinión que compartieron Hernández Díaz y Sancho Corbacho⁶⁰. Sólo Justino Matute tuvo palabras elogiosas: «Este precioso retablo, cuyo diseño fue aprobado por la Real Academia de San Fernando, tuvo la desgracia de ser el primero de su especie, y los ojos acostumbrados á relumbrones, no pueden acomodarse tan presto á la sencillez y seriedad de un retablo por este gusto. Pero aún ha sido peor que en este año de 1801 haya habido necesidad de retocarlo, en cuya operación se han gastado algunos pesos, y con esto los enemigos del estuco han encontrado motivo para hacer apologías de los maderajes dorados»⁶¹.

Pasando absolutamente inadvertido para el mundo del arte, el retablo construido por José Gabriel González presidió la iglesia parroquial de *Omnium Sanctorum* hasta el 18 de julio de 1936. Aquel día el templo fue incendiado durante los violentos sucesos que siguieron en Sevilla al levantamiento militar. El retablo quedó completamente destruido, sólo se salvó la imagen de la Virgen de Todos los Santos, que había sido previsoriamente escondida por su hermandad en un domicilio particular⁶².

Hoy, con el retablo perdido y sin ningún testimonio gráfico, resulta imposible valorar los juicios emitidos por la historiografía. Por las descripciones que conocemos⁶³ se

59. GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla monumental y artística*, Tomo I, Sevilla, 1889, pág. 226.

60. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y A. SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*, ob. cit., pág. 90.

61. MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz. Aumentadas nuevamente», ob. cit., pág. 77.

62. Cuando la iglesia parroquial de *Omnium Sanctorum* fue abierta de nuevo al culto, tras su reconstrucción, en 1940, la Virgen de Todos los Santos volvió al presbiterio, dentro de un baldaquino neobarroco construido por José Paz Campano. Éste es el único recuerdo material que queda de todo lo que hemos contado: doscientos años después la Virgen de Todos los Santos sigue presidiendo la iglesia parroquial de *Omnium Sanctorum* de Sevilla, tal como fue el deseo de su hermandad, manifestado en aquella petición al duque de Albuquerque el 8 de enero de 1791. MARTÍNEZ ALCALDE, J., *Hermandades de gloria de Sevilla*, ob. cit., págs. 315-316 y 322-323.

63. «[...] consta de dos cuerpos, el primero de órden corintio, con columnas y el camarín de Nuestra Señora en el centro. En los intercolumnios se han colocado las estatuas de San Pedro y San Pablo, imitando mármol blanco. El segundo es de orden compuesto con dos columnas, en medio de las cuales está el trono para el Sacramento y á los extremos otras dos estatuas de San Agustín y Santo Domingo, semejantes á las de los Apóstoles». MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz. Aumentadas nuevamente», ob. cit., pág. 77. «Consta de zócalo o pedestal, cuatro grandes columnas y la cornisa de orden corintio; en lo alto hay una fachada con dos columnas y cornisa con ático para manifestar a S.M. que no corresponde en su tamaño con el cuerpo bajo. En el nicho principal que forma arco moldurado debajo de la cornisa, se venera una antigua y bella escultura de Nuestra Señora con el título de todos los Santos, y en los intercolumnios San Pedro y San Pablo, imitando a piedra». GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta Muy Noble Ciudad de Sevilla*, ob. cit., pág. 49.

observa que respondía a un modelo muy parecido al que el propio José Gabriel González utilizó cinco años más tarde en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan, afortunadamente conservado, donde, por encima de todo, destaca la rotunda presencia de las cuatro columnas monumentales que organizan el cuerpo principal a manera de pórtico clásico. Esta tipología acabó imponiéndose en la retablística sevillana, con un amplio desarrollo hasta bien entrado el siglo XIX. El punto de inflexión que marcó un antes –retablística barroca tardía– y un después –retablística neoclásica– estuvo en este retablo mayor de la parroquia de Omnium Sanctorum, donde por primera vez se cumplieron las reales órdenes, construyéndose en estuco y exigiéndose que su diseño fuera aprobado por la Real Academia de San Fernando de Madrid. Pero como hemos visto, y como ya señalara acertadamente José María Sánchez⁶⁴, esto se produjo gracias a una intervención foránea, la de un aristócrata vinculado a la corte madrileña, el duque de Albuquerque, partidario de los ideales estéticos académicos, porque los promotores y el clero locales, lejos de las ideas ilustradas, seguían apostando por el retablo de madera de gusto barroco en su decoración y dorado.

64. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. M., «La Real Orden de Carlos III y la implantación de los retablos de estuco en el Arzobispado hispalense», *ob. cit.*, pág. 129.