

LA POLÉMICA SOBRE LOS RETABLOS DE ESTUCO EN SEVILLA A FINALES DEL SIGLO XVIII

POR FRANCISCO S. ROS GONZÁLEZ

Entre las medidas adoptadas por los distintos gobiernos en España a lo largo del siglo XVIII para controlar la práctica artística e imponer el neoclasicismo estuvo la de sustituir la madera por la piedra o el estuco en la construcción de retablos. En Sevilla, como en la mayor parte del país, esta disposición apenas se cumplió. Las razones de este fracaso las encontramos en las declaraciones que, entre 1795 y 1798, realizaron varios maestros locales con motivo de la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan.

The substitution of wood by stone or stucco in the altarpiece building was one of the steps taken by the different Spanish Governments in the 18th century in order to control the art and to impose the Neoclassical style. That substitution was little performed in Seville, like in the rest of the country. The main reason of this failure can be found in the declarations made by several local masters on the occasion of the building of the main altarpiece of San Juan Bautista Parish Church of Las Cabezas de San Juan between 1795 and 1798.

INTRODUCCIÓN

Las medidas reformistas adoptadas por los gobiernos borbónicos a lo largo del siglo XVIII tuvieron también aplicación en el ámbito artístico¹. A través de las academias y escuelas de Bellas Artes fundadas, sobre todo por medio de la Real de San

1. Tres estudios fundamentales sobre el arte y la arquitectura de la época: BOTTINEAU, Yves, *L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, Paris, 1986; HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977; y SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

Fernando de Madrid², se pretendió acabar con el estilo barroco e imponer el gusto clasicista que se practicaba en Francia e Italia, equiparando de esta manera el arte español con el de las naciones ilustradas. Pero los intentos por controlar la práctica del arte no tuvieron éxito³. El 14 de agosto de 1777, impotente ante la pervivencia de los modelos barrocos, a pesar de todos los esfuerzos realizados, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando elevó una representación al rey Carlos III denunciando los abusos que se cometían en arquitectura en todo el país y planteando como solución la censura de los proyectos de importancia⁴.

Aunque la denuncia de la Academia afectaba tanto a las obras públicas como a las religiosas, resulta llamativo que buena parte del texto se centrara en estas últimas, señalando que en los templos, definidos como «casas de Dios», «se debía poner el mayor cuidado de que quanto hai en su recinto fuese conforme en lo que es capaz el entendimiento humano a la dignidad del Señor que allí se adora, fuente de toda sabiduría, de todo buen orden, grandeza y armonía». Por eso, eran injustificables «los despropósitos e indignos ornatos con que las catedrales mismas y las yglesias más conspicuas de España se han afeado de más de un siglo a esta parte, creciendo siempre el delirio hasta nuestros tiempos la multitud de fábricas sagradas que con indecibles gastos se han executado desde sus fundamentos en toda la monarquía sin regla ni concierto por personas enteramente negadas a lo que es arquitectura». La crítica se centró sobre todo en los «monstruosos adornos y altares», en cuya construcción se empleaban «pinos sin número» y se gastaban «montes de oro en dorarlos»⁵.

La propuesta que presentó la Academia fue que el rey escribiese a los obispos y cabildos «manifestándoles el amor que le merece el decoro de los templos, el dolor

2. Sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ver BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989. También son interesantes QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983; y ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Madrid, 1988.

3. Ver BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, ob. cit., especialmente las págs. 335-398; y GARCÍA MELERO, José Enrique, «Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, Tomo 11, Madrid, 1998, págs. 287-342.

4. Esta representación se recoge en el acta de la junta particular de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el 10 de agosto de 1777. ARCHIVO-BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, libro 123/3, *Libro de juntas particulares, 1776-1785*, fols. 78v-86.

5. Junto a motivos artísticos –ignorancia de la buena arquitectura– y prácticos –gasto ingente de madera y oro– se apuntaron también razones morales y religiosas que ya Claude Bédát relacionó con el jansenismo. BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, ob. cit., págs. 378-388. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos ha abundado en el tema afirmando que «fueron supuestos y principios religiosos y éticos del movimiento jansenista los que estuvieron en el trasfondo del esfuerzo renovador de la arquitectura religiosa de la segunda mitad del setecientos». 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*, n.º 12-14, Madrid, 1988, págs. 114-127.

que le causa saber los grandes caudales que se han consumido y consumen en desfigurarlos con extravagancias y ornatos ajenos y aún indignos de las casas donde es adorado el verdadero Dios, autor de todo buen orden y armonía, el mal nombre que queda para la edad futura de los que dirigen o costean fealdades cargando las yglesias y altares de monstruosos follages, tallas y otros caprichos quiméricos». Para evitar esta situación, se ordenaría que los apoderados de las obras de importancia enviasen los dibujos de los proyectos para que, gratuitamente, fuesen examinados por la Academia, que «con el mayor celo dirá su sentir sobre la exactitud, errores o defectos de dichos dibuxos, si son dignos de llevarse a ejecución, y, no siéndolo, de los medios que se podrán practicar para que lo sean, dejando a cada uno la entera libertad de ocupar a sus arquitectos o maestros y sin llevar otro fin que el que las obras se hagan con regularidad y razón».

La representación fue más allá en lo que al retablo se refiere, precisando los términos en que éste se debía construir. Se abogó por el uso de la piedra, por considerarse «materia noble y digna» del culto a Dios y por afirmarse que no había ciudad en el reino en cuyas cercanías no existiesen «preciosas canteras» que proveyesen el material. Y se rechazó la utilización de la madera, siempre expuesta al riesgo de incendios, de los «que se podían citar muchos y mui funestos exemplos», evitando al mismo tiempo la deforestación del país y ahorrando «el consumo de tanto oro en un sin fin de máquinas informes de que están llenos los templos».

Los retablos de piedra, que admitían adornos de otro noble material como el bronce, ofrecían también la ventaja de su duración, frente a la fragilidad de un material rápidamente degradable como la madera. Esta durabilidad de la piedra compensaba su alto precio, aunque la experiencia, apostillaba la representación, no había demostrado que los retablos de madera fueran más económicos, «porque promontorios de estos hai en Madrid y mui modernos que han costado doblado que si se hubieran hecho de bronces y mármoles, y, últimamente, aunque hubieran costado más, se lograrán las ventajas de su decencia, limpieza, tersura y duración»⁶.

La respuesta a la solicitud académica fue muy rápida. El 23 y el 25 de noviembre de 1777 el conde de Floridablanca, ministro de Estado, firmó dos cartas circulares dirigidas al Consejo de Castilla, la primera, y a los arzobispos, obispos, cabildos y preladados, la segunda, donde se recogieron todas las proposiciones planteadas tres meses antes por la Academia, ordenando que los proyectos de obras fueran enviados

6. El uso de la piedra en la construcción de retablos fue defendido por ilustrados y académicos desde los primeros momentos. Así lo acreditó, en 1751, Ventura Rodríguez al diseñar el retablo mayor y el transparente de la catedral de Cuenca —obras definidas por Martín González como una «avanzadilla del neoclasicismo»—, exigiendo que los materiales debían ser los de mayor calidad y nobleza y precisando, incluso, las canteras de donde se habían de extraer los mármoles. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», en *Fragmentos*, n.º 12-14, Madrid, Junio 1988, págs. 33-34. Ver también GARCÍA MELERO, J. E., «Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)», ob. cit.

a ésta para su aprobación o corrección⁷. En la segunda de ellas, referida a las obras religiosas⁸, se reprodujo la denuncia académica de los retablos, mandándose que «se escuse quanto sea dable emplear maderas» para evitar los incendios, como los que habían afectado a Santa María de Covadonga y a la parroquia de Santa Cruz de Madrid, y reducir «el enorme infructuoso gasto de los dorados». Se propuso, a cambio, el uso de la piedra, pues se advertía, tomándolo de la representación previa, «que apenas hai Ciudad en el Reino en cuyas cercanías no abunden mármoles, ú otras piedras adecuadas». La carta terminaba con una concesión no manifestada por los académicos, los mármoles y jaspes, en caso de necesidad, podían sustituirse por «los estucos, que son ménos costosos».

Ninguno de los dos mandamientos de noviembre de 1777 tuvo el cumplimiento deseado⁹. En tiempos de Carlos IV se expidieron una nueva orden, el 23 de julio de 1789, recordando la obligación de enviar los proyectos a la Academia para su aprobación o corrección¹⁰, y una carta circular, el 8 de noviembre de 1791, reiterando la prohibición de construir retablos de madera, frecuente causa de incendios, como el que acababa de ocurrir en la Real Cárcel de Corte de Madrid. La orden a los obispos fue tajante: «que de ningún modo permita hacer retablo alguno en los templos de su diócesi, incluso los de los regulares, sino de piedra o estuco, y que quando por algún motivo se intente hacerlos de madera se haga presente a S. M. para obtener la licencia, precedidos los informes de el motivo»¹¹.

Esta última carta tuvo contestación inmediata por el arzobispo de Sevilla Alonso Marcos de Llanes y Argüelles, quien, aquel mismo mes de noviembre de 1791, difundió una circular por la diócesis en la que expresó su resolución de «no conceder permiso ninguno para las referidas obras [de retablos], sin que primero se acredite la existencia de fondos suficientes, y que hay Artifices habiles para executarlas de piedra ó estuco»¹².

7. Claude Bédât señala que «una decisión real tan rápida puede entenderse sólo si se admite que el caso había sido preparado detenidamente» y destaca el papel fundamental que debió jugar el conde de Floridablanca. BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, ob. cit., págs. 382-383.

8. Ejemplar de la carta circular en A.R.A.B.A.S.F., leg. 19-29/1. Transcrita 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. Reproducida parcialmente en *Novísima recopilacion de las leyes de España*, Tomo I, Madrid, 1804, Libro I, Título II, Ley V.

9. En lo que al retablo se refiere ver MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», ob. cit., págs. 32-43.

10. A.R.A.B.A.S.F., leg. 151-1/5. La real orden fue insertada en circular de la Cámara de 17 de octubre de 1789. *Novísima recopilacion de las leyes de España*, Tomo I, ob. cit., Libro I, Título II, Ley V, nota 3.

11. A.R.A.B.A.S.F., leg. 152-1/5.

12. Ejemplar impreso de esta circular, fechado el 29 de noviembre de 1791, en ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA, sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principados por don Salvador Muñoz de Alcalá, cura de ella, sobre que se concediese lizencia para que el mayordomo de la fábrica comprase un retablo del altar mayor de la yglesia de los reverendos padres clérigos menores de esta ciudad», fol. 54-v.

A partir de la difusión de esta circular se abrió un debate en el arzobispado sevillano sobre la conveniencia del uso del estuco en lugar de la madera, material que casi exclusivamente habían utilizado los talleres sevillanos desde hacía siglos. Así ocurrió con motivo de la sustitución del retablo mayor de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum de Sevilla¹³, arreciando la polémica pocos años después con la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (Sevilla). En los autos sobre la realización de este retablo, partidarios de uno y otro bando expusieron sus opiniones, algunas veces de manera encendida y violenta, dejando con ello un testimonio de primera mano para conocer las ideas que se manejaban en el ambiente artístico sevillano de finales del siglo XVIII sobre la retablística y su adecuación a las reales órdenes.

EL MOTIVO DE LA POLÉMICA, EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE LAS CABEZAS DE SAN JUAN

A mediados del siglo XVIII la iglesia parroquial de Las Cabezas de San Juan se había quedado pequeña para albergar a los vecinos durante los oficios religiosos y para satisfacer las necesidades de enterramientos. En consecuencia, se decidió su derribo y la construcción de un templo más grande, acorde con el número de habitantes de la localidad¹⁴.

Los primeros estudios sobre el templo consideraron que fue Pedro de Silva el autor del nuevo edificio según las trazas de 1759¹⁵. Sin embargo, la bibliografía más reciente, a partir del análisis de los autos de construcción¹⁶, ha concluido que la intervención de Ambrosio de Figueroa a partir de 1761 fue decisiva. En 1763, cuando ya se habían construido la cimentación y las bóvedas subterráneas para los enterramientos, trazó nuevos planos, con los que se continuaron las obras bajo su dirección. Al frente de las mismas estuvo hasta su muerte en 1775, siendo entonces sustituido por su hijo Antonio de Figueroa¹⁷.

13. Ver ROS GONZÁLEZ, Francisco S., «El retablo mayor de estuco de la parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla (1791-1793)», en *Laboratorio de Arte*, n.º 13, Sevilla, 2000, págs. 153-172. Con bibliografía sobre la retablística neoclásica sevillana.

14. 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, pág. 23.

15. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, Antonio SANCHO CORBACHO y Francisco COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Tomo II, Sevilla, 1943, pág. 6; y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, págs. 187-190.

16. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 618, «Las Cabezas. Año de 1757. Autos por la fábrica de la yglesia parroquial de ella sobre reconocimiento, apresio y execución de las obras que nesecita».

17. ÁLVAREZ VILAR, F. J., *Una catedral para un pueblo*, ob. cit., págs. 23-34; ARENILLAS, Juan Antonio, *Ambrosio de Figueroa*, Sevilla, 1993, págs. 48-51; y FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *Pedro de Silva*, Sevilla, 1979, págs. 32-33.

El templo fue consagrado el 15 de agosto de 1777¹⁸, pero desde bastante antes se planteó la necesidad de construir un nuevo retablo mayor, pues el de la antigua parroquia resultó pequeño para el nuevo presbiterio¹⁹. El mayordomo de la fábrica don Rodrigo Villa Amil trató el tema con el tallista Juan Ignacio de Salamanca, vecino de Utrera, quien, entre el 22 y el 26 de febrero de 1777, tomó medidas de la capilla mayor y realizó un diseño que tasó en 70.000 reales de vellón. Las trazas fueron reconocidas por el tallista Juan Cano, que las apreció en 45.000 reales, y por el tallista Francisco de Acosta el Mayor y el escultor Ángel Benito de la Iglesia, quienes las tasaron en 60.000 reales. Finalmente, Juan Ignacio de Salamanca otorgó escritura de fianza, el 7 de septiembre de 1778, en la que concertó el retablo por 61.500 reales de vellón. Sin embargo, la obra nunca llegó a iniciarse a causa de las dificultades económicas de la fábrica «por el embargo de su cuarta parte»²⁰.

El decoro del desnudo presbiterio se convirtió en una preocupación constante para el clero parroquial. En julio de 1777, ante la inmediata inauguración del templo, se puso un cuadro con la imagen de la Inmaculada Concepción, a sus pies un nicho con la imagen del Niño Jesús y debajo un sagrario. Y años más tarde, en octubre de 1793, se instaló en la capilla mayor el monumento construido en 1789 para albergar al Santísimo durante el triduo sacro²¹.

Tras dieciocho años de soluciones provisionales, el 15 de junio de 1795, el cura don Salvador Muñoz de Alcalá denunció la situación, con el monumento de Semana Santa haciendo las veces de retablo mayor. Según su representación al provisor del

18. ÁLVAREZ VILAR, F. J., *Una catedral para un pueblo*, ob. cit., pág. 34.

19. El retablo mayor de la antigua iglesia parroquial de Las Cabezas de San Juan, contratado por Lorenzo Bernardo González en 1702, se ha identificado con el que actualmente alberga al Cristo de la Vera Cruz, situado en la nave del evangelio del nuevo templo. RUIZ PÉREZ, Julio, «El Retablo del Altar del Santísimo Cristo de la Vera Cruz en la Parroquia de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan», en *Programa de la Feria*, Las Cabezas de San Juan, 1973, sin pág. Documentación sobre el retablo en SANZ, María Jesús y María Teresa DABRIO, «Documentos de artistas sevillanos del siglo XVIII», en *Archivo Hispalense*, n.º 171-173, Sevilla, 1973, págs. 363-364; y CARO QUESADA, María Josefa, *Noticias de escultura (1700-1720)*, en *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, Tomo III, Sevilla, 1992, pág. 107. Estudios recientes sobre el retablo en ÁLVAREZ VILAR, F. J., *Una catedral para un pueblo*, ob. cit., págs. 47-51; HALCÓN, Fátima, Francisco HERRERA y Álvaro RECIO, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, págs. 75-76 y 371; y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, 2001, págs. 305-306.

20. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 19-20v y 158-v; ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE LAS CABEZAS DE SAN JUAN, *Libro de cuentas de fábrica, 1773-1778*, Auto de cuentas del 25 de mayo de 1778, pág. 76; y HERNÁNDEZ DÍAZ, J., A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Tomo II, ob. cit., pág. 13, nota 9. Los «Autos de la fábrica sobre reconocimiento y aprecio de la obra del retablo mayor» que en el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* se citan en el legajo 290 de la serie Ordinario del Archivo General del Arzobispado no han sido localizados al no encontrarse en ninguno de los nuevos legajos en los que se dividió el antiguo 290.

21. ÁLVAREZ VILAR, F. J., *Una catedral para un pueblo*, ob. cit., pág. 56.

arzobispado, el monumento era una pieza que «sólo debe manifestarse en sus propios días para ecxitar en los fieles la memoria de la Pación de Nuestro Señor Jesuchristo, sin que en lo restante del año deva estar a la vista tan lúgubre y triste recuerdo contrario a las festivas y alegres demostraciones que haze la Yglesia en las festividades de goso que tan repetidamente recuerda». Pero esta deficiencia, informó, podía resolverse con prontitud pues se ofrecía la posibilidad de comprar un retablo, «construido de quince años a esta parte, de costo de cerca de cinco mil pezos, que por hacer limosna a la yglesia y fabor a el suplicante venden los reverendos padres clérigos menores de esa ciudad en la cortísima cantidad de nueve mil reales, el qual es mui a propócito para la capilla mayor de dicha yglesia parroquial». Con tal fin, solicitó al provisor que nombrase un inteligente para reconocer el retablo y que, consecuentemente con el dictamen de éste, autorizase su compra con los fondos de la fábrica²².

El retablo que se ofrecía era el mayor de la iglesia del convento del Espíritu Santo de clérigos menores de Sevilla, actual iglesia parroquial de Santa Cruz²³. Sabemos que pocos años antes este templo había sufrido la transformación de su decoración interior siguiendo las pautas de la nueva estética clasicista; los adornos de flores de papel de los arcos, que Antonio Ponz calificara de «cosa bien extraña», fueron eliminados y el retablo mayor desmontado por orden del arzobispo Llanes y Argüelles, a instancias de Eugenio Llaguno²⁴. En su lugar se colocó un tabernáculo de madera jaspeada construido por Blas Molner en 1792²⁵.

Precisamente era Blas Molner, y no la comunidad de clérigos menores, el propietario del retablo que se vendía²⁶. Aprovechando la obra que acometió en el convento bien pudo comprar el viejo retablo, o aceptarlo como parte del pago por su trabajo,

22. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fol. 1-v.

23. Así se señala en la portada de los autos: «Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá, cura de ella, sobre que se concediese lizencia para que el mayordomo de la fábrica comprase un retablo del altar mayor de la yglesia de los reverendos padres clérigos menores de esta ciudad».

24. Este retablo se ha identificado con el que en 1735 contrató Felipe Fernández del Castillo. En 1737 hizo nuevo contrato incluyendo a Benito de Hita y Castillo como fiador, lo que ha llevado a suponer que este escultor intervendría en la imaginería del mismo. GONZÁLEZ ISIDORO, José, *Benito de Hita y Castillo (1714-1784)*, Sevilla, 1986, pág. 134; y HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, ob. cit., págs. 540-541.

25. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*, Tomo II, Sevilla, 1844, pág. 170; LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Tomo IV, Madrid, 1829, pág. 50; MATUTE Y GAVIRIA, Justino, «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», en *Archivo Hispalense*, Tomo III, Sevilla, 1887, pág. 383; y PONZ, Antonio, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo IX, 2.ª edición, Madrid, 1786, pág. 110.

26. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fol. 5.

con el fin de revenderlo posteriormente, tal y como ahora intentaba hacer a la fábrica parroquial de Las Cabezas²⁷.

El 17 de junio de 1795, el provisor mandó al maestro mayor tallista del arzobispado Francisco de Acosta el Mozo que reconociera el retablo que Blas Molner poseía desmontado²⁸. Francisco de Acosta pasó a examinarlo, de lo que presentó escrito²⁹, sin fechar, pero anterior al 19 de agosto, que fue cuando el procurador Manuel de Perea Díaz lo presentó en nombre de la fábrica parroquial³⁰. Su declaración fue una continua exposición de los inconvenientes que presentaba el retablo. Primero, las medidas, pues tenía «una vara de más de lo que pide el sitio y de su alto le farta una y media vara por lo que es necesario angostarlo y dale más de arto». Segundo, el estado de conservación, pues «se halla mui estrosado del tiempo de averlo quitado de su sitio y por la situación en donde se halla guardado». Y tercero, el precio, pues a los 9.000 reales en que lo vendía Blas Molner había que sumarle los costos del traslado a Las Cabezas desde Sevilla, el arreglo de los desperfectos y el montaje, lo cual supondría 8.000 ó 9.000 reales más, «porque como es cosa vieja no se save lo que luego de metido en el trabajo lo que va resurtando»³¹.

Pero lo que ofrece más interés en la declaración de Francisco de Acosta es la valoración artística que hizo del retablo y la reflexión acerca de su adecuación a la legislación vigente. Consideró que el antiguo retablo mayor del convento de los clérigos menores «es obra de méritos en aquellos tiempos que se hizo, pero no es obra de lo que oi se debe aser con arreglo a real orden». Es decir, rechazó el retablo por no ser acorde con las distintas leyes que desde 1777 se habían promulgado para acabar con la estética barroca y la madera sobredorada, mas, como tallista formado en la tradición familiar que arrancaba con su abuelo Cayetano de Acosta, supo apreciar su valía dentro de su contexto cronológico –primera mitad del siglo XVIII–, consciente de la existencia de

27. En 1791 ya se había planteado la posibilidad de vender el retablo mayor del convento de los clérigos menores a la parroquia de Aljajar (Huelva), lo que no tuvo efecto por la falta de fondos de la fábrica. A.G.A.S., sección Gobierno, serie Asuntos despachados, leg. 78. La reutilización de viejos retablos, a pesar de incumplir las reales órdenes, era práctica común. Un caso similar se produjo al sustituir el antiguo retablo mayor de la parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla. En la cláusula segunda de la escritura de concierto del nuevo retablo, fechada el 7 de mayo de 1793, se precisó que el retablo existente tenía que desmontarse y trasladarse a una casa inmediata a la parroquia, «en términos de que pueda subsistir sin daño ni avería y cómoda proporción de ser reconocidas sus piezas por las personas que quieran comprarlas». ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA, sección Protocolos Notariales, leg. 18.058, año 1793, fols. 320-326v. Transcrito en ROS GONZÁLEZ, Francisco S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, en *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, Tomo XIX, Sevilla, 1999, págs. 363-369.

28. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fol. 1.

29. Ídem, fol. 2-v.

30. Ídem, fol. 3.

31. Es relevante esta última apreciación de Francisco de Acosta, calificar el retablo de «cosa vieja», pues desmiente la noticia del cura de Las Cabezas en su representación al provisor del arzobispado en la que describía el retablo como «construido de quince años a esta parte», lo que, de haber sido cierto, hubiese imposibilitado la identificación con el retablo contratado en 1735 por Felipe Fernández del Castillo.

otro ideal artístico, sin llegar a los extremos críticos de Eugenio Llaguno o Justino Matute, que lo calificaron de «monstruoso» y «descomunal armatoste», respectivamente³².

La conclusión de Francisco de Acosta fue que, por la misma cantidad que costaría comprar, trasladar, arreglar y montar el retablo de los clérigos menores, «se puede ejecutar una obra buena con arreglo a la arquiteutura, como está mandado por real orden de nuestro soberano». Además, el dorado del retablo viejo, afirmó, costaría más de 36.000 ó 40.000 reales, «por ser obra de mucho arogo y de mucha talla, y si lo asen a lo que oi se haze, se gaspea y dora por veinte mil reales».

Las argumentaciones del maestro mayor del arzobispado debieron convencer al clero parroquial de Las Cabezas pues, el 2 de septiembre de 1795, la fábrica manifestó que no convenía comprar el retablo «y sí sólo proporcionar los medios para costear con oportunidad uno nuevo y decente»³³.

Blas Molner, perjudicado por la decisión de la fábrica parroquial, no tardó en responder a la declaración de Francisco de Acosta rebatiendo punto por punto los argumentos expuestos por éste³⁴. Ante todo acusó a Acosta de haberse excedido en su reconocimiento haciendo valoraciones que no le competían, como la de la cuestión del dorado. Afirmó que se había equivocado en las medidas y en el estado de conservación del retablo, «pues aunque tuviese alguna corta quebradura, por exemplo de algún pedaso de talla, ni éste es defecto que no se pueda subsanar con facilidad ni tal vez puede hacer falta». Expuso que el incremento del costo del retablo por su traslado y colocación sería igualmente para uno nuevo, contándose en el caso de su propuesta de venta con la ventaja de que «los labradores» –suponemos que vecinos de Las Cabezas– se habían comprometido a trasladar el retablo gratuitamente en sus carretas. Negó que con 18.000 ó 19.000 reales se pudiera construir un retablo para la capilla mayor de una parroquia como la de Las Cabezas, como afirmaba Acosta. Y, sorprendentemente, rechazó que las reales órdenes sobre materia artística pudieran aplicarse a este caso, pues, según manifestó, éstas se referían a «que las obras se hagan con arreglo al arte y Acosta no ha dicho que no lo está el expresado retablo». Blas Molner aprovechó de este modo la justa valoración que Francisco de Acosta realizó del retablo e hizo una lectura tergiversada de la legislación, soslayando que el arte arreglado al que se referían las reales órdenes era el neoclasicismo y no el «monstruoso» barroco del retablo de los clérigos menores. Naturalmente, Blas Molner, director de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla y considerado tradicionalmente por la

32. LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Tomo IV, ob. cit., pág. 50; y MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», Tomo III, ob. cit., pág. 383.

33. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fol. 4-v.

34. El 19 de noviembre de 1795, el procurador Miguel de Esquivel, en nombre de Blas Molner, contestó el reconocimiento de Francisco de Acosta. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 6-7v.

historiografía como el introductor del neoclasicismo en la estatuaría local, sabía a qué tipo de estilo se referían las leyes, pero la oportunidad de hacer negocio pudo más que las ideas artísticas que como académico debía defender. Aún más, acabó su representación poniendo en duda la capacidad de Francisco de Acosta al solicitar al provisor que nombrase a otros dos inteligentes para que realizasen un nuevo reconocimiento «con el arreglo debido».

Los argumentos de Molner no convencieron a la fábrica, que, el 2 de diciembre, solicitó al provisor que rechazase su propuesta porque el maestro mayor del arzobispado había demostrado la inconveniencia de la compra del retablo y porque, además, en esos momentos no podía hacer frente a la misma, pues acababa de pagar el nuevo órgano y «por las crecidas impensas que se le ocasionan en la recolección de frutos»³⁵.

Tras la declaración del maestro mayor y el posicionamiento de la fábrica, el provisor don Juan Miguel Pérez Tafalla, el 7 de diciembre, acabó rechazando la compra del retablo de los clérigos menores y mandó a Francisco de Acosta que trazase diseño para la construcción de uno nuevo, haciendo la concesión de que se tuviese en cuenta a Blas Molner a la hora de contratar la ejecución³⁶.

Recibido el encargo de realizar el diseño de un nuevo retablo para la capilla mayor de la iglesia parroquial de Las Cabezas de San Juan, Francisco de Acosta advirtió, el 17 de febrero de 1796, de la necesidad de pasar al templo para reconocer el sitio donde se tenía que situar y preguntar al cura o mayordomo de la fábrica sobre las imágenes que debía de llevar y dónde se había de colocar el manifestador³⁷, lo que fue aceptado por el provisor³⁸. Sin embargo, prácticamente un año después, el 18 de enero de 1797, Blas Molner denunció que Acosta aún no había viajado a Las Cabezas porque argumentaba que no sabía quien iba a pagar la gestión. Para Molner ésta debía correr por cuenta de la fábrica, pues era a quien beneficiaba, y solicitó que se mandase de nuevo a Acosta pasar a la parroquia de Las Cabezas, «pues de lo contrario se me siguen graves perjuicios en su demora»³⁹. ¿Cuáles eran estos perjuicios de los que hablaba Molner? ¿Acaso esperaba un cambio de decisión de la fábrica sobre la compra de su retablo al comparar su precio con el del nuevo que diseñara Acosta? ¿O quizás pensaba que el hecho de haber sido rechazada su oferta de venta lo situaba en una

35. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 9-10v. De la lectura de las cuentas de la parroquia de Las Cabezas se deduce que el gasto por la construcción del nuevo órgano fue de 14.178 reales y 2 maravedíes. A.P.S.J.B.L.C.S.J., *Libro de cuentas de fábricas, 1792-1798*, Auto de cuentas del 27 de marzo de 1798, págs. 91-92. La caja del órgano fue construida precisamente por Francisco de Acosta el Mozo, quien la contrató el 19 de marzo de 1794 por 2.600 reales de vellón. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 778, año 1794, fols. 309-314v. Transcrito en ROS GONZÁLEZ, Francisco S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, ob. cit., págs. 57-61.

36. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fol. 11v.

37. Ídem, fol. 14.

38. Ídem, fol. 15v.

39. Ídem, fol. 18-v.

posición preferente a la hora de lograr el encargo del nuevo retablo, tal y como había consignado el provisor en su auto del 7 de diciembre de 1795?

Transcurrió casi medio año y Francisco de Acosta siguió sin ir a Las Cabezas. El 9 de junio de 1797, la fábrica tuvo también que solicitar que se mandase al maestro mayor pasar a la parroquia y hacer el reconocimiento⁴⁰, como nuevamente hizo el provisor Manuel Cayetano Muñoz⁴¹.

Veinte meses después del primer mandato, el 21 de julio de 1797, Francisco de Acosta presentó el diseño para el retablo mayor de Las Cabezas. El proyecto preveía un retablo de madera, con dos cuerpos, el primero de orden corintio y el segundo de orden compuesto. El sagrario sería de orden dórico, y en el primer cuerpo se colocaría un camarín para la Virgen y en el segundo el manifestador. En las entrecalles del primer cuerpo se dejarían «cascarones» para dos esculturas. La obra la tasó en 25.600 reales, siendo de cuenta de la fábrica el costo del porte en carretas, los andamios y la manutención del maestro y dos oficiales para su montaje⁴².

Francisco de Acosta planteó, por tanto, algo contrario a las leyes, pues la madera había sido reiteradamente prohibida en la construcción de retablos. No debe ello extrañarnos, ya que se trataba de un artista formado en la tradición local de la talla lignaria y que a pesar de titularse «maestro mayor de las obras de arquitectura en madera y piedra» no construyó ni diseñó, que sepamos, un retablo en piedra o estuco. Lo que sí es reseñable es que entre las razones para no recomendar la compra del retablo de los clérigos menores hubiese estado la de ser obra contraria a «real orden». Acosta asumió la estética neoclásica –o, al menos, el particular clasicismo que practicaron los tallistas sevillanos en el tránsito de siglos, y que tanto disgustó a Ceán Bermúdez⁴³– pero ignoraba por propia conveniencia la prohibición del uso de la madera.

LA POLÉMICA SOBRE LOS RETABLOS DE ESTUCO

Presentado el proyecto de Francisco de Acosta, los autos fueron complicándose con la intervención de varios maestros que reclamaron para sí la ejecución del retablo. Hasta cuatro fueron los que otorgaron poderes a procuradores de los tribunales eclesiásticos para que los representasen. Por orden cronológico, otorgaron poderes Juan Ignacio de Salamanca, el 5 de agosto de 1797; José Gabriel González, el 17 de agosto; Manuel Romero, el 30 de agosto; y José Rodríguez, el 6 de septiembre⁴⁴.

40. Ídem, fol. 22.

41. Ídem, fol. 22v.

42. Ídem, fols. 29-30.

43. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo I, Madrid, 1800, pág. 4.

44. El tallista José Rodríguez no volvió a actuar en estos autos. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cabezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 27-v, 38, 42-v y 45.

El primero en actuar fue José Gabriel González, «natural y vecino de esta ciudad, profesor del arte de arquitectura y práctico en toda clase de obras de estuco», quien, el 21 de junio de 1797, presentó súplica en la que expuso que había construido un pequeño retablo de estuco en la iglesia parroquial de Las Cabezas⁴⁵, «y bisto su solidez y hermosura por los más distinguidos del pueblo clamaron por el principal», por lo que don Diego Hurtado, mayordomo de la fábrica, le mandó formar diseño para el mayor, que presentaba ahora al provisor⁴⁶.

Las condiciones para la construcción del retablo puestas por escrito por José Gabriel González son muy someras y su simple lectura no permite hacernos una idea del mismo. La razón es que, junto al texto, González presentó al provisor un diseño «con su aprobación que manda el buen gobierno». Es decir, adjuntó unas trazas aprobadas por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tal y como prescribían las reales órdenes⁴⁷. Por una denuncia que haría bastante tiempo después Juan Ignacio de Salamanca, sabemos que este diseño era el mismo que había presentado en 1793 para la construcción del retablo mayor de Omnium Sanctorum y que, al parecer, utilizaba en todas sus obras⁴⁸. Desconocemos qué validez se le podía dar a unas trazas que habían sido reprobadas tanto por la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando como por la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla⁴⁹. De un modo u otro, González tuvo que manipular el refrendo reprobatorio de la Academia en el dibujo, pues tanto en el caso de Omnium Sanctorum como ahora en el de Las Cabezas se afirmó que estaba aprobado, cosa completamente falsa.

El segundo maestro en intervenir en los autos fue Juan Ignacio de Salamanca, quien expuso como «por los años de 77» ya había otorgado escritura para la realización

45. Se trata del retablo de San Cristóbal, hoy desaparecido, por el que José Gabriel González cobró 2.100 reales el 17 de junio de 1797. Este retablo fue reconocido por Francisco de Acosta el 8 de julio de 1797, coincidiendo con su visita a la parroquia para examinar el presbiterio e interrogar al clero sobre el retablo mayor que tenía que diseñar. A.P.S.J.B.L.C.S.J., *Libro de cuentas de fábrica, 1792-1798*, Auto de cuentas del 27 de marzo de 1798, págs. 87-88. Transcrito en ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, ob. cit., pág. 868. Ver también ÁLVAREZ VILAR, F. J., *Una catedral para un pueblo*, ob. cit., pág. 63.

46. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 23-24. Probablemente, el mayordomo de la fábrica, cansado de esperar la visita del maestro mayor del arzobispado, decidió encargar el diseño del retablo a José Gabriel González convencido por éste de la adecuación del estuco a la normativa vigente y ante el resultado aparentemente satisfactorio del retablo de San Cristóbal.

47. La Comisión de Arquitectura fue creada en 1786 para examinar los proyectos enviados a la Academia en cumplimiento de las reales órdenes de noviembre de 1777. Ver GARCÍA MELERO, José Enrique, «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, Tomo 4, Madrid, 1991, págs. 283-348.

48. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 169-174v.

49. Ver ROS GONZÁLEZ, F. S., «El retablo mayor de estuco de la parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla (1791-1793)», ob. cit., pág. 163.

del retablo, que no llegó a ejecutarse por la falta de fondos de la fábrica. En vista de que se habían iniciado nuevos autos, solicitó el pago de los gastos que había tenido entonces, porque no llegó a cobrar nada, e, igualmente, que se le encargase de nuevo la obra⁵⁰.

Como José Gabriel González con el mayordomo de la fábrica, Juan Ignacio de Salamanca buscó apoyos para su solicitud. El 31 de julio de 1797, el Concejo, Justicia y Regimiento de Las Cabezas de San Juan informó que la fábrica parroquial contaba con dinero para hacer el retablo y que, en caso de llevarse a efecto, debía preferirse a Salamanca antes que a otro maestro, habida cuenta de las obras que ya había realizado para la propia parroquia, especialmente el retablo de la hermandad del Santísimo Sacramento y Ánimas Benditas⁵¹ (Lám. 1).

Pocos días después, el 12 de agosto, Juan Ignacio de Salamanca volvió a reclamar que debía ser él quien construyese el retablo, aceptando seguir el diseño de Francisco de Acosta⁵². Consideraba que su oferta debía preferirse a la presentada por José Gabriel González para hacer el retablo de estuco «porque, aunque por su majestad y señores de su Real Consejo, está recomendada esta clase de obras, no se practica por el citado artífice en los términos que puedan evitarse los incendios, fin único a que conspiran las órdenes de su majestad, pues, adornando los retablos que hasta aquí ha hecho de madera en las columnas y capiteles y demás remates y adornos de arquitectura, queda en pie la dificultad para poderse verificar el incendio». Incidió aún más en las deficiencias constructivas de González al afirmar que formaba las columnas de madera recubiertas de yeso, al que sobreponía una capa de estuco, de manera que «si sobre ellas cargase material que no fuese madera se bendría avajo el retablo, y si no lo hace así queda en el mismo riesgo para el incendio aún más graduado, porque la madera y el yeso en las columnas es materia más propensa a el incendio por la pugna que entre sí tienen dichas dos especies».

En su respuesta a la proposición de González no evitó enumerar las razones por las que se constrúan tan pocos retablos de piedra y estuco. Primero, decía, porque

50. En fecha desconocida, pero posterior a la representación de José Gabriel González del 21 de junio de 1797. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 19-20v.

51. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 25-26v. El retablo de Ánimas se encuentra junto a la cabecera de la nave de la epístola. Fue contratado por la hermandad Sacramental y de Ánimas Benditas con Juan Ignacio de Salamanca en 1778, según Álvarez Vilar, probablemente por 24.900 reales de vellón. A.G.A.S., sección Gobierno, serie Asuntos despachados, leg. 70; ÁLVAREZ VILAR, F. J., *Una catedral para un pueblo*, ob. cit., págs. 60-61; HALCÓN, F., F. HERRERA y Á. RECIO, *El retablo barroco sevillano*, ob. cit., págs. 213 y 373; y QUILLES, Fernando, «Datos para una definición de la arquitectura neoclásica sevillana», en *Academia*, n.º 84, Madrid, 1997, pág. 315. Ni el *Libro de la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario para sentar a los hermanos y cabildos de cuentas. Año 1771* ni el *Libro de acuerdos de la Hdad. de Dios y Ánimas Benditas. Año 1775* citados por Álvarez Vilar han podido ser localizados en el archivo parroquial de San Juan Bautista de Las Cabezas.

52. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 32-36v.

o se hacían de manera deficiente, como era el caso de los realizados por González, o el precio resultaba prohibitivo para los comitentes en caso de construirse con solidez y perfección. Y segundo, porque los retablos de piedra o estuco no podían trasladarse de sitio, cosa que no ocurría con los de madera, «que con ningún quebranto y muchísima facilidad se remueven de un lugar a otro».

Por último, Salamanca, tallista aún apegado a las fórmulas barrocas, no desaprovechó la oportunidad de criticar a los maestros responsables del «descrédito con que se mira hoy este arte por la facilidad con que muchos que se suponen profesores de él lo dexeneran no sabiendo practicar las bellas reglas que impucieron nuestros antiguos y sélebres autores de la materia, queriendo estos nuevos imbentores de gusto acomodar sus diseños al poco trabajo y desnudés, procurando su utilidad y lucro, aunque sea dexando los cuerpos arquitectónicos como taquillas de armario, sin adorno, ni idea, ni gusto, según los autores han dexado escrito y se ve en las antigüedades de Roma y otras partes».

Las alusiones a los tratadistas y a las antigüedades romanas inducen a reflexionar sobre el grado de formación intelectual de los tallistas sevillanos de la época, tema, por ahora, de difícil respuesta dada la falta de documentación. Lo cierto es que Juan Ignacio de Salamanca, maestro en un centro secundario como Utrera, se atrevía a atacar a José Gabriel González, que fue el primero en construir un retablo en Sevilla respetando aparentemente las reales órdenes, ya que, como comentamos anteriormente, su proyecto para el mayor de la parroquia de Omnium Sanctorum fue reprobado por la Comisión de Arquitectura. No faltaron, sin embargo, opiniones favorables, como la de Justino Matute, que parecía responder a Juan Ignacio de Salamanca al afirmar que el «precioso retablo» de Omnium Sanctorum «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»⁵³. Lo que para Salamanca eran «taquillas de armario» para Matute era «sencillez y seriedad».

La respuesta de José Gabriel González a las acusaciones de Salamanca fue solicitar, el 1 de septiembre, que el notario mayor de fábricas del arzobispado diese certificación a la letra de la primera y última reales órdenes «en que con repetición se manda y recomienda que los retablos se hagan de piedra o estuco»⁵⁴. La misma petición la reiteró tres días después, añadiendo «que las dichas órdenes obran en la secretaría de cámara, como también la circular que sobre ello y para su observancia se despachó por su excelencia el arzobispo mi señor»⁵⁵. Don Francisco de Paula Pereyra, secretario de cámara y gobierno del arzobispo Antonio Despuig y Dameto, atendió la petición

53. MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», Tomo III, ob. cit., pág 77.

54. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fol. 44-v.

55. Ídem, fol. 49.

de González y dio copias manuscritas de los decretos de 25 de noviembre de 1777⁵⁶ y 4 de noviembre de 1791⁵⁷, incluyéndose también en los autos una copia impresa de la carta del arzobispo Llanes y Argüelles del 29 de noviembre de 1791⁵⁸.

A pesar de la demostración documental de la legalidad de su pretensión, reclamada nuevamente el 5 de octubre⁵⁹, las críticas a José Gabriel González y a los retablos de estuco continuaron. El 21 de octubre, el tallista Manuel Romero presentó un duro alegato en contra del estuquista, donde recogía algunas de las razones ya expuestas por Salamanca⁶⁰. Comenzó afirmando que un retablo de estuco, por su propia naturaleza constructiva, obligaba a fijarlo a la pared. Esto ocasionaba dos problemas. Primero, que si la pared se arruinaba, arruinaba consigo el retablo, algo que no ocurría con los de madera, que podían desmontarse. En este sentido, el caso de la parroquia de Las Cabezas entrañaba especial peligro pues, según Romero, la pared de su presbiterio no era nueva, por lo que era previsible su ruina antes que la del retablo, lo que conllevaría la desaparición de éste. Y segundo, que un retablo de estuco ejercía una fuerte presión sobre la pared que lo sustentaba, «y no se ha acreditado ni se acreditará que el muro sea capás de hacer contrarresto a la citada obra».

A los inconvenientes del modo de construcción se añadía el problema del material. Romero señalaba que en Sevilla, su reino y provincias inmediatas «es físicamente imposible construir retablo de estuco verdaderamente, tal y capás de llenar las intenciones de las reales órdenes para que no sean materias combustibles y expuesta a insendio, porque faltan las cales y otras materias primeras de que se construyen».

Tampoco evitó las críticas personales a José Gabriel González a quien llamó «pretendido estuquista». Según Romero, «González no ha justificado ni justificará que es profesor del estuco con las aprobaciones nesarias para que pueda tener un privilegio esclusivo con respecto a otro facultativo. Tan lejos está de serlo y poseer con alguna perfección la materia que las obras que ha construido lo están desacreditando». Como ejemplo citó el retablo mayor de Omnium Sanctorum y una enchapadura en el convento de monjas de Santa Clara de Alcalá de Guadaira. Del retablo de Omnium Sanctorum afirmó que «ha sido desacreditado por todos» y que «se mira ya hoy desconchado y próximo a su ruina»⁶¹. El mismo destino herrumbroso de estas obras le pronosticaba a

56. Ídem, fols. 50-52v y fol. sin núm.

57. Ídem, fols. 55-56.

58. Ídem, fol. 54-v.

59. Ídem, fols. 57-60.

60. Ídem, fols. 65-70v.

61. La pronta degradación del retablo fue referida por Justino Matute, quien, al defenderlo, lamentó que «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». MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», Tomo III, ob. cit., pág. 77.

sus últimas realizaciones: el retablo del Cristo de Maracaibo en la catedral⁶² y el retablo de la capilla del sagrario del convento casa grande de Nuestra Señora del Carmen⁶³.

Tras la crítica al estuco y al escaso dominio de su técnica por González, Romero pasó a defender la talla en madera. Según interpretó, la intención última de las reales órdenes era la de fomentar las Bellas Artes, por lo que resultaba inapropiado «que se destruya a tanto profesor honrado que trabaja en madera y en el día con tan buen gusto y lustre de la nación, y si a estos profesores se les quita el mayor ingreso, que por lo regular son los retablos de yglesias, se mirarían ellos y la facultad destruida contra las intenciones del soberano que tanto trata de fomentarlas». Reafirmado lo expuesto, señaló algunos de los retablos en madera últimamente levantados en el arzobispado de Sevilla, como el de la capilla del sagrario de la iglesia del convento de monjas del Espíritu Santo⁶⁴ (Lám. 2) o el de un salón del palacio arzobispal⁶⁵, obras del propio maestro mayor tallista del arzobispado Francisco de Acosta, o uno construido en la parroquia de Umbrete por Juan Calero⁶⁶. El mismo José Gabriel González había

62. El retablo del Cristo de Maracaibo se encontraba junto a la puerta de San Miguel de la catedral de Sevilla. En 1794, el cabildo catedralicio decidió construir un nuevo retablo. Fue realizado en estuco por José Gabriel González, con un costo de 25.000 reales de vellón. Se colocó en la capilla de Santa Ana y se estrenó el domingo 14 de febrero de 1796. En 1913 fue sustituido por el actual retablo, realizado por Joaquín Bilbao. 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. 180 y 200; y RECIO MIR, 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*, n.º 12, Sevilla, 1999, págs. 315-321.

63. Como veremos más adelante, no se trataba del retablo del sagrario sino el de Santa Teresa de Jesús, según precisaron los peritos que pasaron a reconocerlo al convento casa grande de Nuestra Señora del Carmen. Este convento fue exclaustro en 1835, pero su iglesia permaneció abierta al culto hasta el 2 de noviembre de 1868. La escultura de Santa Teresa fue llevada entonces a la iglesia parroquial de San Vicente, pudiendo identificarse con la que se encuentra actualmente en un retablo lateral de la capilla sacramental. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*, Tomo I, ob. cit., pág. 199; y TASSARA Y GONZÁLEZ, José María, *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1919, págs. 82-84.

64. Se conserva en una pequeña capilla abierta en el muro del evangelio y puede identificarse con el retablo por el que el arzobispo Alonso Marcos de Llanes y Argüelles pagó, en 1791, 19.160 reales entre talla y pintura, dentro del proceso de reforma de la iglesia del convento de las monjas del Espíritu Santo que él financió. AMORES MARTÍNEZ, Francisco, «Las empresas artísticas del arzobispo ilustrado D. Alonso de Llanes y Argüelles (1783-1795)», en *Laboratorio de Arte*, n.º 13, Sevilla, 2000, págs. 180 y 185; MORGADO, José Alonso, *Prelados sevillanos*, Sevilla, 1906, pág. 712; y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y Alfredo, José MORALES MARTÍNEZ, *Sevilla oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*, Sevilla, 1980, pág. 182.

65. El documento dice literalmente que el retablo era «para un salón de Palacio». Interpretamos que se refiere al palacio arzobispal de Sevilla, pero ningún retablo se conserva actualmente en sus salones. Los cinco retablos de la capilla son obra de su padre, Francisco de Acosta el Mayor, en 1781. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *El Palacio Arzobispal de Sevilla*, Córdoba, 1997, págs. 117, 452 y 454.

66. Puede identificarse este retablo con el de las Ánimas, conservado actualmente en una capilla de la nave del evangelio junto a los pies de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación de Umbrete. Para la construcción de este retablo entregó el arzobispo Llanes y Argüelles una limosna 4.420 reales y 10 maravedíes de vellón en 1792. AMORES MARTÍNEZ, F., «Las empresas artísticas del arzobispo ilustrado D. Alonso de Llanes y Argüelles (1783-1795)», ob. cit., págs. 181-182 y 186 y lám. 6.

labrado, afirmaba, un retablo en madera para el altar de San Cristóbal en Las Cabezas⁶⁷ «y otro que en la catedral desta ciudad estava y el propio lo compuso y arregló para aquella yglesia donde se colocó»⁶⁸.

Por si todo esto no fuera poco, Romero advirtió que el proyecto de José Gabriel González no era enteramente de estuco sino que en buena parte de sus elementos incluía la madera, como por ejemplo en el manifestador, algo obligado por ser una pieza movable, pero que exponía la obra a incendio «por el concurso de luces que frecuentemente debe tener». También serían de madera las puertas del camarín y los capiteles y las basas de las columnas –aunque no lo decía explícitamente González, pero así lo había hecho en obras anteriores–, igual que el interior de las columnas, las escaleras internas, las puertas y las imágenes escultóricas, «las cuales más que en otras son expuestas a incendios por el consumo de luces que le rodean».

Tras su contundente exposición, Romero concluía que «el tal retablo vendría a ser una miselánea de estuco y madera y en la realidad nada, pues sus dos tercios se compondrían de la segunda especie y nunca llenaría las intenciones de los soberanos, sería destructiva de los intereses de los facultativos y causaría desonor a la patria». Por tanto, concluía, debía ser un maestro tallista el que ejecutase la obra según el diseño de Francisco de Acosta, y él se ofrecía a hacerlo con una rebaja de 600 reales.

Los razonamientos de Manuel Romero sirvieron para convencer a la fábrica parroquial de lo inadecuado del proyecto de José Gabriel González pero no para lograr el encargo. El 31 de octubre de 1797, la fábrica comunicó al provisor su rechazo al estuco argumentando que con él no se garantizaba la perdurabilidad del retablo, bien por su propio modo constructivo, bien por la carencia de los materiales necesarios o bien por la falta de conocimientos para trabajar este material de forma adecuada por parte del estuquista, argumentos todos ellos, como vemos, tomados de la representación de Romero. Pero no hay que olvidar una última razón de peso, los 55.000 reales en que González había presupuestado su obra, a los que la fábrica aseguró no poder hacer frente.

Por todo ello, y en razón a haberse ya contratado en 1778 con Juan Ignacio de Salamanca, la fábrica propuso que éste construyera el retablo, siguiendo el diseño de Acosta, siempre y cuando se conviniese a hacerlo por los 25.000 reales ofertados por Manuel Romero, «y que no haya sobre esto más disputas, pues las vajas y esfuerzos de los profesores por quitarse unos a otros las obras suelen ser mui perjudiciales, ya en la bondad de ellas, ya en reclamar después aumentos, pérdidas y recursos a la equidad y conmiseración judicial, con lo que regularmente vienen a salir mucho

67. El retablo de San Cristóbal se construyó de estuco y no de madera como afirmó Manuel Romero.

68. Se refiere al retablo de madera sobredorada del Cristo de Maracaibo que fue sustituido por el nuevo de estuco construido por José Gabriel González. La fábrica parroquial de Las Cabezas de San Juan lo compró, en 1796, a don Juan López Becerra, veintenero de la catedral, por 2.600 reales de vellón para situar en él una imagen de San Pedro. El propio José Gabriel González se encargó de su colocación en la parroquia. Desapareció antes de 1878. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 121; A.P.S.J.B.L.C.S.J., *Libro de cuentas de fábrica, 1792-1798*, Auto de cuentas del 27 de marzo de 1798, págs. 84-86; y ÁLVAREZ VILAR, F. J., *Una catedral para un pueblo*, ob. cit., pág. 64.

más caras»⁶⁹. Los motivos económicos tuvieron, por tanto, un peso decisivo. Se prefería a Juan Ignacio de Salamanca por los derechos adquiridos por su contrato de 1778, pero siempre y cuando realizase la obra con la rebaja ofertada por Manuel Romero.

El 6 de noviembre de 1797, Juan Ignacio de Salamanca presentó escrito aceptando la propuesta de la fábrica parroquial de construir el retablo por 25.000 reales, y, consciente de la importancia de la cuestión económica, resaltó las ventajas que conllevaría el encargarle el trabajo pues su taller lo tenía en Utrera, de manera que los gastos por los portes de operarios, materiales y retablo serían menos gravosos que si se hicieran desde Sevilla⁷⁰. No desaprovechó la oportunidad para reafirmar su posición lanzando severas críticas contra sus rivales. De la propuesta de Manuel Romero desacreditó el ofrecimiento de que su obra fuese reconocida por el maestro mayor tallista del arzobispado Francisco de Acosta pues eran cuñados, por lo que «siempre serían disimulables cualesquiera defecto que tubiese, lo que no subcederá con mi parte»⁷¹. Como ya ocurriera con Blas Molner, se volvía a poner en duda la profesionalidad del maestro mayor del arzobispado. ¿Existía en el fondo un cierto recelo contra Francisco de Acosta por el puesto que ocupaba y que había sido patrimonio familiar a lo largo de tres generaciones?⁷².

Aún más duros fueron los comentarios sobre José Gabriel González, de quien afirmó que no se trataba de un verdadero estuquista, «porque ni él sabe hacer el estuco para la formación de retablos ni aquí se encuentran las proporciones que en otras partes para ello». Además, utilizaba la madera, como se comprobaba en los que ya había construido y en el diseño que había presentado para el de la parroquia de Las Cabezas. Esto era, según Salamanca, exponer el retablo a incendios y a la ruina, «porque no fundamentándolo sobre material el todo de su alzado, a manera de una portada en tosco, y corridas sus tarajas, si cargava después las cornisas de material bendrá todo el retablo a tierra». Esta debilidad estructural de los retablos de estuco combinado con madera, como el propuesto por José Gabriel González, era la razón por la que, según Salamanca, «se verifican tantos exemplares de hacerse retablos de madera, en caso de no poder ser de piedra, como actualmente se está haciendo uno en la catedral, y el que se hizo en ella de estuco se va a inutilisar por hirse a habrir una lumbrera en el mismo sitio que ocupa i no poderse mudar de aquel lugar a otro, como pudiera verificarse si fuera de piedra o madera»⁷³.

69. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 73-75v.

70. Ídem, fols. 76-79v.

71. Manuel Romero estaba casado con Serapia de Acosta, hija de Francisco de Acosta el Mayor y hermana de Francisco de Acosta el Mozo. ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, ob. cit., págs. 14, 34-39 y 665-666.

72. Su abuelo Cayetano, su padre Francisco y él mismo fueron maestros mayores tallistas del arzobispado de Sevilla de manera consecutiva.

73. El retablo de estuco que se refiere es el del Cristo de Maracaibo. En 1797 se cambió la vidriera de la capilla de Santa Ana, aunque desconocemos si llegó a afectar en algo al retablo. RECIO MIR, Á., «José Gabriel González, "práctico en obras de estuco", y los retablos neoclásicos de la capilla de Maracaibo

LA RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO

Viendo perdido el trabajo, José Gabriel González modificó su diseño, que presentó al provisor el 11 de noviembre de 1797⁷⁴. Pero ante todo protestó por las injurias recibidas, pidiendo que «se tilden y borren las expresiones que contienen los escritos contrarios perjudiciales al honor de mi parte, imponiendo a los dichos Romero, procurador de fábricas y Salamanca la debida corrección, condenándolos en todas las costas». Llegó incluso a reclamar al provisor una satisfacción judicial, «porque, lejos de exponer verdad, se justificará que una de las obras que zahieren, y es la del retablo que se halla en esta Metropolitana y Patriarcal Yglesia, quando sus majestades la visitaron se complacieron de él tanto que repitieron públicamente elogios de dicha obra por su hermosura y ser construido conforme a las órdenes de su majestad»⁷⁵.

Una de las principales acusaciones que había sufrido era la de no poseer título de profesor de estuco. Respondió que «en la profesión de estuquista basta ser arquitecto y dibuxante y no se exige otro examen ni aprobación más que la ciencia adquirida por el estudio y aplicación». Él mismo confesaba, de este modo, la carencia de título, lo que refuerza nuestra idea de que su formación debió ser autodidacta, pues de haber contado con un maestro reconocido lo hubiese manifestado. Bien pudo adquirir unas nociones básicas sobre la técnica del estuco en 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*⁷⁶. De hecho, las acusaciones que González recibió por parte de Manuel Romero y Juan Ignacio de Salamanca son igualmente aplicables al tratado. Por ejemplo, Ramón Pasqual Díez reconocía que la construcción de retablos enteramente de estuco resultaba costosa y difícil, por lo que opinaba que no había ningún impedimento en hacer «la figura ó armazon en bosquejo de otros materiales menos costosos, según la calidad de la obra, sin que por esto corra peligro alguno, ni en la hermosura, ni en la solidez». Así, en las columnas, admitía el uso en su estructura interior de hierro, piedra y madera, aunque reconocía que capiteles, basas y algunos vuelos de cornisas

de la catedral de Sevilla», ob. cit., págs. 316-317. Por su parte, ignoramos cuál era el retablo de madera que se estaba construyendo en la catedral en noviembre de 1797. La fecha del escrito de Salamanca impide identificarlo con el mayor de la capilla de San Andrés, inaugurado, según Matute, el 30 de noviembre de 1796. 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. 200.

74. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiaados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 82-86v.

75. Justino Matute da la noticia de que se tuvo que adelantar la terminación del retablo del Cristo de Maracaibo con motivo de la llegada de los reyes a Sevilla, quienes visitaron la catedral en la tarde del 19 de febrero de 1796. 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., págs. 180 y 182-183.

76. Publicado en la Imprenta Real de Madrid en 1785. 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 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.

era mejor hacerlos de piedra⁷⁷. De la misma forma, al igual que José Gabriel González, Pasqual Díez también recibió críticas por la calidad de su estuco, siendo acusado ante la Academia, en 1794, por un tal Manuel Rata, de que lo que hacía no era estuco sino escayola⁷⁸.

En su nuevo diseño, José Gabriel González se comprometió a realizar el retablo «con materiales de ladrillo o manpostería y piedra de estuco y fierro sin madera alguna, firme, sólido y baxo obligación de reconocimiento y seguridad por toda su vida, al menos que por terremoto u otro caso fortuito provenga su ruina». Rechazó la acusación de Romero sobre la antigüedad del muro de la capilla mayor de la parroquia de Las Cabezas, exponiendo que se trataba de «un templo magnífico, nuevo, que se sacó de cimientos en el año de 1768 por el maestro don Lucas Sintora»⁷⁹. Pero es que, al margen de esto, tanto las obras de piedra como las de estuco se construían, afirmó, sin necesidad de entibos, por lo que el estado de la pared no era impedimento para la construcción del retablo. Argumentó que tampoco tenía sentido la afirmación de que la región carecía de buenos materiales para las obras de estuco, porque es aquí, dijo, «donde se hallan las cales y materias más aptas y proporcionadas para el estuco y es de donde se surte lo demás del reyno por ser los materiales o simples de esta provincia más finos y a propósito que los de otras, bien que en todos se crían para dicha formación o materia».

En cuanto al precio, cuestión fundamental como sabemos, rechazó el supuesto ahorro que supondría hacer el retablo de madera, pues a los 25.000 reales en que se habían comprometido a realizarlo tanto Manuel Romero como Juan Ignacio de Salamanca habría que añadirles más de 50.000 del dorado, con lo que el precio final sería de al menos 75.000 reales, portes al margen.

Finalmente, también quiso opinar sobre la cuestión de la posible desaparición del oficio de tallista. Expuso contundentemente que las órdenes reales bastaban para justificar la situación y sus consecuencias, «sin necesidad de dar otra satisfacción, bien que jamás han librado su subsistencia [los tallistas] en la construcción de retablos».

Tampoco convenció a la fábrica parroquial la nueva propuesta de José Gabriel González. El 21 de noviembre de 1797⁸⁰, los curas, beneficiados y demás que componían el clero de la parroquia de Las Cabezas señalaron que la experiencia dictaba que los retablos que se habían construido hasta la fecha en estuco «no tienen la solidez y subsistencia que se requiere». Tenían, incluso, un ejemplo en su misma parroquia en el retablo de San Cristóbal, construido por el propio González. Su estado de conservación no debía ser muy bueno cuando el clero denunció «que con mucha facilidad se desvanecen las materias de que se componen, desconchándose y derumbándose en términos que está mucho mejor el sitio sin adorno del retablo que con el que se

77. PASQUAL DÍEZ, R., *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa, y con la mayor propiedad*, ob. cit., págs. 21-22.

78. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», ob. cit., pág. 42.

79. Lucas Cintora fue director de la obra de la nueva parroquia de Las Cabezas. Ver nota 17.

80. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 90-91.

haze de la referida materia». Además, recuperando los argumentos ya expuestos por Romero y Salamanca, afirmaron que los retablos de estuco se construían en parte en madera, con lo que no se evitaba el riesgo de incendio, y que su propio sistema constructivo impedía un posterior traslado. Mas, nuevamente, fue el tema económico el que determinó de modo concluyente la postura de la fábrica. Ésta contaba sólo con 22.000 ó 23.000 reales para la construcción del retablo⁸¹, por lo que era imposible hacer frente a los 55.000 del proyecto de González. Su solicitud al provisor no podía ser otra, que el retablo se construyese en madera.

A finales de 1797, dos años y medio después del inicio de los autos, la situación había llegado a un punto muerto con acusaciones cruzadas entre los distintos maestros intervinientes en las que se mezclaban los celos personales con las justificaciones legales y prácticas del uso del estuco y la madera. En vista de que tanto unos como otros llevaban parte de razón en sus argumentaciones, el provisor Joaquín María de Torres, probablemente convencido de la idoneidad del estuco por ser material prescrito en las reales órdenes, quiso comprobar la pericia técnica de José Gabriel González. El 6 de diciembre de 1797, mandó que los maestros mayores de fábricas del arzobispado Fernando Rosales y Santiago de la Llosa reconocieran los retablos ejecutados hasta la fecha por González y declararan si eran de auténtica materia de estuco⁸².

José Gabriel González protestó por el mandamiento del provisor. Consideró que «esta diligencia puede producir un grave descrédito y perjuicio en el arte y honor de mi parte», pues argumentó que «el arte de estuquista no es común a los maestros alarifes ni a otros en esta ciudad», por lo que, sin querer lesionar la reputación de Fernando Rosales y Santiago de la Llosa, solicitó que el reconocimiento fuese realizado por Félix Caraza, «arquitecto mayor de esta ciudad, práctico en la materia de estuco»⁸³.

González reabrió así el debate que se había producido unos años antes con motivo del reconocimiento del retablo mayor de la parroquia de Omnium Sanctorum, construido por él mismo en estuco. Se planteó entonces un grave problema a la hora de aprobarlo porque no existía en la ciudad ningún maestro capacitado para su reconocimiento. El que se solía ocupar de tal trámite era el maestro mayor tallista del arzobispado, Francisco de Acosta el Mozo, que desconocía por completo la nueva técnica. Por ello, y por lo gravoso que resultaba traer un experto foráneo, se decidió aprobarlo bajo la excusa de la general satisfacción que había causado a todos cuantos lo habían visto. Sin embargo, sabemos que poco después Francisco de Acosta reconoció el retablo de estuco que José Gabriel González había construido para el lienzo de San Cristóbal en la parroquia de Las Cabezas. En esta confusa situación, en la que no se sabía con exactitud quien estaba capacitado para el reconocimiento de los retablos de estuco, González apuntó una novedad al señalar que un maestro local era «práctico en operaciones de estuco», el arquitecto mayor Félix Caraza.

81. Ídem, fol. 89v.

82. Ídem, fols. 92v-93.

83. Ídem, fols. 95-96.

La protesta de José Gabriel González, sin embargo, tuvo sólo un éxito parcial, pues el provisor mantuvo los mandamientos de reconocimiento a Fernando Rosales y Santiago de la Llosa, ampliándolos con otro a Félix Caraza.

Félix Caraza y Fernando Rosales hicieron declaración conjunta, el 15 de febrero de 1798⁸⁴, tras haber reconocido los cuatro retablos que José Gabriel González había construido en la ciudad de Sevilla: el mayor de la parroquia de Omnium Sanctorum, el de Santa Teresa en su capilla del convento casa grande de carmelitas calzados, el de una capilla interior del hospital de la Misericordia⁸⁵ y el del Cristo de Maracaibo en la catedral.

Al analizar el de Omnium Sanctorum comprobaron que su estructura interna era de «ladrillo entramado en la maior parte de maderas», sobre la que se había aplicado una «especie de encostradura ymitando a varias clases de jazepe». El interior de las columnas era de madera recubierta por la misma encostradura. Las molduras, recortes, cornisas, basas y capiteles eran de madera pintada o dorada. El de Santa Teresa presentaba un modo constructivo similar, con su estructura interna de fábrica de ladrillo recubierta por la misma encostradura. Las columnas iguales que las de Omnium Sanctorum, y los capiteles y basas de madera. El del hospital de la Misericordia tenía «solamente unas medias muestras de bazas y capiteles de madera, y todo lo restante de fábrica y estuco». Y el del Cristo de Maracaibo, «sólo tiene de madera las bazas y capiteles, el pequeño nicho de Nuestra Señora y el arma interior de las columnas, y todo lo demás de la propia fábrica y especie de estuco que el anterior».

La conclusión a la que llegaron fue que el de Omnium Sanctorum «no goza de las qualidades correspondientes a calificarse de legítimo estuco ni de las circunstancias de inconvustible, principal objeto de las reales órdenes». La presencia de la madera en los otros tres era menor, pero aún así quedaban todavía expuestos a incendio. Sobre la calidad del estuco afirmaron que «no es igualmente sólido ni travajado, principalmente en el molduraje de las cornizas y demás buelos, con toda la soltura y perfección que pide este arte, pero que hay en ellos muchas partes mui bien travajadas y pulimentadas que manifiestan que este profezor podrá llegar a la perfección que esta materia exige para llenar completamente los importantes objetos a que se han dirigido las reales órdenes comunicadas sobre estuco».

Santiago de la Llosa presentó declaración el 17 de febrero⁸⁶. Su análisis de los cuatro retablos construidos por José Gabriel González en Sevilla capital y sus conclusiones coincidieron con los de Fernando Rosales y Félix Caraza. Del retablo de Omnium Sanctorum afirmó que «no goza de las qualidades de lexítimo estuco ni de las circunstancias de incombustible principal ogetto de las reales órdenes». Por lo que

84. Ídem, fols. 101-102.

85. Este retablo debió desaparecer en 1872 ó 1873, cuando las dependencias del antiguo hospital fueron renovadas. COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *Los establecimientos de Caridad de Sevilla, que se consideran como particulares. Apuntes y memorias para su historia*, Sevilla, 1886, pág. 133.

86. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principiaados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fols. 103-104.

se refería a los otros tres, «aunque en lo general se acercan a las reales órdenes, fartan a ellas en las partes de madera que cada uno en sí tiene, pues por dichas están sujetas a incendio, y que, para dar cumplimiento a dichas reales órdenes, deven executarse los retablos absolutamente de fábrica de material y estuco sin nada de madera». Sobre la calidad del estuco afirmó que «no son todos yguales porque en ellos hay muchas partes bien trabajadas y pulimentadas y otras que no están tan sólidas, particularmente en toda clase de cornisas y buelos, que éstas no están con toda la perfección que pide el arte para su mayor permanencia y buen aspecto como para llenar completamente la importante orden de su magestad sobre estuco».

Además del uso de la madera, en los reconocimientos de los inteligentes volvió a aparecer algo ya denunciado por Manuel Romero y Juan Ignacio de Salamanca, la poca calidad del estuco que trabajaba José Gabriel González. El problema estaba en la falta de conocimiento de su técnica en España, como reconocía el propio Ramón Pasqual Díez, quien afirmó que su práctica se hallaba abandonada, «sin que haya quien se dedique á promoverle», a pesar de las reales órdenes que aceptaban su uso como sustituto de la piedra. De hecho, la receta que Pasqual Díez dio en su tratado la aprendió de la observación del trabajo de unos estuquistas italianos que construyeron el retablo mayor del seminario conciliar de San Cayetano de Ciudad Rodrigo⁸⁷. No resulta extraño, por tanto, que José Gabriel González no lograra en sus obras una buena calidad, como atestiguaban los retablos de *Omnium Sanctorum* y de San Cristóbal de Las Cabezas, que al poco de estrenarse comenzaron a presentar importantes deterioros. Su poco dominio inicial de la técnica lo corregiría en parte con el tiempo, por medio de la práctica, como reconocían los propios peritos encargados del examen de sus obras⁸⁸.

No obstante, José Gabriel González supo sacarle partido a los reconocimientos anteriores aduciendo que en ellos se manifestaba que sabía «fabricar el estuco», como se comprobaba en partes de los retablos examinados, y se disculpó por haber utilizado la madera pues, según dijo, fue «a instancia de los mismos que los mandaron hacer»⁸⁹.

El provisor no se mostró conforme con las declaraciones de los inteligentes pues en ellas «no evacuan los fines a que se dirigió el auto de 6 de diciembre». Por ello, el 5 de marzo de 1798, mandó que José Gabriel González presentase «muestras del estuco que trabaja»⁹⁰. El 9 de marzo, el procurador Antonio Rodríguez, en nombre

87. PASQUAL DÍEZ, R., *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa, y con la mayor propiedad*, ob. cit., Prólogo, sin pag.

88. La progresión en el dominio de la técnica del estuco por José Gabriel González fue también constatada por Justino Matute, quien, hablando de la iglesia de *Omnium Sanctorum*, escribió que en ella «se construyó el año pasado de 1793 el primer altar de estuco que se ha visto en Sevilla, obra de don José González, tallista de esta ciudad, quien después de varios ensayos consiguió al fin perfeccionarlos como se verificó en otro altar que hizo para la Catedral, el que se ha colocado en la capilla de Santa Ana». MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», Tomo III, ob. cit., pág. 77.

89. A.G.A.S., sección Justicia, serie Ordinarios, leg. 764, «Las Cavezas. Año de 1795. Autos principados por don Salvador Muñoz de Alcalá...», fol. 106-v.

90. Ídem, fol. 107v.

de González, entregó algunas piezas de estuco para que fueran reconocidas, suplicando que el examen se realizara «con asistencia» de Félix Caraza⁹¹.

No sabemos quien reconoció las muestras de estuco, ni porqué González mostró tanto interés en que Félix Caraza examinase sus obras. Lo cierto es que, el 26 de abril de 1798, el provisor Joaquín María de Torres encargó la construcción del retablo a José Gabriel González⁹², quien otorgó escritura de obligación el 31 de julio⁹³, bajo cuyas cláusulas se construyó (Lám. 3). No obstante, esta aparente victoria del estuco fue sólo circunstancial. Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, fueron la precariedad económica del momento, la falta de expertos estuquistas y la arraigada tradición de la talla de la madera las que motivaron que en el arzobispado de Sevilla se incumpliesen reiteradamente las reales órdenes sobre materia artística en lo que al retablo se refiere. Los maestros locales, con el beneplácito de los promotores, siguieron utilizando la madera, aunque paulatinamente fueron abandonando las fórmulas barrocas y adoptando el lenguaje clásico, fin último al que aspiraban los académicos madrileños cuando elevaron la representación del 14 de agosto de 1777 al rey Carlos III.

91. Ídem, fol. 108.

92. Ídem, fol. 91.

93. A.H.P.SE., sección Protocolos Notariales, leg. 787, año 1798, fols. 316-324v. Transcrito en ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, ob. cit., págs. 370-376.



Lámina 1.- Retablo de Ánimas. Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Las Cabezas de San Juan. Juan Ignacio de Salamanca, 1778-1782.



Lámina 2.- Retablo del sagrario. Convento de monjas del Espíritu Santo, Sevilla.
Francisco de Acosta el Mozo, ¿c. 1791?



Lámina 3.- Retablo mayor. Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Las Cabezas de San Juan. José Gabriel González, 1798-1800.