

Hipótesis de reconstrucción del antiguo retablo mayor de la parroquia del Sagrario de Sevilla: una propuesta pictórica razonada

Reconstruction hypothesis of the old main altarpiece of the parish of the Sagrario of Sevilla: a reasoned pictorial proposal

JESÚS ROMERO BENÍTEZ

Historiador independiente

ORCID: 0000-0002-5433-5151

jesusro953@gmail.com

Resumen:

El origen de este trabajo no responde a una investigación de archivo, sino a la realización de una pintura al óleo que ejecuté en el año 2018. En ella pretendía proponer una hipótesis de reconstrucción del antiguo retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla, obra de Jerónimo Balbás y Pedro Duque Cornejo, realizada entre 1706 y 1712 y destruida en 1824. Como base de información tomamos el texto sobre la iglesia del Sagrario de Juan Agustín Ceán Bermúdez, así como otras observaciones de diferentes autores posteriores. La intención primera no es otra que provocar, en quien contemple el lienzo, una sensación parecida a la que debieron sentir aquellos que durante el siglo XVIII accedían al templo sevillano.

Palabras clave:

Iglesia del Sagrario; Jerónimo Balbás; Pedro Duque Cornejo; Antequera; Antonio Primo.

Abstract:

The origin of this work does not respond to archival research, but to the realization of an oil painting that I executed in 2018. In it I intended to propose a reconstruction hypothesis of the old main altarpiece of the church of the Sagrario in Sevilla, a work by Jerónimo Balbás and Pedro Duque Cornejo, carried out between 1706 and 1712 and destroyed in 1824. As a base of information we take the text by Juan Agustín Ceán Bermúdez, as well as other observations by different later authors. The primary intention is none other than to provoke, in whoever contemplates the canvas, a sensation similar to what those who entered the Sevillian temple must have felt during the 18th century.

Keywords:

Church of the Sagrario; Jerónimo Balbás; Pedro Duque Cornejo; Antequera; Antonio Primo.

Fecha de recepción: 31 de diciembre de 2022.

Fecha de aceptación: 21 de febrero de 2023.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Romero Benítez, Jesús (2023): "Hipótesis de reconstrucción del antiguo retablo mayor de la parroquia del Sagrario de Sevilla: una propuesta pictórica razonada". En: *Laboratorio de Arte*, 35, pp. 419-432.

© 2023 Jesús Romero Benítez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La construcción del retablo mayor de la parroquia del Sagrario de la catedral de Sevilla, diseñado y ensamblado por el maestro Jerónimo Balbás entre los años 1706 y 1709, supuso en su momento un enorme impacto en los ambientes artísticos de Sevilla, aunque su fama de obra excepcional trascendió, para ser parcialmente imitado, al resto de Andalucía e incluso a las colonias de Indias. Una magna pieza lignaria que tanta fama dio a su autor y que, finalmente, sería destruida cuando apenas contaba cien años de antigüedad.

De Balbás sabemos que nació en Zamora, que se inició en el círculo de los Churriguera, completando su formación en Madrid donde parece que ejerció de tramoyista, se asentó en Cádiz en 1702 y fue llamado a Sevilla en 1705 para encargarse del diseño y la realización del retablo mayor del Sagrario de la catedral¹. Como han destacado diversos autores, la construcción de este retablo supuso la introducción del estípite como soporte-columna entre los maestros retableros andaluces. Herrera García, al estudiar el estípite balbasiano como base del sevillano, escribe:

“en Sevilla se procederá a la reducción del estípite, entendido como la sección troncopiramidal invertida del soporte, hasta aproximadamente un tercio de su altura total. Sobre este se agregan una serie de elementos prismáticos y bulboides, en medio de más o menos profundas gargantas para culminar, en el tercio superior, en un breve pilar de sección cuadrada que da paso al capitel”².

Otras novedades del retablo que nos ocupa fueron el gran cascarón como solución para el ático o el hecho de que el copete invadiese la cúpula de la iglesia.

La iniciativa para la construcción del retablo partió del cardenal Manuel Arias y Porres, quien era consciente de la importancia de dotar a la capilla mayor del Sagrario de una gran arquitectura lignaria “moderna”, que en parte pudiera emular el propio retablo mayor de la catedral, tenido por el más grande de toda la cristiandad. Sin ninguna duda el prelado consiguió su propósito, pero aquella gran obra apenas alcanzó poco más de cien años de vida, ya que sería destruido en 1824, debido en parte a los pretextos de carácter técnico en cuanto a la seguridad del edificio y, la razón mayor, por la inquina y el desprecio que sus formas, incontenibles y libres de ataduras del lenguaje clasicista, tanto incomodaban a los ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII. Los profesores Emilio Gómez Piñol y María Isabel Gómez González, en su magnífica publicación sobre el Sagrario de la catedral de Sevilla, resumen lo sucedido indicando que el retablo mayor se convirtió en su momento en

1. Aunque se sabe que Jerónimo Balbás nació en Zamora, la fecha de su nacimiento sigue siendo una incógnita.

2. Herrera García, 2009: 299.

“memorable signo de rotundo triunfo artístico y en corto espacio de tiempo en hito vituperable de la más abominable corrupción del gusto”³.

De aquella gran máquina de madera dorada, que sorprendió en su día a todos por su magnificencia y riqueza artística y material, nada queda al día de hoy, salvo la escultura de San Clemente de Pedro Duque Cornejo, que por ser titular del templo se reutilizó para coronar el actual retablo, traído de la capilla de los Vizcaínos del demolido convento de San Francisco Casa Grande (actual Plaza Nueva) en el año 1840. Ironías de la vida, al final se cambió una obra maestra de la retablística, hecha exprofeso para el lugar, por otra igualmente barroca y de acarreo, aunque también fuese otra obra maestra, como la realizada, entre 1665 y 1669, por los grandes artistas Francisco Dionisio de Ribas y Pedro Roldán.

El profesor Antonio Sancho Corbacho en su estudio de 1952 sobre la arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, en el que englobaba tanto los edificios construidos como todo tipo de arquitecturas lignarias (retablos, sillerías de coro, cancelos, cajas de órgano, etc.), cuando se refiere al único retablo conocido entonces en Sevilla de Jerónimo Balbás, nos aclara: “Del retablo del Sagrario hispalense, como ya dije, no conozco testimonio gráfico –y creo que no debe haber ninguno– que pudiese orientar sobre su traza, elementos arquitectónicos y motivos ornamentales empleados por Balbás en él”⁴. Y creo que sigue sin aparecer ningún testimonio gráfico del retablo.

El mismo Sancho Corbacho, en el libro citado, nos transcribe un texto de Félix González de León (1790-1854), que fue testigo presencial de la destrucción del gran retablo balbasiano, no exento de crítica a su estética barroca, en el que dice:

“El mismo altar anunciaba que el que produjo aquello no podía ignorar las sencillas y majestuosas reglas de la arquitectura grecoromana. El altar era un dibujo de imaginiería, a especie de los bordados, que no es posible describirlo; era informe en cuanto al arte, pero agradaba su distribución. Ocupaba toda la inmensa fachada o testero del templo, y aun no teniendo el autor bastante altura, se remontó por la concavidad de la media naranja, y el Padre Eterno en que remataba llegaba al nillo de la linterna”⁵.

El mismo González de León añade más adelante:

“Las voces que van referidas de estar este templo ruinoso, o poco seguro, han dejado ecos que algunas veces suenan, a pesar de la constante experiencia de su falsedad. Esto unido al disgusto que el Cabildo tenía con altar tan murmurado, hizo que, a pretexto de

3. Gómez Piñol/Gómez González, 2004: 34.

4. Sancho Corbacho, 1952: 273.

5. Sancho Corbacho, 1952: 274.

descargar la pared que lo sostenía del gran peso de maderas y hierros, se hiciese leña el retablo, derribándolo o más bien haciéndolo astillas en 1824⁶.

Como se irá viendo, el propósito de nuestro artículo es dar a conocer una hipótesis de reconstrucción del antiguo retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla mediante un óleo sobre lienzo que realicé en el año 2018 para un proyecto más amplio sobre el patrimonio arquitectónico andaluz desaparecido, que aún no he concluido. Para conformar la propuesta he partido del espacio arquitectónico aún existente, de la descripción artística que del retablo hizo Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) en su libro sobre la catedral de Sevilla y de dos retablos aún conservados: el llamado de la capilla de los Reyes de la catedral de Méjico, obra asimismo de Jerónimo Barbás, y el retablo mayor de la iglesia del Carmen Calzado de Antequera, de mediados del siglo XVIII y pieza maestra del retablista andaluz Antonio Primo. En menor medida nos ha dado información otra importante ensambladura, como es el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de El Puerto de Santa María, evidentemente inspirada en el del Sagrario sevillano y obra de 1737 de los hermanos Matías José, Diego y José Navarro.

Ceán Bermúdez nos legó una inestimable descripción del retablo destruido, a pesar de que su texto esté todo él salpimentado de improprios e ironías, pero con una indisimulada admiración. Dado su interés, pasamos a su transcripción íntegra, ya que sin el mismo nunca hubiéramos podido llevar a cabo nuestra hipótesis de reconstrucción. Hemos respetado la puntuación de la edición de 1804. Dice así:

“Gerónimo Barbás (sic), vecino de Cádiz fue su inventor, y le acabó el día 6 de diciembre de 1709. Costó 1.227.390 reales: gran suma para aquellos tiempos, pero muy corta si se atiende á la multitud de carros de madera que comprehende, al prolixo trabajo de los oficiales, y al inmenso número de panes de oro, que se habrán extendido sobre su abultada hojarasca. La novedad de su disposición y ornato, su magnitud extraordinaria, y las muchas estatuas que contiene, todas mayores que el natural y trabajadas por D. Pedro Duque Cornejo, que era entónces el escultor mas acreditado en Sevilla, admiraron a la ciudad, y hasta los poetas se ocuparon en elogiarle con versos muy parecidos al retablo. Estas circunstancias y la de estar colocado en el primer templo de la metropoli, dieron motivo á que los demás profesores le adoptasen por modelo para sus obras, y a que en poco tiempo las iglesias de Sevilla se viesen llenas de los despropósitos de Barbás (sic).

Llega el retablo hasta el arco toral y ocupa todo el fondo del presbiterio, que ostenta 80 pies de alto, 40 de ancho y 30 de hueco, todo revestido de pino. Rodea este inmenso recinto un zócalo de jaspe, que tiene de alto vara y media: sobre él se levanta un basamento de madera con pedestales resaltados. Encima de ellos se elevan quatro grandes estípites, ó lo que son, haciendo de columnas, y sobre el basamento pilastras llenas de ángeles en actitudes de travesear. Sigue lo que quiere ser cornisa, rota é interrumpida por mil partes,

6. Sancho Corbacho, 1952: 274.

con entradas y salidas tortuosas; y remata con un cascaron que cubre todo el presbiterio. Sobre la extendida mesa de altar, que está aislada, descansa un tabernáculo de dos cuerpos con infinitas columnas, que no pertenecen á ningun orden de arquitectura. Detras hay un gran arco grande, que da comunicacion al trasagrario con una ventana al frente: encima de este arco está otro con dos columnas á los lados, y en el centro la estatua de san Clemente, titular de esta capilla, arrodillada sobre un trono de nubes, vestida de pontifical y sostenida por ángeles mancebos. Mas arriba hay otro nicho, que rompe la cornisa principal, y en él la estatua colosal de nuestra señora de la Concepcion sobre trono de ángeles. Entre los dos intercolumnios laterales se descubren dos puertas adornadas con cendales y otros ornatos extraños, que dan comunicacion á la sacristia y a otra pía que está enfrente, y sobre ellas dos nichos con las estatuas de san Juan Bautista y san Juan Evangelista, que tienen por remate los escudos de armas del señor Arias, arzobispo de la diócesis, que dicen contribuyó con limosnas para esta obra. Á la entrada del presbiterio, á la de las puertas laterales y a los lados del altar se presentan unas ocho ó mas estatuas alegóricas, colocadas sobre repisas: otras quatro, también en repisas, sobre el basamento, que representan á san Pedro, san Pablo, santa Justa y santa Rufina, y otras quatro más, asimismo sobre repisas, de los santos arzobispos de esta iglesia, colocadas delante de las estípites: de manera que ninguna de ellas descansa sobre macizo. Restan otras de mancebos encima de la cornisa en actitudes violentas con torres en las manos, castillos, pozos, ciudades y otros atributos de la Virgen.

Sigue después... (sic) ¿pero á donde voy con una explicacion que yo mismo no comprendo, aunque estoy a la vista del propio retablo? Baste decir, que no siendo suficiente espacio el inmenso de este presbiterio para que Barbás (sic) extiendese las alas de su furibunda fantasia, montó el arco toral, y encaramó sobre él una espantosa y colosal estatua del Padre eterno, con acompañamiento de ángeles, que llega hasta cerca del anillo de la media naranja. Y como la escultura, pesada por su naturaleza, no le ayudase tanto como él necesitaba para explayarse por aquella elevacion, imploró el auxilio de la pintura, que como mas ligera, le prestó mas ángeles, mas nubes y mas resplandores (*) con que pudo llenar aquel vacío.

(*) Pintadas en tablas recortadas por D. Lúcas de Valdes⁷.

Hasta aquí el texto completo en el que Ceán Bermúdez describe el retablo. La verdad es que todo en él respira una feroz crítica a una arquitectura que él entiende que no merece la consideración de tal, pues no pasa de ser la “furibunda fantasía” poco menos que de un alucinado y, además, culpable de que su obra “contaminase” al resto de maestros retableros que en Sevilla le siguieron. El académico gijonés no podía llegar a percibir que después del Renacimiento no vino lo que él denominaba “arquitectura greco-romana decaída y desfigurada”, sino una explosión artística de libertad creativa que recorrió todo Occidente y que hoy conocemos como Barroco.

7. Ceán Bermúdez, 1804: 182-186.

Elaboración de la pintura

Desde un primer momento nos planteamos que la plasmación de la hipótesis de reconstrucción del retablo debía ser una pintura al óleo, pues la pincelada suelta nos daba juego para recrear unas formas que tampoco podíamos conocer ni definir con el máximo detalle. Es decir, queríamos reflejar el impacto que en su momento debió ofrecer al espectador el gran retablo, que desbordaba el testero y espacio de la capilla mayor del templo, encajado en su marco arquitectónico. En cuanto al formato optamos por un tamaño generoso (120 x 80 centímetros), pues debería aparecer gran parte del espacio arquitectónico de la iglesia, al tiempo que el propio retablo: que el espectador del cuadro captase en un golpe de vista el recinto todavía existente y perfectamente identificable junto a la máquina lignaria que ya no existe en la realidad desde hace casi dos siglos (Figuras 1 y 2).

En su tectónica general el retablo del Sagrario de la catedral de Sevilla tuvo su “casi” réplica en el retablo de la capilla de los Reyes de la catedral de la ciudad de Méjico, realizado por el mismo Jerónimo Balbás entre los años 1718 y 1725⁸ (Figura 3). Si comparamos la descripción de Ceán Bermúdez de la ensambladura sevillana desaparecida, que anteriormente hemos transcrito, con el conservado en Méjico veremos que, salvo en la iconografía de las esculturas, ambos retablos debieron ser bastante parecidos. Otros de los consecuentes del retablo sevillano fue el que ocupa todo el testero de la capilla mayor de la iglesia del Carmen de Antequera, que perteneció a los frailes carmelitas calzados, una ensambladura que, al igual que en el dechado hispalense, desborda el arco toral e incluso invade la cornisa de la cúpula con un copete escultórico. En cualquier caso, en los tres ejemplos señalados nos encontramos con un retablo de planta ligeramente semicircular, cubierto de cuarto de esfera (casarón) y que se articula básicamente mediante tres calles separadas por un orden gigante de estípites; en la calle central se superponen dos espacios icónicos de significación y en las laterales sendas hornacinas sobre repisas y enmarcaje de guarnición arquitectónica.

Del numeroso conjunto de esculturas que enriquecían el retablo mayor del Sagrario de Sevilla, todas ellas salidas del taller de Pedro Duque Cornejo, resulta sorprendente que nada se salvara —excepto la imagen titular de San Clemente—, pues hasta el día de hoy ninguna obra de aquella procedencia parece haber sido identificada. Sabemos que tras ser desmontado el gran retablo algunos párrocos de la archidiócesis

8. El retablo mayor de la catedral de Méjico, ubicado al fondo del presbiterio, se construyó entre los años 1718 y 1725 por el maestro Jerónimo Balbás, debido al éxito y la fama alcanzados con el retablo del Sagrario de la catedral sevillana. El dorado del retablo mejicano, sin embargo, se llevó a cabo diez años después, en 1735, siendo inaugurado en 1737. Su denominación de retablo de los Reyes se debe a la presencia de las esculturas de los santos reyes y reinas canonizados: Santa Margarita de Escocia, Santa Elena, Santa Isabel de Hungría, Santa Isabel de Portugal, Santa Cunegunda, Santa Edita, San Hermenegildo, San Eduardo, San Casimiro, San Luis y San Fernando.



Figura 1. Jesús Romero Benítez, *Retablo mayor del Sagrario de Sevilla anterior a 1824*, 2018, colección del autor, Antequera, © Raúl Pérez.

solicitaron diferentes elementos para ser reciclados en sus templos, pero tampoco en este caso se pueden hacer afirmaciones concretas. Igualmente tenemos conocimiento de que algunas de las esculturas de Duque fueron almacenadas en las grandes tribunas del propio templo, pero después se le perdieron la pista. Incluso surge la duda de si el retablo no sería sólo desmontado, sino directamente destruido. Si se provocó su caída, para evitar un desmontaje costoso, quizá casi nada se salvó. Pero, como decimos, pocas certezas tenemos sobre el tema. Recordemos en este punto que Félix González de León, que presencié su desaparición, escribió que el retablo se hizo leña “derribándolo o más bien haciéndolo astillas el año 1824”⁹.

9. Sancho Corbacho, 1952: 274.



Figura 2. Jesús Romero Benítez, *Retablo mayor del Sagrario de Sevilla anterior a 1824*, detalle, 2018, colección del autor, Antequera, © Raúl Pérez.



Figura 3. Imagen derecha: Jerónimo Balbás, *Retablo de los Reyes*, 1718-1725, catedral, Méjico, © Wikipedia, Creative Commons.

En cuanto a la descripción hipotética del retablo desaparecido, y partiendo del texto de Ceán Bermúdez antes transcrito, cabe decir que hemos “reconstruido” en nuestra pintura un retablo que partiendo de su planta casi semicircular ocupaba todo el espacio paramental del testero del templo hasta quedar encajado en el arco toral, lo que lógicamente generaba un enorme cascarón. Desde el nivel del suelo se superponían un sotobanco, que Ceán identifica como “zócalo de jaspe”, un banco o “basamento de madera con pedestales resaltados”, un cuerpo principal con “cuatro grandes estípites” y sobre éstos “lo que quiere ser cornisa, rota e interrumpida por mil partes, con entradas y salidas tortuosas”. Con cierta farragosidad literaria nos da a entender que sobre el sagrario y el manifestador –“tabernáculo de dos cuerpos con infinitas columnas”– se superponían dos hornacinas o “nichos” que ocupaban, respectivamente, las grandes esculturas de San Clemente y, encima, “la estatua colosal de nuestra señora de la Concepción sobre trono de ángeles”.

También hace referencia el texto referido a la presencia en los cuerpos bajos de dos puertas “con sus cendales y otros ornatos extraños”, para acceso a la sacristía y “a otra pieza que está enfrente”; y sobre estas puertas, en los intercolumnios, “dos nichos con las estatuas de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, que tienen por remates los escudos de armas del señor Arias, arzobispo de la diócesis”. Con cierto desconcierto, quizás fingido, nos habla de la presencia de un sinfín de santos, figuras alegóricas y ángeles ocupándolo todo, aunque sí es más claro cuando nos describe los cuatro “santos arzobispos de esta iglesia”, que dice están colocados delante de los estípites “de manera que ninguno de ellos descansa en macizo”¹⁰.

Pero quizás la descripción más crítica –“una explicación que yo mismo no comprendo”, nos dice– sea la figura que remata todo el retablo. Llega a decir que extiende las alas de su “furibunda fantasía” sobrepasando el arco toral y casi el anillo de la cúpula de la iglesia “una espantosa y colosal estatua del Padre eterno, con acompañamiento de ángeles”. René Taylor, en su artículo sobre la familia Primo, al describir el retablo del Carmen de Antequera, al que considera como “entre las más grandiosas máquinas de este género en Andalucía”¹¹ (Figura 4 y 5), nos apunta que la imagen del arcángel San Miguel que lo remata e invade la cúpula del templo “no era nuevo; Jerónimo Balbás ya lo había incorporado en el retablo mayor del Sagrario de Sevilla

10. Esta colocación de esculturas de santos en las repisas voladas que sostienen los cuatro grandes estípites la repetirá Balbás en el retablo de Méjico. En el caso del retablo del Carmen de Antequera, Antonio Primo los sustituye por ángeles mancebos de tamaño natural, realizados por el escultor José Medina, mientras que los cuatro santos carmelitas (papas y obispos) los desplaza, colocados sobre repisas, a las pilastras laterales del arco toral en las que se desborda el retablo de madera. Un hermano de Antonio Primo, Francisco Primo, en su retablo mayor de la iglesia de las Descalzas de Antequera, algo más tardío, volverá a la fórmula balbasiana, colocando a los cuatro santos papas y obispos carmelitas al pie de los cuatro grandes estípites, casi volando sobre ligeras repisas en forma de capiteles.

11. Taylor, 1987-88-89: 330.

de 1707, que sería de donde lo cogió Primo¹². Es decir, toma la idea del elevadísimo copepe, pero cambia la figura del Padre Eterno por la de San Miguel.

Para interpretar toda la información que nos da el texto de Ceán Bermúdez también nos hemos apoyado, como ya dijimos más arriba, en la realidad del retablo de los Reyes de la catedral mejicana y en el de la iglesia del Carmen de Antequera, del retablero Antonio Primo. En este último punto hay que recordar que este maestro ensamblador, en el año 1729 y a la edad de veintiún años, viajó desde Andújar a Sevilla en compañía de algunos amigos y sin licencia de su padre, para poder admirar el retablo del Sagrario sevillano del que tanto se hablaba en toda Andalucía. Esta circunstancia la dio a conocer Rafael Frías Marín en un artículo sobre el expediente matrimonial de Antonio Primo y en el que el padre del artista, el también retablista Mateo Primo, declara, entre otros argumentos, que su hijo estuvo algunos días en Sevilla para “ver y reconocer el retablo del Sagrario de dicha ciudad”¹³. En aquella ocasión el joven Primo debió tomar apuntes y hacer diferentes dibujos de la gran máquina lignaria que tenía antes sus ojos, algo que posteriormente influiría en dos importantes ensambladuras suyas, como los retablos de las carmelitas descalzas de Lucena (1738-1740) y el referido de los frailes del Carmen Calzado de Antequera (1741-1746)¹⁴.

En cuanto a las numerosísimas esculturas que poblaban el retablo del Sagrario sevillano, todas ellas al parecer de Pedro Duque Cornejo, hemos incorporado en nuestro lienzo unas figuras que en su abocetamiento e indefinición nos traen el recuerdo del hacer del nieto de Pedro Roldán, predominando en ellas la inquieta expresión corporal y los paños muy movidos. Para el San Clemente, lógicamente hemos partido de la escultura conservada, pero para el resto hemos tenido que echar mano de otras obras de Duque Cornejo o simplemente de reconocidas iconografías del barroco sevillano.

Otro detalle que hemos incluido en la pintura es la iluminación natural del manifestador eucarístico, a manera de transparente, que recibía la luz solar de una ventana que da a la calle Alemanes y que hoy permanece cegada, algo que Jerónimo Albás ya había experimentado en su retablo del Sagrario de la parroquia sevillana de San Isidoro¹⁵. Así como los ángeles lampadarios, que hemos tomado de los del Hospital de la Caridad, obra de Duque Cornejo, ya que los actuales que vemos en el Sagrario catedralicio no son los originales de este maestro. En cuanto a las barandillas de bronce que cierran el presbiterio nos hemos limitado a reflejar las que aún existen, dado que son las mismas que coexistieron con el retablo desaparecido. De hecho,

12. Taylor, 1987-88-89: 330.

13. Frías Marín, 1999: 180.

14. Romero Benítez, 2012: 67-72.

15. Gómez Piñol/Gómez González, 2004: 39.



Figura 4. Antonio Primo y José de Medina, *Retablo mayor*, 1741-1746, iglesia del Carmen, Antequera. © Raúl Pérez.



Figura 5. Antonio Primo y José de Medina, *Retablo mayor*, detalles, 1741-1746, iglesia del Carmen, Antequera, © Raúl Pérez.

José Luis Romero Torres ya dio a conocer que son diseño de Juan Laureano de Pina y fundición de Enrique Abet, realizándose entre los años 1711 y 1712¹⁶.

A modo de conclusión, queremos aclarar que la intención de nuestro trabajo, en cuanto hipótesis de reconstrucción del desaparecido retablo del Sagrario, solo pretende crear en el espectador de hoy una sensación parecida a la que debieron sentir todos aquellos que durante el siglo XVIII visitaron y admiraron aquella “furibunda fantasía”. Quizás en el futuro aparezca alguna pintura, grabado o dibujo que reproduzca con mayor fidelidad lo que nosotros solo hemos podido recrear con la información que teníamos a mano. En cualquier caso, si el esfuerzo ha merecido la pena o no es algo que no corresponde valorar a quien ha tenido la osadía de intentarlo.

Bibliografía

Alonso de la Sierra, Lorenzo/Tovar de Teresa, Guillermo (1991): “Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo Balbás en España y México”. En: *Atrio*, 3, pp. 79-117.

16. Romero Torres, 2014: 269.

- Camacho Martínez, Rosario/Romero Benítez, Jesús (1987-88-89): "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII". En: *Imafronte*, 3-4-5, pp. 347-366.
- Caro Quesada, María Salud (1993): *Noticias de escultura 1700-1720*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, tomo II.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1804): *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla: en casa de la viuda de Hidalgo y sobrino.
- Gómez Piñol, Emilio/Gómez Gonzáles, María Isabel (2004): *El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Madrid: Iberdrola.
- González de León, Félix (1844): *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 y de muchas casas particulares*, Sevilla, vol. II.
- Frías Marín, Rafael (1999): "El expediente matrimonial del retablista Antonio Primo". En: *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la provincia de Jaén*, 55-56, pp. 179-182.
- Halcón, Fátima/Herrera, Francisco/Recio, Álvaro (2009): *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Cajasol.
- Herrera García, Francisco Javier (2002): *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Muñoz Rojas, José Antonio (1951): "Noticias de alarifes y escultores en la Antequera del siglo XVIII". En: *Gibralfaro*, 1, pp. 51-55.
- Romero Benítez, Jesús (2008): *El Museo Conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera: Chapitel.
- Romero Benítez, Jesús (2012): *Antequera, Ciudad Monumental*. Antequera: Chapitel.
- Romero Benítez, Jesús (2012): *El retablo durante el Barroco, Historia del Arte de Málaga*. Málaga: Prensa Malagueña, vol. 11.
- Romero Torres, José Luis (2014): "Jerónimo Balbás, Pedro Duque Conejo y otros artistas en el retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla". En: Sánchez-Mesa Martín, Domingo/Sánchez-Mesa Martínez, Domingo/López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (coords): *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Universidad de Granada, pp. 259-276.
- Sancho Corbacho, Antonio (1952): *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo XVIII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sancho Corbacho, Antonio (1981): *Descripción de la Parroquia de San Clemente o del Sagrario de la Catedral y Catálogo de sus obras de arte*. Sevilla: Gráficas San Antonio.
- Serrera Contreras, Juan Miguel (1990): "Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco: Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás". En: *Archivo Hispalense*, 223, pp. 136-159.
- Taylor, René (1987-88-89): "La familia Primo; retablistas del siglo XVIII en Andalucía". En: *Imafronte*, 3-4-5, pp. 223-345.