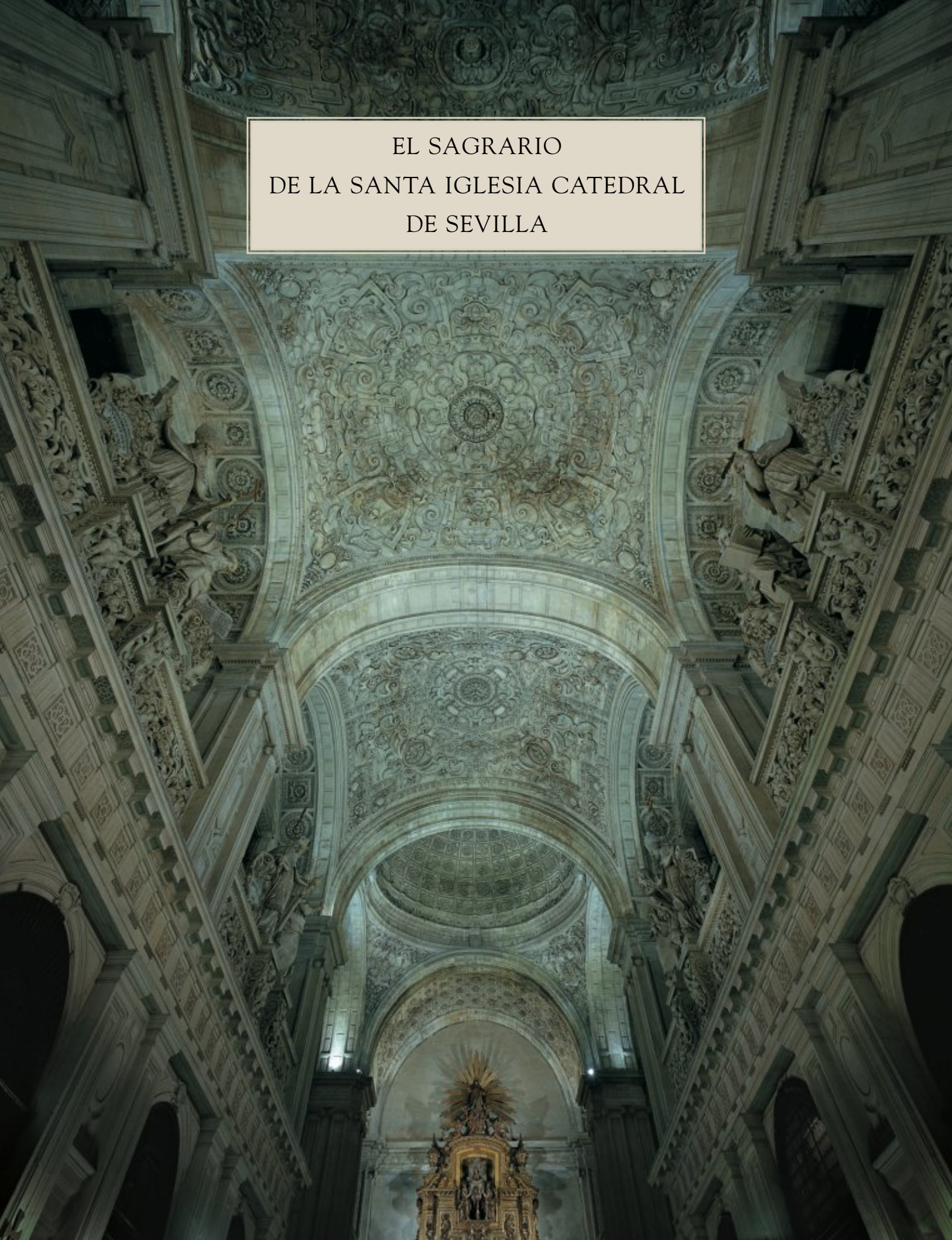


EL SAGRARIO
DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL
DE SEVILLA





EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA
VIII



El Sagrario de la Catedral se integra plenamente en la admirada monumentalidad de nuestro primer templo. Así lo manifiestan su armoniosa arquitectura clásica, en notorio contraste con las vecinas portadas góticas y neogóticas de la fachada occidental, y los recios contrafuertes subsistentes del cerramiento del antiguo patio de abluciones musulmán. La idea de construir capillas eucarísticas separadas provenía de la creciente solemnidad del culto al Sacramento y a las formas consagradas. En los siglos medievales se acomodó un Sagrario en parte de las naves septentrionales del Patio de los Naranjos. Pronto se advirtió, sin embargo, su modestia en comparación con el colosal edificio gótico.

Surgieron iniciativas del Cabildo en favor de la construcción de un nuevo Sagrario. El famoso arcediano Vázquez de Leca promovió las gestiones que culminaron en 1618 con el comienzo de las obras. A partir de entonces se observa una estrecha correlación cronológica entre el crecimiento del nuevo templo y el avasallador oleaje popular e institucional que reclamaba del pontífice romano la proclamación de la Inmaculada Concepción de María. Así lo resumió el fogoso escritor sevillano Torre Farfán: «La parte que militaba con más ardor fue España; la que siempre tremoló sus banderas, Andalucía; y la que nunca dejó de la mano la insignia superior fue Sevilla».

El año en que se dio por terminado el Sagrario (1662) Sevilla se dispuso, entusiasmada, a celebrar como gracia y premio largamente codiciados, el *Breve* de Alejandro VII que instituía para la Iglesia universal la fiesta y culto a la Inmaculada. Todos vieron una providencial coincidencia entre ambos acontecimientos y, de inmediato, se entendió había de asociarse la misteriosa, paradigmática y deslumbrante blancura de María desde el primer instante de su ser, al intacto por antonomasia, impoluto y sacrosanto ámbito del nuevo Sagrario dedicado al fulgurante «Sol sacramentado».

Una actual y significativa coincidencia de nuevo nos sorprende y reitera la originaria correspondencia entre la Virgen Inmaculada y el Sagrario sevillano. Precisamente celebramos este año el sesquicentenario de la solemne proclamación dogmática de la Inmaculada Concepción por Pío IX en 1854, cuya remota primicia litúrgica y doctrinal fue el citado *Breve* de Alejandro VII. Una feliz iniciativa de la empresa eléctrica Iberdrola ha decidido iluminar el Sagrario hispalense para resaltar sus excepcionales méritos artísticos. Esta vez la luz artificial, admirable fruto del ingenio y la industria humana, ratificará el ancestral y universal simbolismo de la luz como metáfora del espíritu y de lo sobrenatural, mostrándonos un Sagrario deslumbrante asociado a la gozosa esperanza mariana que permanentemente alumbra el alma cristiana de Sevilla.

Fray Carlos Amigo Vallejo
Cardenal de Sevilla

En la zona más concurrida de las famosas gradas catedralicias sevillanas, se levantó en el siglo XVII una obra emblemática y monumental: el Sagrario del templo metropolitano. Delante de sus muros se desplegaba la vida de la ciudad y pululaba la abigarrada sociedad de la época, una mezcla sorprendente de negociantes, caballeros, valentones y aventureros de toda condición que, al reclamo del cosmopolita puerto indiano, apañaban tratos y contratos para medrar o huir de la miseria.

Este vital enclave urbano enfilaba la calle de la Mar, camino del Arenal y de la Mancebía, y por sus inmediaciones, paso obligado de todo discurrir, podían presenciarse las solemnes procesiones, los desfiles festivos o los trágicos piquetes de ejecución. La majestuosa Catedral y el nuevo Sagrario amparaban esa barahúnda —la fascinante Babilonia de nuestros clásicos—, a la par volcada en el permanente ajeteo de las prácticas libertinas y de las ceremonias religiosas.

Cambiaron los tiempos, mudaron radicalmente las circunstancias económicas y sociales, sin que el curso de los siglos disminuyese un ápice la preeminencia artística y cultural de este sector. Transformaciones posteriores favorecieron la circulación por esta vía privilegiada, al tiempo que progreso y modernidad darían origen a un turismo masivo que prolonga hoy la secular vitalidad mercantil del entorno, estimulada, además, por el poderoso atractivo de un ingente patrimonio histórico.

En lugar tan singular y sugestivo se inscribe ahora, como valioso síntoma de avance e innovación, la propuesta de Iberdrola de iluminar el Sagrario hispalense para mejor aquilatar su riqueza arquitectónica. Esta feliz conjunción de la avanzada tecnología eléctrica y de la creciente sensibilidad social hacia la promoción y difusión de los bienes culturales, favorece la renovada y, a veces, insólita visión de nuestros monumentos más señeros.

Es significativo recordar que, en el pasado, cuando éstos se inauguraban en medio del fervor y la expectación popular, se encendían numerosas luminarias para desterrar las sombras de la noche y aspirar a una observación permanente de las maravillas del arte. Hoy podemos aproximarnos a esa bella utopía y celebrar que los recursos del moderno mecenazgo empresarial reviertan de esta forma a la sociedad. El actual desarrollo tecnológico nos permite, en efecto, una contemplación más perfecta y continuada de nuestro acervo monumental y tener mayor conciencia de sus valores.

Al agradecer a los promotores la realización y puesta en marcha de este proyecto, expreso también la profunda convicción de que conocimiento, aprecio y conservación han de ser los resultados de esta «brillante» iniciativa a favor de un legado artístico de calidad y proyección internacional.

Manuel Chaves González
Presidente de la Junta de Andalucía

España está viviendo un período de crecimiento económico y de bienestar social que propicia una mayor sensibilidad ciudadana hacia nuestra historia, nuestro arte y nuestra cultura, y un mayor y mejor esfuerzo por parte de instituciones públicas y privadas para contribuir al mantenimiento y mejora de nuestro rico patrimonio histórico. Desde hace ya muchos años Iberdrola está comprometida en ese empeño y ahora, tras un ya largo historial de colaboraciones y acuerdos con diversas administraciones públicas para conservar y acercar ese patrimonio a la mayoría de la población, llegamos a Andalucía, a Sevilla, capital cultural de primer orden en el mundo, ciudad dinámica que sabe vivir y armonizar su brillante pasado con una convencida apuesta por el futuro.

Llegamos a su Catedral, uno de los monumentos más importantes de la arquitectura española y uno de los primeros edificios del mundo cristiano, resultado del generoso esfuerzo religioso, económico, artístico y cultural de muchas generaciones de españoles. Es la Catedral de Sevilla el mayor templo gótico del mundo que cuenta con uno de los más ricos tesoros artísticos en el ámbito eclesiástico de España, entre ellos la Capilla del Sagrario, esa joya arquitectónica que a partir de ahora podrá ser valorada y admirada en todos sus detalles artísticos con la nueva iluminación que, con el beneplácito del Arzobispado de Sevilla, algo que agradecemos y que nos honra, ha propiciado nuestra empresa.

Es para mí también motivo de satisfacción presentar este número de la colección «Cuadernos de Restauración de Iberdrola», que dará cuenta a los lectores de la historia y los pormenores de la Capilla del Sagrario y de las obras realizadas para su restauración e iluminación. Al participar en las mismas, Iberdrola ha querido mostrar, una vez más, su sentido de la responsabilidad corporativa y dar fe de su voluntad de compromiso con el desarrollo material y cultural de la sociedad española.

Iñigo de Oriol Ybarra
Presidente de Iberdrola



El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla

Emilio Gómez Piñol

M^a Isabel Gómez González

El nuevo Sagrario de la Catedral

Desde época medieval existió un Sagrario dedicado al culto eucarístico en el antiguo patio de abluciones de la aljama cristianizada. Se adaptó a la nave comprendida entre la Puerta del Perdón y el ángulo noreste de la nave del Lagarto. Su advocación conmemoraba a San Clemente, en cuya festividad del 23 de noviembre se consumó la reconquista cristiana de la ciudad en 1248. La predominante dedicación eucarística atrajo el enterramiento entre sus muros de importantes linajes, llegándose incluso a trasladar a este lugar los restos de San Fernando, Dña. Beatriz de Suabia y Alfonso X, a la espera de la terminación de la monumental Capilla Real, finalmente inaugurada en 1579.

La primitiva capilla sacramental también gozaba de una notoria relevancia exterior y urbana. Sus muros delimitaban un largo trecho de las famosas *gradas* que cercaban la periferia del inmenso solar de la catedral gótica. Entre los contrafuertes del frente de calle Alemanes una emotiva pintura de *Cristo camino del Calvario*, de Luis de Vargas, atestiguaba la ancestral costumbre sevillana de colocar cruces e imágenes en calles y plazas. Los alrededores del Sagrario eran zona de reunión y paso de los desfiles y procesiones que movilizaban el centro simbólico de la ciudad. Al propio tiempo, las *gradas* eran el hirviente mentidero de mercaderes, pícaros, rufianes, bravucones y ociosos de toda laya a la espera de noticias sobre las Indias fabulosas y a la búsqueda de cualquier menester en la dura lucha por la vida.

El desgaste de largos años de uso había deteriorado gravemente la frágil capilla sacramental. Las viejas maderas, los yesos policromados y los modestos muros de ladrillo convivieron con aislados proyectos renacentistas de gran porte: un tabernáculo marmóreo de Hernán Ruiz II con esculturas de Juan Bautista Vázquez, de la segunda mitad del siglo XVI, pero, en realidad, el Sagrario mudéjar era incapaz de albergar ostentosos propósitos de grandeza clásica. Resultaba abrumador el contraste con la vecina catedral, tanto con la majestuosa fábrica gótica como con las

[FIG. 1] Vista del conjunto del interior del Sagrario

dependencias renacentistas posteriores: Capilla Real, Sacristía mayor, Sala capitular, en las cuales el plateresco y las formas puristas o manieristas contribuían sobradamente a mantener el altísimo nivel monumental del conjunto. Adviértase, además, en el orden de las mentalidades, que se había consumado la irreversible ruptura de la secular unidad doctrinal cristiana. Las dudas protestantes sobre la presencia real de Cristo en las especies consagradas motivó la reafirmación por parte católica de la doctrina tradicional y sus manifestaciones externas. La exaltación del culto eucarístico comprendió prácticas y ceremonias referidas tanto al más elevado nivel litúrgico, cuanto a las múltiples facetas de la devoción popular, canalizada a través de las pujantes cofradías sacramentales vinculadas a la vida parroquial.

Todas las fuentes coinciden en señalar que a comienzos del siglo XVII se alzaron voces cualificadas reclamando el decoro conveniente al Sagrario del templo metropolitano. Al frente de esta iniciativa estuvo el famoso canónigo hispalense y Arcediano de Carmona, Mateo Vázquez de Leca, uno de los fervientes impulsores del otro gran frente abierto por el activismo piadoso popular sevillano: la oleada de peticiones en favor de la solemne declaración pontificia de la Inmaculada Concepción de María.

La iniciativa en favor del nuevo Sagrario cuajó rápidamente, y, así, en 1615 ya había planos del nuevo templo, en 1617 se comenzaron a abrir los cimientos y en 1618 se puso solemnemente la primera piedra. La ceremonia tuvo la grandeza acostumbrada en estos actos y el profundo simbolismo del ritual sagrado. La piedra fundacional fue llevada procesionalmente al lugar donde había de levantarse el altar mayor. Sobre cada una de las cuatro caras había sido

[FIG. 2] Pedro Tortolero, *Translación del cuerpo de San Fernando a su nueva urna en 1729, 1748*. Sevilla, Fundación Focus





[FIG. 3] Pieter van der Berge, «La Catedral», en *Theatrum Hispaniae Exhibens Regni Urbes, Villas ac Viridaria Magis Illustria*, 1700-1705. Madrid, Biblioteca Nacional (ER- 2481)



[FIG. 4] Atribuido a Pedro Tortolero, *Fachada principal de la Catedral de Sevilla*, 1738. Madrid, Biblioteca Nacional (Inv. 19608)

cinclada una cruz y se grabaron diversos versículos bíblicos alusivos a la piedra como signo divino de permanencia y sagrado fundamento del templo. A la vez, medallones de plata y bronce de las jerarquías reinantes, un juego de monedas de la fecha y una plancha de plomo con larga dedicatoria latina completaban la precisa información sobre al acontecimiento legada al futuro. Traducida dicha inscripción declaraba lo siguiente: «Dedicada al Sacramento de la Sacrosanta Eucaristía, en el año 1618 ocupando la silla de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles y de la católica Iglesia, primera y angular piedra, el Smo. Señor nuestro Paulo V, y siendo Rey de las Españas el poderosísimo y católico Felipe III y Arzobispo de esta Iglesia Metropolitana el Ilmo. Sr. D. Pedro Vaca de Castro, el Deán y Cabildo de la misma Iglesia, administradores de su fábrica, decretaron y cuidaron de edificar sagrario, asistiendo presentes, los cuales Señores, el Ilmo. Arzobispo puso y colocó, según la costumbre sagrada y rito, esta piedra, en el día 23 de junio de dicho año» (J. Gestoso, *Sevilla monumental*, p. 577).

Los modelos inspiradores del nuevo templo

El proyecto arquitectónico, en sus primordiales decisiones sobre lugar a ocupar en el Patio de los Naranjos y características generales del edificio, se debió a un equipo dirigido por el entonces maestro mayor de la catedral, Miguel de Zumárraga junto a Alonso de Vandelvira y Crisóbal de Rojas. Estos últimos —el hijo del prestigioso arquitecto de la catedral de Jaén, Andrés

de Vandelvira, y el ingeniero militar Cristóbal de Rojas— al parecer intervinieron preferentemente en la resolución de problemas técnicos y de cimentación. Adviértase igualmente que en la gestación del proyecto ha de contarse con la constante supervisión por parte de los canónigos de la catedral. Eran éstos un selecto grupo de comitentes, particularmente cualificados en las cuestiones funcionales y en la dimensión simbólica del proyecto, que a lo largo de todo el proceso constructivo harían valer sus opiniones y propuestas. Esta naturaleza mancomunada de las grandes empresas arquitectónicas del pasado, incluido el más alto nivel decisorio en cuestiones de tipología y diseño, choca frontalmente con los criterios modernos de considerar la actividad artística como un ámbito autónomo de ideación y praxis reservado en exclusiva a los artífices y técnicos. Los proyectos arquitectónicos, por su elevado coste y la habitual complejidad de su desarrollo permanecían constantemente abiertos a las posibilidades reales de aplicación de las determinaciones iniciales. Como veremos, la construcción del nuevo Sagrario hispalense es un acabado ejemplo de la continua interferencia de factores imprevistos en el desarrollo de una obra. La permanente sospecha sobre la debilidad estructural del edificio, las cambiantes aspiraciones expresivas y la idoneidad de las formas inicialmente elegidas, el lento avanzar de las obras durante más de cuarenta años, tal abanico de contingencias se reflejó en el ambicioso proyecto planeado.

La planimetría del Sagrario fue elegida con la previsión de incorporar algunos aspectos del edificio precedente y con estricta sujeción al espacio disponible. Descartada la peregrina idea de situarlo exento en el Patio de los Naranjos, comunicado con el interior de la catedral, se optó por mantener la continuidad de su presencia en la periferia del patio. Al propio tiempo, se conservaba la privilegiada fachada al relevante sector urbano de las gradas, modificándose, no obstante, sustancialmente la escala del nuevo edificio, concebido como monumental y pétreo, plenamente incorporado a la grandeza catedralicia.

Fue escogida una planta sencilla y funcional: la nave única, con crucero no acusado exteriormente, en la inveterada tradición de numerosas iglesias y conventos, realizada su sencillez por la prestigiosa morfología clásica al uso, en directa y feliz inspiración en la maravillosa creación de Hernán Ruiz II de la que fue iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, transformada recientemente en sede del Parlamento andaluz. Este prototipo básico se modificó parcialmente —no siempre con fortuna en relación con la soberana pureza morfológica y espacial del modelo— con retoques compositivos procedentes de los anejos renacentistas del vecino templo catedralicio y algunas referencias a la imponente grandeza monumental y simbólica de El Escorial.

El nuevo Sagrario se construyó a lo largo del costado occidental del Patio de los Naranjos, insertándose su sacristía en la confluencia del ángulo noroccidental del mismo, en el tramo que llega hasta la Puerta del Perdón. Era previsible que la superposición de la nueva construcción sobre los cimientos almohades y la naturaleza cenagosa de este lugar —tan cercano, por lo demás, del Arenal ribereño del río—, unido a la pétrea magnificencia de la nueva fábrica, plantearían graves problemas técnicos. Sin que, afortunadamente, llegaran a producirse desplomes espectaculares como sucedió en el convento dominico de San Pablo, o en el Salvador primeramente reconstruido en 1679, las grietas y asientos del suelo traerían en jaque permanente a los canónigos supervisores de la obra y a una opinión pública alarmada ante la aparición del menor desperfecto constructivo.

La planta y el alzado del Sagrario se inspiraron en el elegante modelo de la citada iglesia hospitalaria. No obstante, se prescindió de la armónica coherencia entre cubiertas vaídas y cabecera en cascarón cóncavo en cuarto de esfera, visible en aquélla, en aras de una enfática referencia al clasicismo esforzado y convencional, introduciéndose una cúpula —de intradós análogo a la que corona la Capilla Real—, que se convertiría en incesante fuente de problemas constructivos. En el orden estético, sin embargo, el recurso al supremo modelo de cubierta clásica denotaba la ambición del proyecto y el valor testimonial de consagrar en lugar tan preeminente la tecnología pétrea, al margen de la abrumadora tradición constructiva en materiales de tradición mudéjar, como el ladrillo, la madera, y las yeserías.

Rasgo sumamente original del modelo de H. Ruiz, inspirado en la arquitectura cortesana madrileña y en obras de Andrés de Vandelvira, son las tribunas laterales que corren a los flancos de la nave. Zumárraga y sus colaboradores introdujeron importantes variantes en el sistema de apoyos. El Sagrario consiste estructuralmente en un cajón alargado sostenido por potentes pilares compuestos de forma prismática, articulados externamente por pilastras toscanas en el cuerpo bajo y jónicas en el superior. Esos pilares dejan entre sí un intervalo en planta baja ocupado por dos capillas, correspondiendo a esta distancia en el segundo cuerpo un antepecho —sustituto de las ágiles balaustradas de las Cinco Llagas— sobre el cual en 1657 se montaron las ocho esculturas colosales labradas por José de Arce. Los citados pilares estructurales reciben en su cima tanto los arcos formeros, paralelos al eje de la nave —interrompidos en el espacio del crucero inscrito en el perfil general del templo— como los dobles arcos fajones —perpendiculares al eje de la nave— entre los cuales se despliegan las cubiertas: dos estrechas franjas de medio punto en la cabecera y a los pies de la nave, y dos amplias bóvedas vaídas que cubren los tramos centrales de la nave. Los refinamientos morfológicos y

modulares del modelo de H. Ruiz han dado paso a unos claros propósitos de monumentalidad directa y contundente. En el Sagrario, la angularidad de los paramentos de cuerpo bajo responden a la estricta sujeción a los perfiles rectos de la periferia del patio. Todos los patrones ornamentales de los apilastrados y de los espacios intermedios participan igualmente del predominante geometrismo del final del Renacimiento —la fase llamada manierista— obsesionada con el purismo geométrico hasta llegar a la inserción de motivos arquitectónicos como elementos decorativos (los frontoncillos de los intervalos entre las pilastras del cuerpo bajo). Esquemas estrictamente derivados de composiciones lignarias, como los visibles en el profundo arco del testero principal y



[FIG. 5] Anónimo (autor de la representación original, Nicolás de León Gordillo), *Niño Jesús en la Hermandad Sacramental del Sagrario*, ca. 1780. Madrid, colección particular

en las cubiertas de las capillas laterales, confirman que en la fase constructiva y ornamental controlada por Zumárraga y sus sucesores, hasta 1652, se suprimieron los motivos ornamentales de apariencia vital u orgánica en favor de la reiterada aplicación de temas geométricos.

Los exteriores del Sagrario también reflejaron los comentados propósitos de enfática y austera grandeza. Toda la caja de muros se ajusta estrictamente a los perfiles rectos de las dos naves del patio que confluyen en el ángulo noroeste del solar. Los dos lados largos del templo —costados oriental, del Patio de los Naranjos, y occidental, fachada a la Avenida— son dos monótonos ejercicios compositivos de superposición de órdenes apilastrados clasicistas, con paramentos centrados por marcos de ventanas ciegas con leves orejetas en los dos primeros cuerpos y vanos perforados de iluminación en el último cuerpo, de orden compuesto. Apenas se aprecia distinción y relieve entre las pilastras y algunos leves placados situados en los intervalos marcados por los lineamientos del orden que compartimenta la insulsa superficie de los paredones. La rígida malla lineal que los recubre sólo se aviva cuando la luz sevillana reaviva su inerte geometría. Es lástima que no se hubiese inspirado Zumárraga en la cercana lección modular y compositiva de Juan de Herrera en las fachadas de la Casa Lonja (actual Archivo de Indias) —donde, por cierto, trabajó Miguel de Zumárraga—, tan exquisita en el sutil

contrapunto de texturas entre la nítida trama geométrica y el color rojizo de los ladrillos del fondo murario, genial homenaje herreriano a los alarifes almohades de la cercana Giralda.

Los dos amplios hastiales laterales comentados presentan modestas portadas, una en el exterior del lado del patio, en el lado del crucero, cegada, y la que da al oeste, que sirve como puerta habitual de acceso. En ambos casos nos encontramos ante dos correctos ejercicios de composición clasicista de Zumárraga: vanos centrales flanqueados por pares de columnas dóricas —en la Avenida— y una pilastra del mismo orden en el patio. El remate de esta última portada responde al estricto linealismo ornamental del cuerpo bajo de la nave —con repetición del frontoncillo de los intervalos entre capillas—, habiéndose introducido también segmentos de frontones circulares de interior avenerado finalizado en roleos, que en la fachada del lado occidental se enriquecen con dos discretas esculturas de virtudes reclinadas sobre lados de un tímpano, trivial recuerdo de la tradición renacentista italiana de situar este tipo de imágenes en fachadas o monumentos funerarios.

La ausencia de una verdadera portada monumental de uso diario —recuérdese las excelentes de Hernán Ruiz en las Cinco Llagas— confirma la severa uniformidad clasicista pretendida para el exterior de la caja de muros del Sagrario, si bien en el lado norte del rectángulo se arbitró una

[FIG. 6] Anónimo, *Procesión de Semana Santa*, siglo XIX (la situación del Sagrario aparece invertida). Londres, Sotheby's



solución compositiva de indudable interés, seguramente exigida por la acusada relevancia ciudadana que tenía este lugar tan especialmente transitado de las gradas, en el punto en que hacia el río se abría la calle de la Mar en dirección hacia el Arenal. Por estas calles: Génova y su intersección con Alemanes circulaban continuamente desfiles procesionales de todo tipo: principalmente el Corpus, la Semana Santa, sin olvidar que ante las abarrotadas escalinatas que rodean a la Catedral también desfilaban los tristes cortejos de penitenciados por la Inquisición o de condenados por graves delitos que cumplían la pública dimensión ejemplarizante y disuasoria de la pena, según las ideas jurídicas de entonces. La doble tribuna superpuesta en el frente del lado norte del Sagrario define una clara intención de integración visual y espacial de esta parte del templo y las calles inmediatas. La tribuna al nivel del segundo cuerpo presenta tres vanos semicirculares en cuyos huecos se insertaron respectivamente —obra de Valdés Leal— tres lienzos gravemente deteriorados por su permanente exposición casi a la intemperie, de la Flagelación, la Crucifixión y la condena de Cristo. El carácter pasionario de esta tribuna se corrobora por la presencia de algunas de las «arma Christi» talladas en los antepechos de cada vano. La devoción hacia estos lienzos hacía que diariamente varios vecinos del Sagrario se encargaran de encender lámparas en esta singular capilla abierta. Es probable que la famosa pintura de L. de Vargas —*Cristo camino del Calvario*— que se indicó figuraba en el exterior del primitivo Sagrario, haya inspirado la continuidad de tales escenas en un lugar de tránsito tan concurrido y especial, en el cual se hubiese pensado incluso en la posibilidad de proveer a los condenados que pasasen ante estos muros del postrero consuelo de la visión de unas imágenes sagradas.

Otra importante decisión sobre la distribución espacial de la cabecera del templo se manifiesta en el testero que consideramos. Detrás del espacio del presbiterio, en donde, como veremos, se planearon diversos modelos de altares mayores, hay una estrecha franja espacial ocasionalmente aludida como posible sacristía y con diversas alternativas en la apertura real de los vanos en las ventanas del primer cuerpo del testero. En él resulta evidente que la ventana central —enrejada— siempre resultó practicable. Está documentado que en 1662, cuando se debatía levantar en la iglesia un altar mayor en forma de tríptico, se propuso que se arrimase su respaldo «al arco que hace Camarín». Es verosímil que, a imitación de El Escorial, se hubiese pensado —adaptado al nivel de la obra hispalense— crear un sagrario trasero, iluminado exteriormente, al modo de los denominados «transparentes», del cual se sirvió a comienzos del siglo XVIII el zamorano Jerónimo Balbás en el retablo mayor que comentaremos posteriormente.

Para terminar la descripción de los paramentos que delimitan la caja espacial del templo señalemos, por último, que la portada de los pies, la que se abre al interior de la catedral, en las inme-

diaciones de la capilla de San Antonio, también mantuvo las pautas clasicistas de las dos comentadas. Su traza correspondió a Pedro Sánchez Falconete, importante maestro de la transición al Barroco, colaborador de M. de Zumárraga, a quien sustituyó a su muerte, en 1630, manteniéndose al frente de las labores constructivas hasta 1664. En 1655 entregó al cabildo el diseño de esta portada, tras su previa aprobación por otros arquitectos, mostrando un apego solvente, pero a la postre convencional, al clasicismo de raíz libresca, tan habitual en estos tiempos. Utiliza un esquema tripartito en el primer cuerpo flanqueado por dos pares de columnas corintias a cada lado del hueco central, apuntando ciertas innovaciones compositivas. Es la más destacada, por su trascendencia posterior, precisamente en este templo, que Sánchez Falconete hubiera aderezado un templete central del ático, fundamentalmente lineal y seco, con dos estípites planos de aspecto gráfico y lignario que flanquean el hueco central del templete. En éste y en cuatro plintos laterales se halla un importante conjunto de esculturas pétreas de Alonso Martínez. Son las imágenes de San Isidoro, San Leandro, las Santas Justa y Rufina y un atrayente San Fernando. Es preciso incluir con todo honor a Alfonso Martínez en la nómina de excelentes escultores que hacen del Sagrario hispalense un recinto estéticamente sustentado en la monumentalidad arquitectónica conjugada con la escultura y la ornamentación pétrea. Las parejas de los arzobispos hispalenses y las santas alfareras presentan una correcta definición volumétrica, jugoso tratamiento de paños y detalles secundarios de calidad. Si acaso, no parece plenamente logrado el canon proporcional de las cuatro figuras, tal vez forzado el autor por el escaso espacio disponible. Se intuye que una mayor altura hubiese «autorizado», como se decía entonces, más convincentemente a las citadas esculturas de cara al contemplador. Destaca poderosamente del conjunto el San Fernando de la hornacina del templete central. Muy pocas esculturas del Santo Rey tienen un sello tan personal y la honda

[FIG. 7] A. Martínez, San Fernando (detalle). Portada de acceso al Sagrario desde la Catedral





sugestión plástica de esta excelente obra de Alfonso Martínez. El amplio diseño compositivo y la voluminosa plasticidad de la indumentaria culminan sus efectos en la soberbia cabeza. Son insuperables los recursos técnicos capaces de sugerir tan convincentemente en la monócroma piedra, la majestad regia, así como la enérgica vida interior de un emocionante simulacro que acredita la verdad contenida —que seguramente se confirmará con el hallazgo de nuevas obras de su mano— en el notorio prestigio de que gozó Alfonso Martínez en su tiempo.

Un importante aspecto a considerar en el proyecto del Sagrario es el de sus novedosas previsiones funerarias. Claro indicio de la monumentalidad requerida y del cuidadoso análisis de la funcionalidad del conjunto fue la decisión de llegar a duplicar el templo en una cripta subterránea no limitada a determinados lugares y zona de capillas, como era lo acostumbrado, sino a planear un enorme panteón asignado a enterramiento de los arzobispos de Sevilla en la zona preferente del presbiterio y el crucero, quedando todo el amplísimo espacio restante para los feligreses en general, cofrades, etc. Se nos antoja que esta idea de gran panteón pudo inspirarse en el prestigio incomparable que a todos los efectos, pese a su excepcional condición de obra del todo singular, representó la grandiosa polivalencia de El Escorial. Los enterramientos previstos en el nuevo Sagrario comportaban cambios sustanciales en el complejo régimen de cultos funerarios y sepelios vigente en las iglesias sevillanas desde la refundación cristiana de 1248. Se pensó que las bóvedas subterráneas tendrían acceso para sepultar a los difuntos a través de escotillones estratégicamente situados que suprimirían el trasiego de los entierros en el nivel del suelo de la iglesia. De esta manera se evitarían interrupciones e interferencias en las frecuentes ceremonias religiosas y de paso se obtendrían algunos beneficios de orden práctico. Al desecharse las fosas en el suelo dejaban de incrustarse lápidas conmemorativas en los pavimentos, suprimiéndose el continuo gasto de mantenimiento y reparación exigido por la rotura de los mármoles por el constante pisoteo del suelo. Añádase a todo ello que se imponían consideraciones higiénicas respecto a la necesidad de suprimir enterramientos a niveles poco profundos del suelo por sus indeseables consecuencias de olores, suciedad, contaminación de aguas, etc. También suponemos que la reforma estaría avalada por incontestables argumentos estéticos. Los pavimentos no sometidos a perforación sistemática podían ser diseñados con patrones de regularidad geométrica y contrastes cromáticos a gusto de los arquitectos, favoreciendo la sensación de unidad y opulencia de los espacios interiores.

[FIG. 8] Portada de acceso al Sagrario desde la Catedral



[FIG. 9] Cripta del Sagrario de la Catedral de Sevilla

La trascendencia de tales propuestas fue tal que el analista Ortiz de Zúñiga las recoge en sus comentarios sobre la construcción del Sagrario, entre los rasgos a destacar del nuevo edificio. Debemos completar, sin embargo, estas consideraciones con otros puntos de vista sobre tan delicado asunto, reveladores, sin duda, de la atención generalizada que en todos los medios ciudadanos suscitaban las iniciativas de la Catedral, de su Sagrario y de las Hermandades en él radicadas. Sucedió, en efecto, que al plantearse la reconstrucción del Salvador tras derribarse la Colegial-mezquita mudéjar en 1671, los canónigos estudiaron atentamente la posibilidad de imitar el sistema de criptas del Sagrario. Los dirigentes de la Colegial se mostraron hondamente divididos a la hora de evaluar los aspectos económicos implicados en el cambio sustancial de los usos funerarios. La mayoría de la gente —se temía— no aceptaría de buen grado la radical desaparición de la ancestral parafernalia simbólica de los sepelios tradicionales y esta desconfianza o rechazo repercutiría indefectiblemente en la pérdida de limosnas y fundaciones pías por parte de las iglesias y parroquias.

El grupo de los canónigos del Salvador recelosos ante los nuevos procedimientos discrepó abiertamente de su aplicación por la respuesta negativa que entre los fieles tendría el pasar de

enterramientos personalizados y con elementos visibles, a la fría operación de descolgar por una simple trampa abierta en el suelo a un subterráneo un cadáver del cual no se ofrecía una memoria tangible. Desaparecían de este modo las lápidas con los nombres, títulos, heráldica, situación familiar, jaculatorias preferidas, y la voluntad de cercanía de la tumba a la imagen o capilla preferida, y todo este aparato se disolvía en el aséptico anonimato de las bóvedas subterráneas. Los canónigos colegiales optaron por una solución híbrida que sólo en parte aplicó las indiscutibles ventajas del sistema del Sagrario. Por añadidura, argumentaban también los canónigos reacios al cambio, que el templo catedralicio tenía inmediata la luz de la calle para la iluminación directa al menos de la periferia del gran cañón subterráneo. Las estrechas aberturas practicadas en el suelo, visibles a nivel de las gradas, son, en efecto, las ventanas que suministraban la escasa luz de la cripta. En ella, como se ha indicado, en la zona bajo el presbiterio se agruparon algunos sepulcros marmóreos de arzobispos hispalenses. El primero que fue enterrado en este lugar, por su deseo expreso, fue el dominico fray Pedro de Tapia, insigne mecenas de las obras del Sagrario.

La «forma nueva» de adornar los templos y la finalización del Sagrario

Las constantes sospechas de inseguridad en los cimientos y la intermitente aparición de grietas en arcos y paredes constituyó una permanente amenaza a lo largo de la construcción del Sagrario. Tras la muerte en 1630 de M. de Zumárraga y hasta la aparición en escena del dinámico canónigo Alonso Ramírez de Arellano, se ralentizó considerablemente el ritmo de las obras. Durante casi dos décadas se terminaron las naves periféricas, ganaron altura los pilares de sustentación de las bóvedas y se fueron aplicando los sobrios esquemas ornamentales del primer cuerpo de la nave.

En el plano general de la situación del arte sevillano se observa que, paradójicamente, a partir del trágico año de la devastadora peste de 1649, se activaron misteriosas sinergias espirituales y artísticas que determinaron la apertura de una treintena de años decisivos en el arte y la cultura hispalenses que hemos delimitado hasta la fecha crítica de 1679, año en el cual Miguel Mañara, artífice decisivo de una campaña impulsada por algunos medios eclesiásticos, logró del Consejo de Castilla la supresión en Sevilla de las comedias teatrales.

Por los años citados se terminaron algunas obras fundamentales del arte sevillano, comenzando precisamente por el Sagrario catedralicio, junto al Hospital de la Caridad, la radical transformación de la antigua sinagoga de Santa María la Blanca, las sonadas fiestas por la canonización de San Fernando y la decisión arzobispal de construir una nueva colegial del Salvador. En todos los casos se trata de una incontenible «emulación piadosa» —la única

aceptable en términos morales— entre las instituciones patrocinadoras de las distintas obras que incorporan a los proyectos artistas innovadores que, en el decisivo dominio ornamental, propician una profunda renovación de los anquilosados esquemas manieristas y su sustitución por la dinámica profusión de «cortezas», tarjas o flexibles láminas cartilaginosas que se arrojan, entrelazan y despliegan motivos vegetales, guirnaldas y sartas de frutas de palpitante vitalidad. En los primeros escauceos de la nueva inventiva ornamental corresponde un lugar destacado al Sagrario. Desgraciadamente, no se conservan las llamativas fantasías decorativas en estuco que los hermanos Borja desplegaron en la cubierta de la sacristía del Sagrario y en las carrozas que figuraron en las fiestas por la inauguración del templo. Al parecer, uno de los motivos ornamentales más admirados fueron unos curiosos mascarones de grotesca expresión y prodigioso diseño. Tanto en los antepechos de las tribunas del Sagrario, como en las opulentas tarjas en que apoyan las esculturas de José de Arce, aparecen mezcladas con cortezas y guirnaldas estas atrayentes deformaciones del rostro humano. Adviértase que la abundante ornamentación pétreo de las bóvedas vaídas del centro de la nave, profusamente decoradas con menudas tarjas y esquemas geométricos ordenadores, carecen de los citados mascarones,

[FIG. 10] Matías de Arteaga, «Fachada principal de la catedral» en *Fiestas en la Catedral de Sevilla por la canonización de San Fernando*, 1671. Sevilla, Fundación Focus



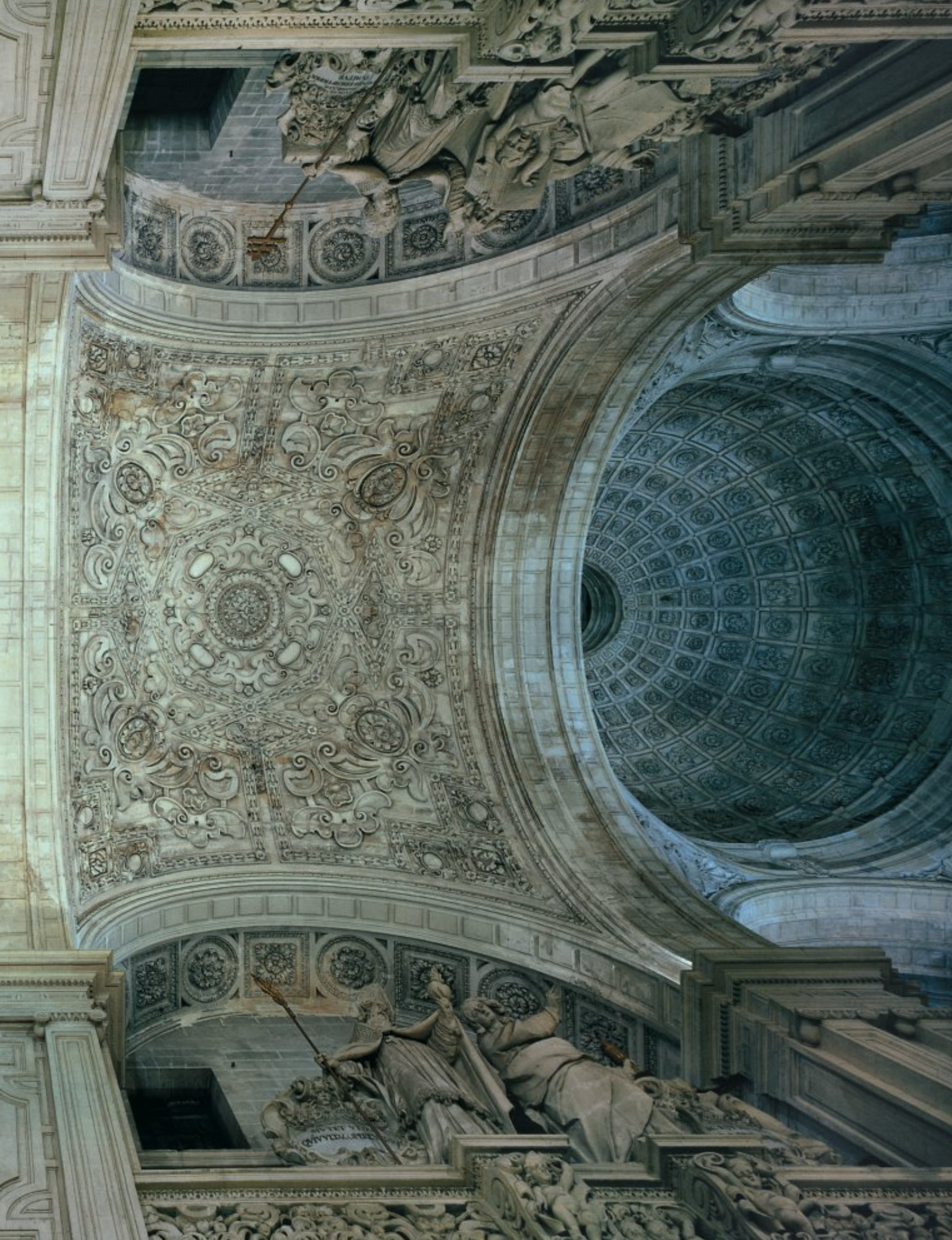
pese a que consta documentalmente que fueron ejecutados en 1657 por los Borja. De ello se deduce la aplicación de diseños y patrones decorativos de artistas de diversa sensibilidad e imaginación. No parece que los ejecutantes de tales proyectos hayan sido siempre sus inventores. Se intuye una compleja praxis artística de la que quedan por desvelar numerosas claves.

Ya se ha señalado la disparidad perceptible entre la morfología del revestimiento de los elementos arquitectónicos del interior del Sagrario. El notorio enriquecimiento de las partes situadas por encima de la cornisa corrida que separa la nave del cuerpo de tribunas y bóvedas obedece a un cambio del gusto y a nuevos propósitos de magnificencia en comparación con los planes iniciales. Cabe atribuir tan ostensible voluntad de cambio al canónigo Alonso Ramírez de Arellano y a la presencia en la obra de dos artistas decisivos: el escultor José de Arce y a los también escultores pero, por lo que sabemos, en mayor medida especialistas en la ornamentación de yesos y estucos, los hermanos Pedro y Miguel de Borja. La incorporación a los trabajos de ornamentación del citado Pedro de Borja consta documentalmente en 1652, cuando recibe pagos por tallar los paños interiores de los segmentos de bóveda de la cabecera y los pies y los dos amplios intradoses de las bóvedas vaídas del centro de la nave. También por esas fechas se acometieron adornos de florones cuadrados y ovales de los arcos formeros sobre las tribunas. Asimismo se abordó un proyecto de gran empeño y riesgo que originaría la permanente zozobra que embargaba a los dirigentes catedralicios sobre la estabilidad del templo. La cúpula representaba el máximo signo de la grandeza del nuevo edificio, de la patente emulación del clasicismo de la Sacristía mayor catedralicia y de la consumada destreza canteril justificadora del máximo nivel técnico a que aspiraba el proyecto. Se trataba desde luego de una cúpula sin tambor, como algunas de las trazadas por Hernán Ruiz II, y cuya red interior de casetones con adornos recordaba el aspecto final del cubrimiento de la Capilla Real de la catedral. Es probable, además, que la decoración inicialmente concebida se aproximara a los efectos lineales de tramos geométricos visibles en las bóvedas de las crujías de la Casa Lonja.

El ambicioso proyecto de enriquecimiento ornamental puesto en marcha no podía dejar de lado el doble y primordial efecto interno y externo conferido a la cúpula. La audacia de los impulsores de la forma nueva de ornamentación que despunta en el arte sevillano es tanto más de admirar cuanto que justo por esas fechas (1650-1652) Juan Aranda y Juan Salazar, maestros mayores en la catedral de Jaén, son llamados para evacuar consultas sobre problemas de asiento de los muros en la esquina «que mira a calle Génova» y a propósito de grietas aparecidas en

[FIG. 11. EN PÁGINAS SIGUIENTES] Vista de la cúpula, las bóvedas de la nave central y tribunas laterales







[FIG. 12] J. de Arce, San Ambrosio y San Marcos

[FIG. 14] J. de Arce, San Mateo y San Gregorio





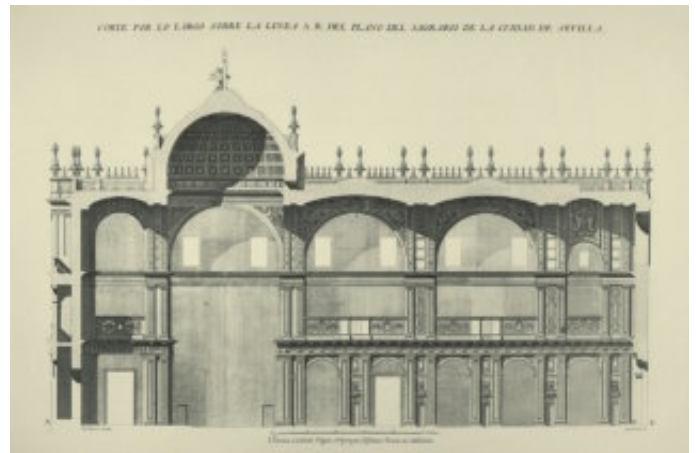
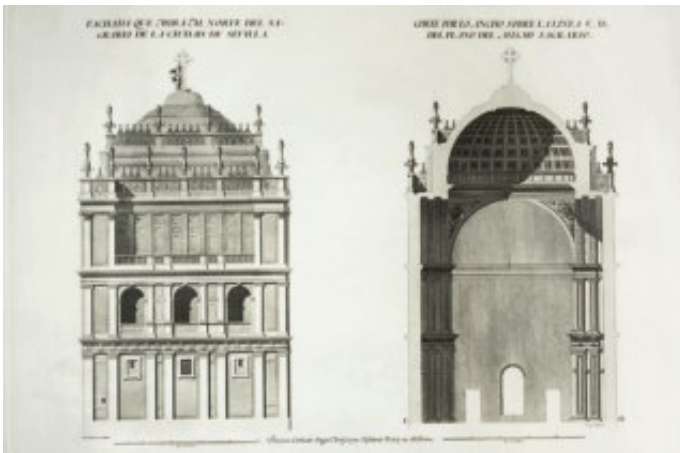
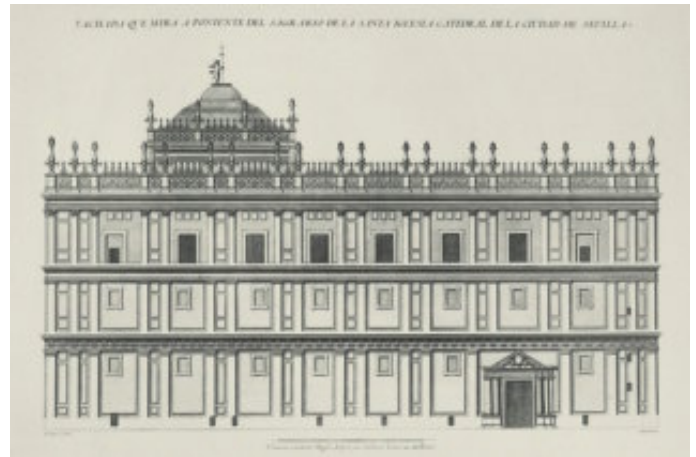
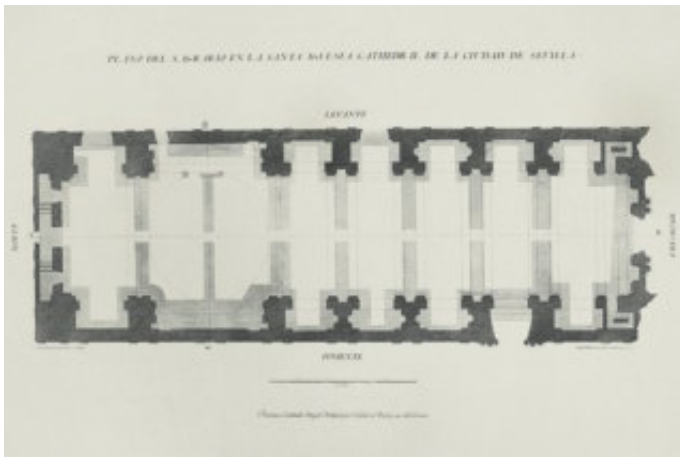
[FIG. 13] J. de Arce, San Agustín y San Juan Evangelista

[FIG. 15] J. de Arce, San Lucas y San Jerónimo



arcos y cerramientos. Los informes de los maestros citados, como de tantos otros de la amplísima nómina de los que fueron llamados a inspeccionar el Sagrario —hasta llegar a mediados del siglo XX—, constituyen un corpus completo y valiosísimo sobre procedimientos de construcción, sistemas de medición, remedios concretos de todo tipo para restañar grietas, corregir desvíos, sanear sillares, consolidar cimientos y cuantos casos podamos imaginar sobre los percances y defectos que aquejaban a las construcciones pétreas de los pasados siglos. Toda esta abrumadora documentación, inicialmente publicada por el profesor Falcón Márquez, ha puesto a prueba la capacidad de los eruditos para ordenar los acontecimientos y determinar las crisis verdaderamente graves de este singular edificio del cual, aplicándole una frecuente estimación referida a cierto tipo de personas, podría decirse que ha gozado una mala salud de hierro. Lo cierto es que las repercusiones prácticas del cúmulo de informes emitidos por un verdadero ejército de expertos se redujeron a disminuir la altura de la cúpula, suprimir la linterna, afianzar una balaustrada que encuadraba el sector de los arcos torales del crucero, sustituir la escultura pétrea de la Fe que hizo José de Arce por un trasunto en madera con chapas de plomo, y, en última instancia, en 1776 suprimir cualquier figura alegórica y rematar simplemente con una linterna coronada por una cruz. De una tanda de inspecciones e informes se derivó una bella serie de grabados del Sagrario (1781) con desglose de su planta, alzado y secciones, dibujados por Miguel Fernández y editados por Francisco Sabatini y Joaquín Ballesteros.

Volviendo a la crucial coyuntura del despliegue ornamental del interior del templo, debe señalarse que los motivos que ocuparon la tupida red de casetones del intradós de la cúpula corrieron a cargo de los Borja, todavía en la prolongada etapa de maestría de obras a cargo de Sánchez Falconete. No dejan de presentar interés algunos diseños de florones, animados por una apariencia de giro vertiginoso en corolas de tallos florales alejados de la pobre y anodina regularidad de tantos adornos de este tipo. La ejecución de los motivos debe adjudicarse a P. de Borja, así como las documentadas labores análogas del abovedamiento. También es preciso adjudicarle la realización (1657) de los antepechos jalonados de flameros que rematan la cornisa que corona la caja de muros del templo. En todos los casos se plantea una importante cuestión, que sólo puede ser aquí apuntada, referida a la autoría de los diseños. ¿Son en verdad coherentes los rasgos formales de los diferentes patrones yuxtapuestos en los diversos paramentos reservados a la ornamentación? Nos parece evidente la presencia de sensibilidades diferentes en el diseño de los motivos de las bóvedas y los que rellenan los antepechos de las tribunas —también documentados en 1657 de P. de Borja—, los citados que desaparecieron de la bóveda de la Sacristía, de cuya aparien-



[FIG. 16] Joaquín Ballester (grabador), Miguel Fernández (dibujante), «Planta» en *Vistas de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, 1781. Madrid, colección particular

[FIG. 17] Francisco Sabatini y Joaquín Ballester, «Fachada occidental», en *Vistas de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, 1781. Madrid, colección particular

[FIG. 18] Francisco Sabatini y Joaquín Ballester, «Fachada Septentrional» en *Vistas de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, 1781. Madrid, colección particular

[FIG. 19] Joaquín Ballester (grabador), Miguel Fernández (dibujante), «Corte longitudinal», en *Vistas de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, 1781. Madrid, colección particular

cia nos resta la descripción de Torre Farfán reveladora de grandes semejanzas con las yeserías subsistentes en Santa María la Blanca.

Figura esencial de la «barroquización» del solemne interior del Sagrario fue el escultor flamenco José de Arce, documentado en 1657 como autor de las ocho grandes esculturas que montan sobre las tribunas y, asimismo, de la que fue retirada en el último tercio del siglo XVIII del remate de la cúpula, cuyo aspecto conocemos por pinturas y grabados. Tales colosos pétreos,

de más de tres metros de altura, figuran emparejados: Evangelistas-Padres de la Iglesia latina, del modo siguiente. En la primera tribuna de la derecha, sobre la puerta habilitada para el acceso al Patio de los Naranjos figuran, San Mateo y San Gregorio. En el tramo siguiente del mismo lado aparecen San Lucas y San Jerónimo. En el frente opuesto, empezando, pues, por la primera tribuna de la izquierda, se emparejan San Juan y San Agustín, y, a continuación, termina la serie con San Marcos y San Ambrosio. Estas esculturas suponen una importante novedad en el panorama sevillano de la plástica barroca e introducen recursos formales inéditos de notable pericia técnica y gran fuerza expresiva. La composición de las actitudes sugiere movimientos elocuentemente acompasados; la luz resbala por anchos planos y profundos surcos y el obligado abocetamiento de las facciones no descuida la sugestión en los rostros de estados de ánimo. Arce emerge cada vez con mayor fuerza como un artista clave en la introducción de fórmulas compositivas plenamente barrocas no restringidas al consabido dinamismo de las formas abiertas —ejemplificado admirablemente en los cuatro grupos reseñados— sino en razones expresivas de mayor enjundia. Imágenes como la documentada del Señor de las Penas, de la cofradía sevillana de la Estrella; o, según reciente atribución, esculturas como las de la capilla catedralicia de San Isidoro —atribución fundamentada, entre otros paralelos, en los Patriarcas del Sagrario—, resultan sumamente atractivas por apuntarse en ellas una sutil exploración de estados de ánimo y con-

[FIG. 20] Domingo Martínez, «Carro del Pregón», en *Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI* (serie de 8 pinturas), 1747. Sevilla, Museo de Bellas Artes



mociones interiores, en la más avanzada línea del barroco internacional. No debe omitirse que las colosales figuras de las tribunas han sido concebidas apoyadas en espléndidas tarjas portadoras de un completo elenco de citas eucarísticas, cuya opulencia plástica y la consumada habilidad en la trabazón de cabezas angélicas, guirnaldas frutales, lazos y desaforados mascarones se despega por completo de los diseños anodinos aplicados en las bóvedas que sin duda ejecutó —y cobró— Pedro de Borja. La inventiva ornamental de este artífice en ocasiones resulta plenamente contradictoria, dando por descontada su consumada competencia profesional y capacidad manual. En relación con esta enigmática figura de la decisiva fase inicial de nuestro barroco ornamental conviene recordar algunos testimonios literarios, limitándonos por el momento a subrayar la necesidad de analizar conjuntamente con los datos documentales la rica evidencia formal que los motivos ornamentales presentan y la segura existencia de una compleja casuística referida a las mediaciones entre diseñadores creativos y meros ejecutantes.

Es de gran importancia el testimonio transmitido por Torre Farfán sobre las labores de Pedro de Borja en la bóveda de la sacristía del Sagrario (1657) y acerca de la construcción de unos carros procesionales que figuraron en la solemne conmemoración de la inauguración del templo (1662). En los adornos perdidos de la sacristía, «vive la talla animando los materiales que jamás pasaron de los perfiles de un friso o del relieve de una cornisa. Las frutas ostentan la perfecta sazón

[FIG. 21] Domingo Martínez, «Carro del Agua», en *Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI* (serie de 8 pinturas), 1747. Sevilla, Museo de Bellas Artes.



aunque descoloridas de la necesidad de su materia. Los simulacros descubren cualquier anatomía, sin que lo rechace la flexibilidad del polvo unido con la claridad del agua, su artificio se opone a las perspicacias de la pluma porque aun apenas se permite a las elocuencias de los ojos».

Los enrevesados párrafos del imprescindible cronista de las grandes fiestas barrocas sevillanas no sólo despliegan alambicadas glosas de las novedosas invenciones artísticas de su tiempo. A veces, en medio de las intrincadas descripciones, se deslizan párrafos de seguro valor informativo extrañamente ignorados por la crítica. Así, en la fiesta por la inauguración del Sagrario se afirma de los hermanos Borja: «traxeron de Italia imitaciones pero dexalles invidias, y hoy le castigan las invidias con que deseen las imitaciones». Extraño párrafo del cual se deduce un dato muy importante: la estancia italiana y, se supone, la posible impregnación romana de su técnica y recursos ornamentales. No menos significativa es la enigmática alusión a envidias e imitaciones que, en principio, parece aludir no sólo a la existencia en la ciudad de camarillas artísticas con los consiguientes celos profesionales, sino a la envidia e imitaciones despertadas por el introducido de novedades y procedimientos técnicos cualificados. Para completar la somera evocación del agitado ambiente en que se desarrollaron las primeras creaciones que motivaron en Sevilla un claro tránsito hacia el barroco ornamental, recojamos una última observación. Tiene gran importancia por cuanto que Ceán Bermúdez, en su fundamental *Diccionario histórico*, transcribió algunos datos sobre la labor en Sevilla de los hermanos Borja. Manejó al parecer documentos de la capilla de los Vizcaínos, establecida en el Convento de San Francisco, para el cual, según indica, habían realizado los adornos en yeso —tras haber terminado los de Santa María la Blanca—, añadiendo el importante dato de que en relación con dicha obra, hizo el dibujo Francisco de Herrera el Mozo, «que entonces estaba en Madrid» (Ceán Bermúdez, pp. 167-168). Quedan, pues, confirmadas las complejas circunstancias que incidían sobre la creación artística en estos tiempos, y, en el caso concreto que nos ocupa, la necesidad de proceder a la confrontación analítica de algunos de los diseños ejecutados por los Borja. Aparece con claridad la diversa inspiración que anima a los diseños y la exigencia de remontar el mero dato de la recepción de pagos como garantía de conocimiento de un proceso creativo que no es unitario, que registra fases o momentos en su gestación frecuentemente olvidados, ante la engañosa seguridad que, a veces, aportan los datos. En relación con los Borja es posible que concibieran y ejecutaran obras por completo propias, o bien que reprodujeran en piedra o estuco diseños de los maestros mayores con los que trabajaron. Así, por ejemplo, aplicaron en las bóvedas vaídas del Sagrario diseños cercanos a la

[FIG. 22] Vista parcial de la fachada interior del Sagrario



limitada inventiva ornamental de Sánchez Falconete, al tiempo que la colaboración en obras con José de Arce, Bernardo Simón de Pineda o cualquiera de los hábiles tracistas del ambiente sevillano, supuso una oportunidad de renovación de su repertorio. Señalemos, por último, que un altorrelieve también documentado como de Pedro Borja, la «Alegoría eucarística» (1657) que ocupa el ancho recuadro central del interior del testero de los pies, es un mediocre ejercicio escultórico carente de vigor plástico. La escena se ha resuelto como mera estampa alegórica, sin la flexible sugestión espacial y cromática que corresponderían a la pintura, y sin la pujanza volumétrica que acredita al genuino oficio escultórico. Más extrañamente, los detalles ornamentales y las cabezas angélicas carecen del intenso atractivo de ejemplos análogos visibles en Santa María la Blanca. Añádase, por último, que la triple vidriera que cubre el vano serliano que monta sobre el relieve comentado es obra de Juan Bautista de León, de hacia 1662, y representa a la Custodia eucarística monumental de Juan de Arfe ocupando el emblemático papel de la Giralda en el escudo diocesano flanqueado por las jarras de azucenas.

Los proyectos de altar mayor y la destrucción del retablo de Jerónimo Balbás

Las descripciones de la solemne inauguración del templo en 1662 aluden al proyecto de un altar mayor singular, del tipo de tabernáculo exento, muy cercano al arco que comunicaba con la estrecha franja espacial ajustada al testero del templo. El modelo de dicha estructura estaba inspirado en ejemplos flamencos y, precisamente, se encargaron a José de Arce algunas esculturas para su basamento. Se desechó el proyecto, entre otras razones por la peligrosa sobrecarga que introduciría en la delicada zona del presbiterio, sometida a las pesadas cargas de la cúpula y sus adornos, y, por lo que respecta al panteón subterráneo, también se trataba de eludir los riesgos de la débil cimentación del edificio.

Tardó en llegar el momento del imprescindible retablo que completase la grandeza del conjunto, llegándose a plantear la empresa en términos tan ambiciosos y excepcionales que el retablo mayor del Sagrario se convirtió en memorable signo de rotundo triunfo artístico y en corto espacio de tiempo en hito vituperable de la más abominable corrupción del gusto. Todo comenzó con el generoso ofrecimiento del cardenal Manuel Arias y Porres al cabildo eclesiástico de su absoluta disponibilidad para afrontar la construcción del retablo que la grandeza de la Catedral y su Sagrario demandaban. Por el año (1706) en que el tándem Jerónimo Balbás, como diseñador

[FIG. 23] F. D. de Ribas y Pedro Roldán, retablo mayor (procedente del convento de San Francisco)





y ensamblador, y Pedro Duque Cornejo, como escultor, daban cima al fastuoso retablo-camarín de la Sacramental de la parroquia de San Isidoro, se resolvieron los trámites de un reñido concurso de proyectos y los trámites económicos y contractuales que despejaron la vía al colosal proyecto. Anticipemos que el resultado del mismo supuso un clamoroso triunfo de los dos artistas citados y que toda Sevilla cantó (se publicaron versos encomiásticos sobre el retablo) la magnitud y abrumadora riqueza formal de la inmensa máquina lignaria cuyo estreno se celebró en 1712, dándose comienzo a partir de entonces a la imitación de sus formas por doquier. La duración de este fervor generalizado pronto comenzó a decaer. Desde mediados del siglo XVIII fue auspiciado por la Monarquía borbónica un complejo proceso de reformas de carácter ilustrado que cifró en la omnímoda autoridad de la Academia y el arte neoclásico la excluyente normativa definidora del correcto «buen gusto» de inspiración preferentemente francesa. Desde esta perspectiva ideológica, el Barroco en general, y el popular y castizo en particular, se consideró la suma y cifra de todas las perversiones que en el plano artístico era preciso erradicar. Por primera vez en la historia cultural europea un cambio estilístico nació mediatizado por actitudes políticas e ideológicas radicales que, al cabo (1789), se tornaron en abiertamente revolucionarias. La situación del retablo del Sagrario no pudo presentarse más difícil y su suerte pronto pareció echada. Las endémicas suspicacias sobre la seguridad del edificio, que sólo motivaron algunos retoques en la carga de la cúpula y la supresión de la estatua de la Fe, sin llegar a mayores problemas, sirvieron de perfecta coartada para perpetrar una lamentable venganza estética adobada con insidiosas consideraciones a favor de restaurar un gusto razonable y elitista. Convertido en símbolo de una mentalidad artística implicada en la génesis de arraigados comportamientos sociales y religiosos, el retablo fue destruido en 1824, algunas de sus numerosas imágenes fueron arrumbadas en las tribunas altas del Sagrario y en 1840 el inmenso desnudo pétreo del testero fue ocupado por el retablo del Descendimiento de Cristo, obra de Pedro Roldán, que había presidido la capilla de los Vizcaínos en el también destruido convento casa grande de San Francisco.

Quedó, sin embargo, el recuerdo literario de lo que fue aquella prodigiosa ensambladura, evocada con mal disimulada admiración en los encarnizados párrafos que le dedicaron críticos e historiadores como Antonio Ponz, Ceán Bermúdez, González de León y Gestoso, empeñados en describir la vorágine formal de su furibunda fantasía. Al propio tiempo, la feliz conservación en la capilla mayor de la catedral de México de una fastuosa máquina balbasiana análoga a la destruida en Sevilla ha permitido reconstruir los principales rasgos de la obra desaparecida.

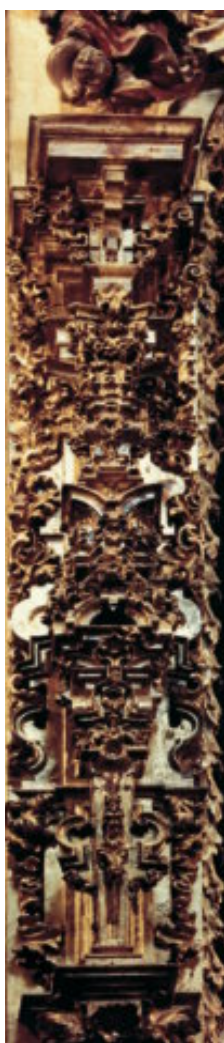
[FIG. 24] Pedro Roldán, Descendimiento de Cristo



[FIG. 25] J. Balbás, retablo mayor de la Catedral de México

La descripción por Ceán Bermúdez del retablo del Sagrario, inserta en su libro sobre la catedral de Sevilla, es la más completa y sustancial que conservamos. Es sumamente representativa del profundo conflicto en que se debatía Ceán entre la cautivadora atracción de las formas que veía y los prejuicios estéticos a los que su razón obedecía. Tenía ante su ojos una gigantesca estructura de maderas doradas que, como el análogo ejemplo construido en México por J. Balbás tras su partida en 1717 hacia la capital virreinal, llegaba hasta el arco total. De igual modo llenaba todo el fondo del presbiterio descansando sobre un zócalo de jaspes un

banco de madera sobre el cual —como en el retablo de los Reyes de México— se elevaban cuatro estípites gigantes. Sobre ellos cabalgaban trozos de cornisas rotas que jalonaban con sus quebrados entrantes y salientes los planos de profundidad marcados por los soportes. En los tableros intermedios que componían la estructura se desparramaba una afiligranada talla de apariencia seguramente análoga a la visible, a escala más reducida, en el primoroso retablo-camarín de la hermandad sacramental de la Parroquia de San Isidoro. Ángeles en vuelo semejaban «travesear» entre los soportes y un elevado número de esculturas: el principal santoral sevillano al completo junto a sibilas y alegorías de virtudes se encaramaban por ménsulas, pedestales y sobrepuestas en un torbellino de formas cuyos impulsos y sentido eran radicalmente ininteligibles desde el código clásico. Una colosal Inmaculada, acompañada de ángeles portadores



de atributos marianos, importante obra de Duque Cornejo, presidía el exhaustivo programa iconográfico. Otro destacado elemento compositivo retenido por Ceán se refiere a un tabernáculo situado en la parte baja de la calle central que aparecía enmarcado por un gran arco «que da comunicación al trasagrario con una ventana al frente» (Ceán Bermúdez, *Descripción artística*, p. 184). Parece claro que se trata de la comunicación establecida en la planimetría del templo entre el testero que da a la calle Alemanes y el lugar del presbiterio destinado al altar mayor. Es seguro que Balbás, al igual que hizo en el camarín de San Isidoro, creó un efecto de contraluz o «transparente» entre la ubicación del Santísimo y la ventana por donde entraba luz natural —hoy inutilizada— situada en el centro del primer cuerpo de la tribuna de la cabecera del templo, y ese resplandor de la luz natural se difundiría hacia el lugar de la Custodia eucarística. Ceán anota detalles de lo que ve, pugnando por encontrar un hilo conductor entre el agobiante conglomerado de formas. Es inútil recurrir a la nomenclatura de los órdenes clásicos y por ello reseña con desdén los «ornatos extraños», los cendales, los multiplicados estípites menores, en una labor ímproba destinada al fracaso. En un momento en el cual la curiosidad admirativa cede vencida por el agotador esfuerzo por aprehender la volcánica inventiva balbasiana, exclama: «siguen después... ¿pero a dónde

[FIG. 26] J. Balbás, detalle de un estípite del camarín central del retablo de la capilla sacramental. Sevilla, Parroquia de San Isidoro

voy con una explicación 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] extendiese las alas de su furibunda fantasía, montó él 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» (Ceán, *Descripción...*, pp. 185-186). Así pues, el implacable fiscal quedó al cabo extasiado y atónito entre el insólito atrevimiento del artista. El acorde final del vertiginoso concierto balbasiano llegó al extremo —no alcanzado en la versión novohispana— de remontar el hueco del presbiterio y a la talla añadir tableros pintados por Lucas Valdés que fingían ángeles, nubes y resplandores. El Dios Padre jupiterino que remataba el conjunto sevillano desbordó la firme contención arquitectónica que en México absorbe en el enorme cascarón las tensiones verticales de los estípites principales; en desaforado impulso las últimas formas del remate montaron el anillo de la cúpula.

Ya se indicó que el triunfo y el fracaso de la estética balbasiana se escalonaron en un corto espacio de tiempo. El afamado triunfador del Sagrario hispalense fue llamado a México a construir en el presbiterio de la catedral un retablo presidido en su calle central por dos pinturas: la *Asunción de la Virgen* y la *Adoración de los Reyes*. Casi de modo simultáneo en España y México comenzaron a circular en los libros de la Ilustración academicista los denuestos que tachaban de engendro, insoportable depravación y monstruosa invención la obra balbasiana. En 1824 el cabildo hispalense decidió desmontar aquel «embrollo de arquitectura» ante el acoso de la orgullosa «progresía» cultural y artística de entonces. Sólo se salvó del espectacular conjunto un relieve de San Clemente, en atención a que era el titular del templo. Ante el desaforado final de este conflicto ideológico y de sensibilidades estéticas, sólo cabe lamentar no haberse abierto paso actitudes mas equilibradas como la del citado González de León, quien sin abandonar su devoción por la preceptiva neoclásica, no dejaba de admirar en el retablo del Sagrario la imaginación del autor, el agrado de la distribución, es decir, la composición de tantas y tan diversas partes y elementos, llegando a una inteligente conclusión sobre la percepción de la obra balbasiana. Su efecto, declara: era semejante a «un dibujo de imaginería, a especie de los bordados que no es posible describirlo...» (González de León, *Noticia artística*, p. 332).

Tras la destrucción del retablo de Barbás, y hasta que en 1840 no se produjo la instalación en el Sagrario del procedente del desaparecido convento de San Francisco, cumplió un papel provisional un pequeño tabernáculo de madera levantado entre el altar, constituyendo una especie de segundo cuerpo un melifluo lienzo de San Clemente —conservado en la actualidad en la zona administrativa de la Sacristía— obra del pintor academicista José Gutiérrez de la Vega.



[FIG. 27] P. Duque Cornejo, San Clemente (procedente del retablo de J. Balbás)

El retablo principal que hoy contemplamos tuvo que adaptarse al inmenso vacío pétreo que sucedió al resonante tumulto balbasiano. Del retablo perdido, como se ha indicado, sólo perduró el mínimo testimonio del relieve de San Clemente acomodado en el testero. La sensación de tristeza que pueda producir la imaginaria comparación entre las dos ensambladuras conviene, sin embargo, al conmovedor altorrelieve del *Descendimiento*, excelente obra de Pedro Roldán (1666) inserta en un retablo de Francisco Dionisio de Ribas (1664-1669). Al trasladarse de su ubicación original —una capilla barroca con yesería de los Borja— necesariamente hubo de sufrir transformaciones. Al parecer ya se habían suprimido anteriormente unas novedosas columnas salomónicas que Francisco de Ribas había antepuesto a los temples

laterales, habiendo ocupado su lugar dos atractivos ángeles pasionarios de lloroso semblante a tono con el hondo dramatismo de toda la imaginería de Roldán. Los dos ángeles mancebos aparecen resueltos plásticamente con las características melenas al viento de los hermanos Ribas y un blando tratamiento superficial en móviles y quebrados perfiles. Los relieves de Pedro Roldán han sido unánimemente elogiados por su noble concepción compositiva —principalmente el *Descendimiento*—, habiéndose de resaltar la expresividad conmovedora de los personajes que integran la desgarradora escena de la recepción por María del cadáver de Cristo. La severa policromía corrió a cargo de Valdés Leal. El borde inferior del relieve toca un estrecho friso que representa la Entrada de Jesús en Jerusalén. Es minucioso y descriptivo el tratamiento del estrecho friso, en modo semejante al desfile de diminutos modelos en barro, siendo de destacar, dentro de la convencional iconografía, algún jugoso apunte de observación naturalista como el visible en los personajes con niños que presencian la escena. Debe resaltarse, por último, que las azarasas circunstancias que rodearon la llegada del retablo terminaron por introducir en el Sagrario una importante obra de P. Roldán, bautizado precisamente en este templo y, además, uno de tantos expertos informantes como fueron llamados al Sagrario para evaluar los daños de la fábrica. El famoso escultor redactó un informe en 1691 y lo hizo en condición de «aficionado» a los temas arquitectónicos. Algún prestigio debió ganar en tales saberes y cometidos cuando también fue llamado a emitir dictamen sobre los peligros —desgraciadamente confirmados por el sorprendente desplome de 1679— que afectaban al nuevo proyecto de la Colegial del Salvador.

Para regularizar el ajuste proporcional del conjunto, en 1860 se encargó al escultor Vicente Hernández la ejecución de un ancho panel, bajo la comentada «Entrada en Jerusalén», con dos tondos con sendos bustos de San Pedro y San Pablo. Sobre el plan del altar del presbiterio delante del retablo se levanta un monumental Sagrario-Manifestador de plata repujada y cincelada, una de las mejores obras de los orfebres sevillanos Fernando y Antonio Marmolejo (1945), en su conocida línea de recreación de los grandes modelos andaluces de la platería renacentista y barroca. Nótese igualmente que los dos ángeles portadores de lámparas suspendidos de las pilastras laterales de la embocadura del presbiterio son dos buenas esculturas de finales del siglo XVII con expresiones llorosas y un rico tratamiento de paños cercano a las obras de Roldán. También en el presbiterio, en arcosolio situado al lado izquierdo, se halla un órgano de tamaño mediano, un típico «positivo de pie», obra de don Juan de Bono, reformado en 1889. Por último, anotemos que la baranda de bronce que separa el espacio del presbiterio del correspondiente al crucero aparece articulada por balaustres y cortos estípites, pudiéndose fechar hacia 1800. Justo en el suelo del presbiterio, bajo el arco toral, se halla una lápida sepulcral hoy invisible por la moqueta que

cubre el pavimento que señala el enterramiento en 1717, del cardenal Arias y Porres. Se quiso con ello rendir un justo y público homenaje de agradecimiento, al pie mismo del retablo que costeó «sin limitación alguna», a un incansable mecenas del arte sevillano del siglo XVIII. Al lado derecho del altar mayor, en el espacio de tránsito hacia la Sacristía, hay dos cuadros devotos de J. A. Rodríguez, ambos de 1952 con las efigies de San Pío X y de San Juan de Ribera. Recientemente ha sido situado en la pared un buen Crucificado de hacia 1540, con corona de espinas tallada y un tratamiento anatómico y acusada expresividad facial que delata supervivencias góticas en un momento ya de tránsito hacia el pleno Renacimiento.

Los retablos marmóreos del crucero

Una serie de afortunados hallazgos documentales ha revelado la autoría de los dos grandes retablos marmóreos situados en los testeros laterales del crucero. Gracias a ellos no sólo conocemos las fechas y circunstancias concretas del encargo de estos dos excelentes retablos de piedras duras, sino que nos acercamos a las condiciones que concurrían en el proceso de elaboración de obras artísticas en el pasado, sobre algunas de cuyas peculiaridades hemos avanzado algunos comentarios en páginas anteriores. En el presente ejemplo, los contratos depositados en el Archivo de Protocolos revelan la acostumbrada conjunción de esfuerzos que desembocaba en la obra artística, en cuya realización se reconocían diversas etapas y colaboraciones que rompen nuestro inveterado apego a la simplificación de imaginar artistas plenamente autónomos en su labor y ceñidos a los géneros o especialidades en los cuales la tradición histórica los ha encasillado. Pero los hechos vitales y las circunstancias que los rodean son de una insondable complejidad, y más si de tales relaciones y compromisos se derivan esos objetos, esas misteriosas realidades materiales y simbólicas que son las obras de arte.

Los retablos marmóreos fueron encargados para cumplir disposiciones testamentarias del arzobispo Salcedo y Azcona. Su albacea, el canónigo Miguel Antonio Carrillo, suscribió los correspondientes compromisos con los artistas para desarrollar el proyecto entre 1748 y 1753. Nota esencial de las escrituras es la explícita compatibilidad entre las condiciones pactadas y los posibles cambios a efectuar, previstos y consentidos previo acuerdo entre las partes. Se produjeron, pues, cambios iconográficos, seguramente se sustituyeron piedras de colores para embutir, según conviniera mudar «para su mayor vista y lucimiento» (F. P. Cuéllar Contreras, *Los retablos colaterales...*, p. 97), y en todo momento el proyecto se mostraba abierto a mejoras. La gran novedad revelada por la documentación fue que la traza de los dos retablos se



debió a un platero, Tomás Sánchez Reciente. En realidad los intercambios de modelos y diseños entre artistas cultivadores de géneros diversos era frecuente en época barroca. En las obras de ornamentación del Salvador reconstruido es constante la prevención hacia la distinción entre la manualidad ejecutante de una obra de arte y su concepción propiamente intelectual. También los problemas suscitados a la hora de distinguir las diversas fases de aplicación ornamental que se sucedieron en el Sagrario nos han permitido esbozar algunas de estas cuestiones. Lo cierto es que resulta más claro y tranquilizador apoyarse en la racionalidad expositiva y lógica de un documento, que adentrarse en el ámbito de la misteriosa y radical inefabilidad de las formas artísticas. Atendiendo a éstas un análisis verdaderamente profundo, habría revelado la innegable superficialidad de las atribuciones que aproximaban el retablo marmóreo de Duque Cornejo de la capilla catedralicia de la Antigua con los del Sagrario.

Descubiertos los contrastes y analizadas las obras, tanto del diseño de los retablos como de las esculturas, podemos establecer algunas firmes conclusiones sobre el conjunto. Los proyectos se deben al platero Tomás Sánchez Reciente, autor del retablo plateado transferido al Salvador al ser expulsados los jesuitas, hoy conservado en la capilla sacramental de la hermandad de Pasión (1753). La ejecución fue confiada a un especialista en el trabajo en piedras duras, Manuel Gómez, que con fidelidad y excelente técnica transfirió a mármoles y jaspes coloreados un equilibrado dibujo de retablo de sello clasicista concebido con zócalo, banco con pequeña hornacina central, ancho primer cuerpo con columnas encuadrando el leve hueco central, apilastrados con abundantes labores de piedras embutidas polícromas y aletones de base avolutada y jarrones pétreos en el remate.

Las esculturas fueron contratadas con Cayetano de Acosta en 1749 en la doble modalidad de piedra, extraída de las canteras malagueñas, y de madera. En este aspecto de las esculturas a colocar en los nuevos retablos se recuperaron varias imágenes donadas al Sagrario en 1657 por el benemérito arzobispo dominico fray Pedro de Tapia, obispo que fue de Segovia entre 1641 y 1644, pasó después a la diócesis de Sigüenza y después a Córdoba, de donde finalmente fue trasladado a Sevilla en 1653. Contribuyó con una gran cantidad de ducados a las obras del Sagrario y mostró su voluntad de ser enterrado, como así ocurrió, en el panteón destinado a los arzobispos hispalenses. Del citado legado de obras de arte y reliquias pasaron al Sagrario varias imágenes: el grupo en madera del Crucificado y la Magdalena arrodillada a sus pies, del gran escultor portugués Manuel Pereira, situado en el vano central del altar situado en el frente de la izquierda.

[FIG. 28] Retablo marmóreo del lado izquierdo del crucero

Asimismo, procedente de idéntica donación es un Niño Jesús sentado en una piedra, pensativo, recostado en un truncado fuste de columna, con una calavera a sus pies; probablemente de un buen escultor castellano, hábil en la bella configuración del cuerpo infantil y en la sugestión iconográfica, típicamente barroca de la conmovedora premonición de la Pasión por el Niño Jesús. Por último, otra excelente pieza del legado del arzobispo Tapia es la Virgen del Rosario, atribuible asimismo al portugués Pereira, situada en la primera capilla de la nave, en el lado derecho.

Las esculturas de Cayetano de Acosta se repartieron del modo siguiente: en el retablo de la izquierda, flanqueando respectivamente los lados izquierdo y derecho: San Juan Nepomuceno y San Cayetano. En la hornacina del ático el obispo San Luis, de Francia, caracterizado con una flor de lis en mano derecha y báculo en la izquierda. Las tres esculturas citadas son de mármol. En el pequeño hueco central del banco del retablo Acosta talló una compungida Dolorosa en formato de busto prolongado. En el retablo frontero ocupa el hueco central una talla en madera de la Virgen con el Niño sobre abultado trono de ángeles. A ambos lados se hallan dos arcángeles pétreos, Gabriel en la hornacina de la izquierda y Rafael, con esclavina tachonada de conchas de peregrino, en la derecha. Por último, en la hornacina de remate, figura el tercer arcángel pétreo: San Miguel.

El conjunto escultórico debido a Acosta es excelente, tanto por el solvente dominio de la talla del mármol, como por la concepción de las diferentes figuras. No podemos dejar de anotar que al ejecutar e instalar este encargo se produciría un contacto más prolongado y directo del portugués con el admirado altar mayor de Balbás-Duque Cornejo, a los cuales emularía abiertamente pocos años después (1756-1764) en el aparatoso retablo de la anteportada de la capilla sacramental del Salvador.

Se han trasladado en la actualidad al espacio del crucero varias esculturas procedentes de capillas de la nave. A la derecha se hallan dos imágenes de vestir de las Santas Justa y Rufina, originariamente en un retablo con estípites de la última capilla del lado izquierdo de la nave. Son dos obras de la segunda mitad del siglo XVIII con cuerpos de candelero modelado con telas encoladas. Al lado izquierdo del crucero se ha situado una Inmaculada de clara inspiración pictórica, de abultada peana de graciosos angelitos y técnica de talla de planos cortos y quebrados propios del primer tercio del siglo XVIII. Por último, es preciso reseñar el púlpito marmóreo, situado al comienzo del costado izquierdo de la nave, procedente del destruido convento de San Francisco. Es una típica obra dieciochesca de los marmolistas estepeños, tales como los acreditados

[FIG. 29] Retablo del lado derecho del crucero



talleres de los conocidos Juan Antonio Blanco y Julián del Villar. La composición se articula en dos partes: la correspondiente al púlpito, con pie y ambón de mármoles coloreados y paneles con santos en hornacinas; y los escalones de subida, en cuyo frente se han combinado paneles embutidos con mármoles apareciendo encajada en el hueco de escalera la típica concha invertida visible en los ejemplos de Santa María y San Sebastián, de Estepa, y en la Colegiata de Osuna, de la misma procedencia. El tornavoz del púlpito presenta un ágil diseño de arbotantes lignarios con motivos de rocalla del último tercio del siglo XVIII.

Las capillas laterales

Las estructuras compositivas y la articulación espacial del Sagrario apenas cuentan con la integración de las capillas laterales en el efecto de conjunto. Relegadas a los espacios compartimentados por los grandes pilares compuestos de sustentación, se mantuvo a toda costa la jerarquía espacial dominante de la nave única. La indudable grandeza del Sagrario deriva de las nobles proporciones de sus dos cuerpos, de la espaciosa cúpula del crucero y de la elegante curvatura de arcos y bóvedas. El cuerpo de las capillas laterales es fundamentalmente el sustento de los muros que cargan, sin conexiones visuales que alivien la acusada oclusión de aquéllas. A subrayar esta impresión, además, contribuye el uniforme trazado de las rejas, cuya compacta malla lineal anula cualquier sugestión de ensanche lateral. Los espacios interiores asignados a los laterales son muy bajos y en los arcos del cubrimiento aparecen decorados con tramas geométricas de monótona regularidad, claramente afines al restante sistema ornamental del cuerpo bajo. Al ser tan reducidos los espacios, y al carecer de iluminación natural directa, difícilmente pudieron acoger las capillas ensambladuras elevadas o desarrollar vistosos procedimientos ornamentales (yeserías o pinturas) acordes con el pleno barroco. Así pues, los tipos de retablos de casi todas las capillas se repiten; casi siempre son arcosolios poco profundos en los cuales se insertan hornacinas centrales flanqueadas por soportes. La mayor parte de éstos son columnas salomónicas y estípites; sólo en una de las capillas se construyó un buen retablo neoclásico de mármoles. Como es habitual, la evolución de las necesidades devocionales motivaron las consabidas transformaciones de las ensambladuras, de manera que prácticamente todos los retablos del Sagrario fueron transformados —preferentemente en su calle central— para enriquecer anteriores hornacinas o para tratar de forzar el escaso espacio disponible y habilitar nuevos huecos en los cuales alojar imágenes. Por ello el trasiego de éstas ha sido frecuente; recientemente hemos presenciado cómo en el retablo de la capilla de las Santas Justa y Rufina se trasladó a las

titulares al crucero para acomodar en su altar a un Sagrado Corazón de Jesús anteriormente en la vecina catedral. Señalemos, por último, que razones históricas y del singular prestigio de que gozó dentro de la categoría de las Hermandades sacramentales, hizo que la radicada en el Sagrario poseyera un gran patrimonio artístico, al cual aludiremos en este epígrafe y al que también se hará una somera referencia al tratar de las pinturas conservadas en la Sacristía.

La primera capilla lateral del lado derecho —antiguo costado de la epístola— a contar desde el crucero, es la de la Virgen del Rosario. Su titular es una bella escultura del portugués Manuel Pereira entregada al templo en 1657 en el legado del arzobispo dominico Pedro de Tapia. El retablo es de los mejores del templo; probablemente de fecha en torno a 1670-1680. Responde claramente al tipo de arcosolio tan apropiado a las condiciones espaciales de las capillas. Los modelos de salomónicas son finos y de buena talla, así como los paneles situados en el banco y en las restantes zonas ornamentadas. La imagen titular, que fue realizada en la segunda mitad del XVIII con abundante ajuar plateado y un vistoso camarín de rocalla y espejos incrustados, en sustitución de la primitiva hornacina, aparece flanqueada por una buena imagen de fines del XVII, de San Juan Evangelista, a la izquierda, y de Santo Domingo a la derecha. Digno de mención, por su evidente calidad y clara afinidad con los relieves de P. Roldán y su amplia escuela, es la escena de la entrega del Rosario a Santo Domingo que figura en el ático de remate. La presencia de iconografía dominica se justifica sin duda por la pertenencia a dicha Orden del donante de la imagen principal.

A continuación se encuentra la capilla de San Antonio. El retablo es de los habituales en la iglesia, acomodado, al parecer, de otra procedencia, según se deduce de los pagos efectuados en 1667 a Bernardo Simón de Pineda por arreglos menores. Podría pertenecer al gran ornamentador antequerano la espléndida tarja de la zona del banco del retablo correspondiente a la hornacina central. Es interesante notar la inscripción en el centro de dicho motivo de frases del canon de la misa referidas a la consagración eucarística. Hay buenas esculturas secundarias. El San Miguel del ático, provisto de una vistosa espada flamígera, a tono con el movido y rozagante manto que le cae por detrás en cascada de pliegues quebrados, refleja caracteres de la plástica de finales del XVII y comienzos del siglo siguiente. También son dos esculturas interesantes los ángeles que apoyan sobre los segmentos de frontón con volutas. Parecen de fecha anterior al arcángel y relacionables con el tratamiento de cabellera y actitudes de las esculturas de la familia Ribas. Especial interés presenta el San Antonio titular,

[FIGS. 30 y 31] Capillas de Nuestra Señora del Rosario y de San Antonio





extrañamente inadvertido hasta el momento, aunque Gestoso lo juzgó «de regular mérito» atribuyéndole al Niño, acertadamente a nuestro entender, menor calidad que al santo. Nos parece éste una excelente escultura espléndidamente compuesta en un sólido y original trazado piramidal, con personal solución plástica de las telas del hábito; de superficies a trechos quebrada y con una curiosa y lograda sugestión de apresto en la estameña franciscana. El rostro del santo también nos parece de una comedida pero convincente sensación de gozo contemplativo, obviamente referido a la aparición del Niño Jesús. Tales efectos técnicos y tan finas sugerencias expresivas no pueden pertenecer sino a un gran artista. Por vía de hipótesis, y a sabiendas de los vacíos todavía existentes en el conocimiento de nuestra escultura de mediados del siglo XVII, podría pensarse en J. de Arce y en sus discípulos.

La capilla siguiente es la perteneciente a la Hermandad Sacramental. En algún tiempo estuvo dedicada a la Inmaculada Concepción y a ello se refiere sin duda la imagen de dicha advocación que figura en el medio punto de la reja. Una obra escultórica singular destaca sobremanera en este espacio y puede considerarse como joya de la escultura universal representativa de la infancia de Cristo. Se trata de famoso Niño Jesús que talló Martínez Montañés para la cofradía sacramental en 1606. Ningún elogio puede agotar los méritos de esta obra maestra del arte religioso, de concepción y ejecución impecables. Montañés abordó directamente el insoluble dilema de asociar la atractiva humanidad infantil de Cristo en términos formales asequibles, devotos, pero al propio tiempo impregnados de una divinidad sugerida por la gracia luminosa, risueña, de un cuerpo ciertamente infantil —concebido como desnudo clásico de signo heroico— pero ungido de una pureza y perfección sublimes. El Niño montañésino fue acogido tan entusiastamente en el mundo católico español y americano, que son innumerables las copias, réplicas y encargos que el propio Montañés, y después los escultores de su tiempo, tuvieron que realizar para satisfacer la masiva demanda de este tipo de obra magistral.

Algunos cuadros del rico patrimonio de la hermandad se guardan en la actualidad en la capilla. Son de gran interés las dos alegorías eucarísticas: el Cordero místico sobre el Libro de los Siete sellos con una filacteria y la inscripción «tam quam occisum», y el león tendido alrededor del cual revolotean abejas, con la inscripción: «De forti dulcedo». El sentido de estas imágenes conecta con el riquísimo discurso teológico y simbólico habitual en las grandes fiestas religiosas sevillanas. En concreto, la citada imagen de león reproduce un jeroglífico grabado por Lucas Valdés (1672) publicado en el famoso libro de las fiestas por la canonización de San Fernando, en el cual se asociaba la dulce comida surgida de la fortaleza y sacrificio de Cristo, la cual a través del Sacramento da vida. Precisamente en relación con San Fernando,

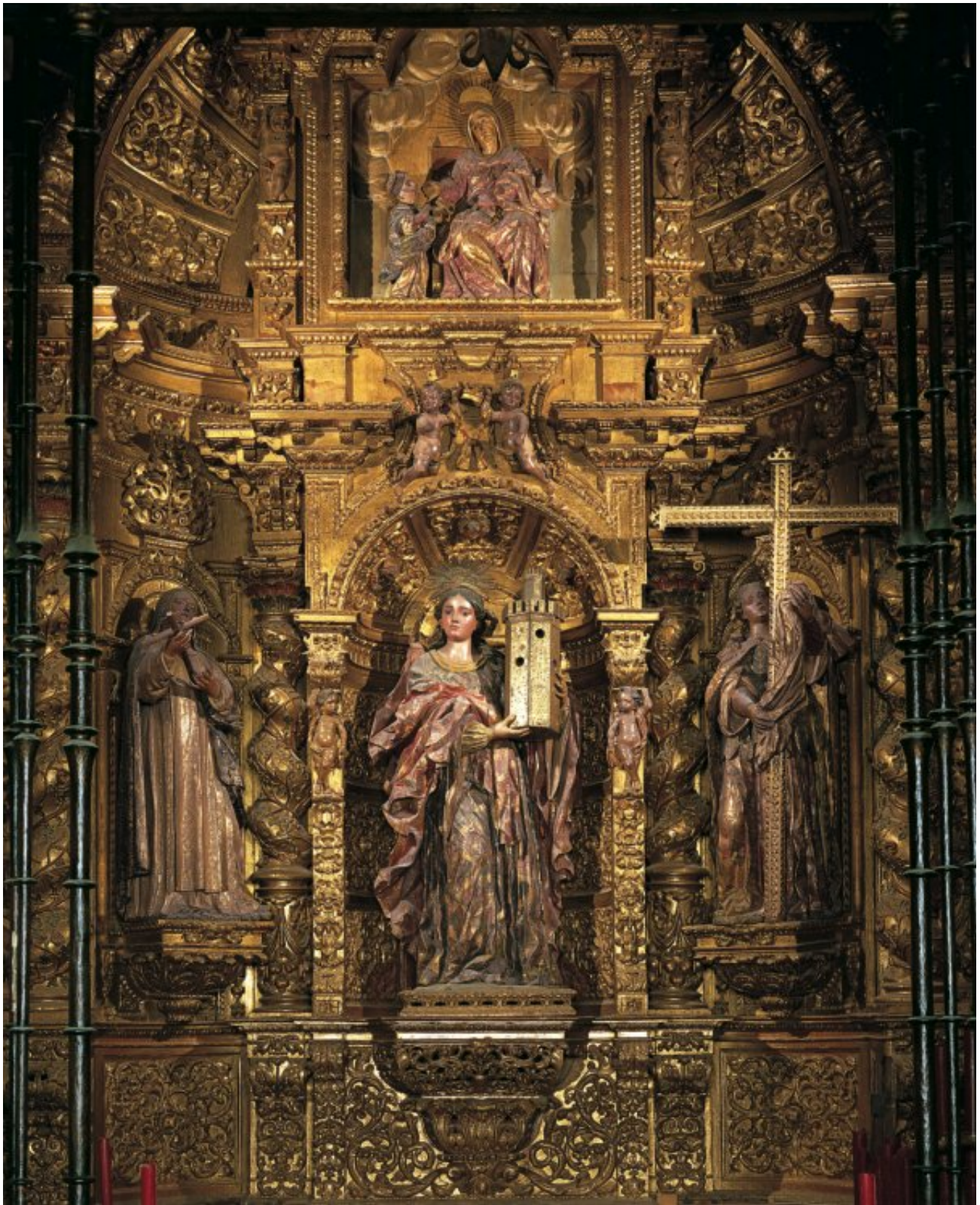


[FIG. 32] Juan Martínez Montañés, *Niño Jesús*, 1606. Sevilla, Parroquia del Sagrario de la Catedral

se conserva en la capilla un lienzo de la Virgen de los Reyes en su altar-baldaquino de la Catedral venerada por San Fernando. Era uno de tantos cuadros devotos, que en altares y capillas, junto a la cruz, respondían a las manifestaciones externas de piedad tan abundantes en las calles sevillanas. El cuadro referido, según inscripción parietal conservada, estuvo en un retablo de la calle de Tundidores (entre la Plaza de San Francisco y Hernando Colón) y fue trasladado al Sagrario por la diligencia de un devoto.

La última capilla del lado derecho es la dedicada a Santa Bárbara. Está protegida por una reja de hierro en cuyo medio punto sobresale una vistosa labor de hojarasca forjada. Es uno de los retablos mejor conservados del Sagrario y responde con toda claridad al tipo ya comentado del arcosolio con hornacina central, perfil cóncavo y dos entrecalles laterales. La talla de la madera es muy tupida, particularmente densa y de riquísimas labores caladas en el panel correspondiente al tramo

central del banco. Su fecha puede situarse en trono a 1690, así como las asignables a las dos esculturas laterales y al relieve que remata la ensambladura. La imagen titular es una Santa Bárbara que ostentadamente muestra la torre relacionada con su prisión y martirio. Se trata claramente de una maqueta que reproduce la sevillana Torre de Oro. La santa aparece con vestiduras rozagantes, y tanto por la riqueza de planos quebrados en la talla, la abigarrada policromía y el inequívoco aspecto de gracia mundana, nos parece pertenecer a tendencias expresivas del siglo XVIII. Las santas de las entrecalles son dos: a la derecha, Santa Elena que muestra reverentemente la Cruz de Cristo y, a la izquierda, una santa de ambigua identificación. Aparece en un raptó místico provocado por la cruz; se ha pensado en Santa Teresa y en Santa Rita.



Al lado de esta capilla del final del costado derecho de la nave se encuentra la fachada interior del testero de los pies del templo. Queremos apuntar solamente la gran calidad que ostentan los modelos ornamentales aplicados en las labores de carpintería de su ensamblaje. Destaca sobremanera el exquisito gusto compositivo del diseño de paneles cuadrados y rectangulares con florones variados y unos preciosos recuadros con roleos finalizados en las espigas eucarísticas combinadas con otros diseños que incorporan las uvas. Antes de pasar a describir algunos aspectos de las capillas del lado izquierdo del templo —antigua nave del evangelio—, conviene recordar la cuidadosa atención de los responsables del Sagrario respecto a las puertas y el mobiliario en general. Nótese a este respecto el bello claveteado de los batientes de la puerta que dan a la Avenida con el repetido emblema de la Giralda flanqueada por las jarras de azucenas, inscritas en una delicada corona de flexibles pétalos.

La capilla más cercana al crucero por el costado izquierdo de la iglesia es la del Cristo de la Corona. La imagen titular se encuentra en un lucido retablo de excelentes columnas corintias pareadas talladas en mármoles polícromos, ejemplo de indudable interés —de comienzos del siglo XIX—del neoclásico sevillano. En el ático dos ángeles adoradores se postran a los lados de una corona de espinas alusiva al titular de la cofradía y capilla. En una pequeña hornacina en el centro de la mesa de altar —que debió ser sagrario— se halla una Dolorosa arrodillada. En las entrecalles laterales se encuentran dos esculturas de mediano mérito; San Francisco Javier, a la izquierda, y San Luis Gonzaga, a la derecha. Escultura de gran interés es el Cristo con la cruz «al revés», es decir el palo largo, el que se clavaba verticalmente, dirigido hacia delante y el horizontal, el «patibulum», hacia las espaldas de Cristo. Siempre se ha ponderado la «mucha antigüedad» (González de León, *Noticia artística*) de la imagen refiriéndose en todos los casos al siglo XVI. Nos parece, en principio, una datación apropiada si tenemos en cuenta que la escena del Camino del Calvario con la cruz invertida figura en varios retablos sevillanos del XVI (conventos de Santa Ana y de Santa María de Jesús) y, en realidad, procede de grabados de los cuales se ha extraído al Nazareno de la abigarrada comitiva que por la calle de la Amargura caminaba hacia el Calvario. Es una antigua devoción medieval la específicamente dirigida a la corona de espinas. El Cristo de la Corona parece reproducir rasgos formales arcaicos: el anguloso plegado de la túnica, que claramente evoca rígidos linealismos medievales, conjugados con una renovada concepción anatómica; los grafismos de las telas dejan adivinar un cuerpo

bien articulado y una hermosa cabeza de nobles y regularizadas facciones descubren la presencia de claros ingredientes de la estética renacentista.

La segunda capilla del costado izquierdo es la dedicada a San Millán. Se trata de un retablo de madera en su color, sin policromar, de hacia 1740, con buenos estípites y notables detalles ornamentales de acantos escarolados y flores; repertorio ornamental nacido en el retablo mayor de este templo. Abundan las esculturas, de mediano interés, en la ancha calle central. Desde el banco hacia arriba aparecen: el martirio de San Pedro de Arbués, el titular San Millán, Santa Catalina y Santa Gertrudis y San Roque. Debe notarse que una Dolorosa arrodillada de mediados del siglo XVIII se encuentra en la actualidad sobre la mesa de altar, delante del citado relieve de San Pedro de Arbués.

La siguiente capilla es la de San José. Su retablo perteneció inicialmente a la tantas veces comentada tipología del arcosolio con tres calles articuladas por dos pares de columnas salomónicas. Se transformó profundamente la calle central ensanchándola e introduciendo unas molduras dieciochescas, de potentes inflexiones principalmente en el nicho que ocupa el titular. Se trata de una buena imagen que sigue el modelo de San José con el Niño itinerante, tal como se aprecia en una escultura análoga, documentada, de P. Roldán en el nicho que remata el altar del Cristo del Amor, en el Salvador. En las entrecalles laterales figuran dos imágenes de San Simón y San Judas que figuran en una inscripción en el banco del retablo salomónico que lo fecha entre 1694 y 1698. En el siguiente nicho hacia abajo, se encuentra una pequeña imagen de la Virgen de los Reyes en el sitial tachonado de castillos y leones de su altar catedralicio. Apoyando directamente sobre la mesa de altar se halla un fanal con un Buen Pastor niño y nutrido rebaño de ovejas que componen una empalagosa escena de piedad sentimental. Nótese, por último, que la capilla estuvo dedicada a San Nicolás, como se indica en la mencionada inscripción y en el medio punto de la reja en el cual figura la mitra del santo oriental. Dos escenas de su vida se conservan pintadas al temple en las paredes laterales. Las respectivas escenas aparecen enmarcadas por una excelente orla decorativa de estípites laterales y abultadas tarjas con ángeles, obra indudable de un hábil pintor ornamentador de la segunda mitad del siglo XVIII.

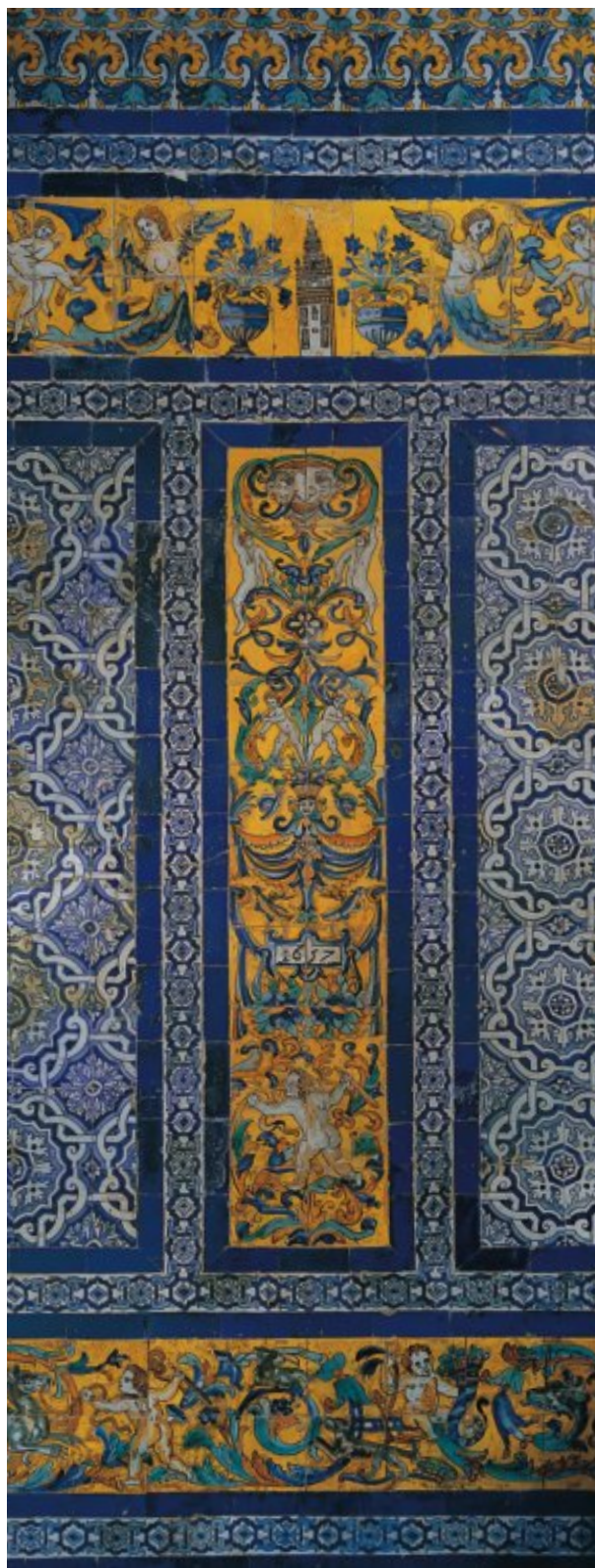
La última capilla del antiguo lado del evangelio es la actualmente dedicada al Corazón de Jesús y hasta fecha reciente perteneció a las Santas Justa y Rufina. La imagen de Cristo es de mediados del siglo XX de interés exclusivamente piadoso. El retablo, de estípites, se atribuye a Luis de Vilches (1736) y el dorado a José Barrera. La hornacina central se ha hipertrofiado hasta el punto de haber motivado que los estípites de los laterales, definidores de la estructura

tripartita, han sido colocados en una insólita dirección perpendicular al fondo en vez de con la acostumbrada presentación formal. En las entrecalles laterales figuran: Santa Rosa a la izquierda y San Felipe Neri a la derecha. En el banco, protegido en un fanal situado en el centro, se encuentra una emotiva cabeza de Cristo posiblemente del siglo XVII que merece un detenido estudio, dada la calidad de los rasgos perceptibles. Podría haber pertenecido a un Ecce Homo o a cualquier imagen de Cristo coronado de espinas de conmovedora expresión.

La sacristía

La nave corrida a lo largo del frente norte del Patio de los Naranjos que sirve de sacristía al Sagrario ha sufrido grandes transformaciones. Motivado por la necesidad de facilitar espacios para las actividades parroquiales, la espacialidad de la amplia nave habilitada a mediados del siglo XVII se dividió en dos partes. La conectada con el lado derecho de la iglesia mantuvo su condición originaria de lugar de custodia de los vasos sagrados y enseres de culto. La parte acotada en dirección a la Puerta del Perdón del citado patio se compartimentó a su vez en despachos y habitaciones de servicio. En todos estos espacios se conservan principalmente cuadros, que no es ocasión de reseñar sino en algunos ejemplos

[FIG. 34] D. Sepúlveda, paños de azulejos de la Sacristía, 1657



descollantes, debiéndose advertir que un grupo de tales pinturas ingresaron en el Sagrario procedentes del extinguido convento de San Francisco.

En la parte propiamente de sacristía debemos comenzar por evocar el aspecto que presentaría su cubierta, repleta de los estucos modelados por Pedro de Borja. En la actualidad, el amplio salón rectangular aparece cubierto por una sencilla bóveda de medio punto con arcos fajones apoyados en ménsulas escasamente resaltadas. Aspecto esencial de la noble prestancia de la sacristía se deriva del gran zócalo de azulejos que corre a lo largo de todas sus paredes. Es obra de Diego de Sepúlveda y en numerosos paneles aparece la fecha de 1657. La composición de los frentes obedece a una cuidadosa conjunción de efectos cromáticos y patrones ornamentales. Entre éstos se han utilizado modelos de índole geométrica —tan frecuentes en la tradición mudéjar permanentemente vigente en las artes suntuarias sevillanas—. También perviven típicos temas del grutesco renacentista y, asimismo, diseños vegetales propiamente barrocos.

[FIG. 35] Cruz procesional, siglo XVI



El mobiliario es otro aspecto de la espléndida unidad conceptual que presidió la construcción y ornamentación de la sacristía. Las amplias cajoneras destinadas a la custodia del rico vestuario litúrgico ostenta excelentes frentes adornados con el escudo del cabildo: Giralda y jarra de azucenas envueltas en flexibles tarjas, probablemente cercanas a los estucos que cubrían el techo. Un interesante crucificado de comienzos del XVIII se halla reverentemente enmarcado por una repisa de ondulados perfiles. Se conserva en armarios un numeroso ajuar litúrgico de vasos para la celebración de la misa y las numerosas procesiones y ceremonias que se desarrollaban en la vida parroquial. Debe destacarse la gran calidad de una cruz plateada de finales del siglo XVI, cercana al estilo y taller del famoso orfebre renacentista Francisco de Alfaro.

Por último, de la nutrida colección de pinturas colgadas en paredes y dependencias que-



[FIG. 36] Francisco de Herrera «el Mozo», *Triunfo de la Eucaristía*, 1655-1656. Sevilla, Sacristía de la parroquia del Sagrario de la Catedral

remos destacar especialmente el conjunto perteneciente a la hermandad sacramental. En primer lugar, por su objetiva calidad y la extraordinaria repercusión que tuvo en la pintura sevillana, la obra de F. de Herrera «el Mozo»: *Triunfo de la Eucaristía* (1655-1656) situada en uno de los dos frentes menores de la sacristía. La exquisita sinfonía de matices cromáticos que diluyen sus intensidades en función de su cercanía al foco luminoso que envuelve a la custodia sacramental adorada por la Virgen, abrió insólitas perspectivas renovadoras a la pintura sevillana. Herrera dio a conocer en Sevilla el audaz ilusionismo pictórico de los murales ornamentales del barroco romano, mostrándolo con todo su bello aparato de infinitos juegos cromáticos, variedad inventiva y profusión de escorzos. El propio Murillo y los componentes de la Academia



[FIG. 37] Matías de Arteaga y Alfaro, *La Adoración del Cordero Místico*, 1690-1691. Sevilla, Archicofradía Sacramental del Sagrario

artística entonces activa en Sevilla asumieron de inmediato las atractivas novedades integradas en esta clase de pinturas. Ecos más o menos directos del pleno barroquismo pictórico hispalense, asimilados a través de la obra de Murillo, se advierten en un importante ciclo pictórico eucarístico, obra de Matías de Arteaga (1690-1691), recientemente restaurado, estudiado y expuesto conjuntamente. Dos buenos ejemplos de esta serie pueden ser la escena de *Elías y el Ángel*, claramente deudora del cuadro *La liberación de San Pedro*, robado por el mariscal Soult del Hospital de la Caridad, y *La adoración del Cordero místico*. En este último, la inspiración de Arteaga en las sutilezas cromáticas del «estilo vaporoso» de Murillo no alcanza la plenitud de su efecto por la composición excesivamente estática y simétrica con la cual

resuelve Arteaga una sublime escena visionaria apropiada para un tratamiento dinámico y colorista que precisamente brilla por su ausencia.

Por último, debe anotarse que recientemente se han vinculado, acertadamente, a José de Arce la pequeña puerta abierta para paso de la sacristía al Patio de los Naranjos, y, particularmente, la excelente traza que dio el escultor flamenco para la portada inmediata a la del Perdón del Patio de los Naranjos. Su sencilla traza adquiere llamativa monumentalidad por el grupo escultórico de Virtudes que la corona; la Fe, a la izquierda, la Esperanza, a la derecha y en el centro, cobijada por una profunda hornacina, la Caridad. A los pies de ésta, como sello indeleble de la inventiva ornamental de Arce un melenudo querubín enreda sus guedejas en elásticas cortezas que se expanden y entrelazan hasta morir en un ramo de flores que cae. El motivo es idéntico a las metamorfosis formales que habían inaugurado el barroco ornamental en las espléndidas tarjas que acompañan a las esculturas monumentales de evangelistas y Padres de la Iglesia de las tribunas del interior del Sagrario.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso de la Sierra, F. y Tovar de Teresa, G.: «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México», en *Atrio* (Sevilla), n.º 3 (1991), pp. 79-117
- Ayarra Jarne, J. E.: *El órgano en Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1978
- Banda y Vargas, A. de la: «Noticia sobre la capilla sacramental de la parroquia sevillana de San Isidoro», en *Archivo Hispalense* (Sevilla), 200 (1982), pp. 199-208
- Bernal, A. M.: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, 1994
- Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800
- Ceán Bermúdez, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, (reimpresión), Sevilla, 1981
- Cruz Isidoro, F.: *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*, Sevilla, 1997
- Cuéllar Contreras, F. de P.: «El crucificado de la Iglesia parroquial del Sagrario. Obra del escultor portugués vecino de Madrid, Manuel Pereira (años 1641-44)», en *Boletín de las cofradías de Sevilla* (Sevilla), 223-224 (1978), pp. 8-10
- Cuéllar Contreras, F. de P.: «Los retablos colaterales de la Iglesia del Sagrario de Sevilla», en *Atrio* (Sevilla), n.º 4 (1992), pp. 95-110
- Chueca Goitia, F.: «El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1969, pp. 139-153
- De la Torre Farfán, F.: *Templo Panagórico, al certamen poético, que celebró la Hermandad insigne del Smo. Sacramento, estrenando la grande fábrica del Sagrario nuevo de la metrópoli sevillana...*, Sevilla, 1663
- Falcón Márquez, T.: *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977
- Falcón Márquez, T.: «Procesión con motivo del estreno de la Iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la Catedral de Sevilla en 1662», en *Laboratorio de Arte* (Sevilla), n.º 12 (1992), pp. 143-152
- Fernández Cacho, Y.: «A propósito de las intervenciones de Manuel Gómez y Joaquín García en la Iglesia del Sagrario de Sevilla», en *Atrio* (Sevilla), n.º 5 (1993), pp. 91-93
- Ferrer Garrofé, P.: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982

- Gestoso, J.: *Sevilla monumental y artística*, II, Sevilla, 1890
- Gómez Piñol, E.: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (s. XIII al XIX)*, Sevilla, 2002
- Gómez Piñol, E.: «Escultura de San Isidoro. Retablo de la contrafachada principal. Catedral de Sevilla», en *San Isidoro. Doctor Hispaniae* (catálogo de exposición), Sevilla, 2002, pp. 312-313
- González de León, F.: *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844 (reimpresión, 1973)
- Halcón, F.; Herrera, F.; Recio, A.: *El Retablo Barroco Sevillano*, Sevilla, 2002
- Herrera García, F. J.: *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, 2001
- Montoto, S.: *Las calles de Sevilla*, Sevilla, 1940
- Morales Martínez, A. J.: «Aportaciones a la obra de Bernardo Simón de Pineda», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1986, pp. 445-452
- Ortiz de Zúñiga, D.: *Anales de Sevilla*, IV, V, Madrid, 1796 (reimpresión: Sevilla, 1988)
- Ponz, A.: *Viaje de España*, IX, Madrid, 1780
- Recio Mir, A.: «Un proyecto de Blas Molner para el sagrario de la Catedral de Sevilla», en *Boletín de Bellas Artes*, (Sevilla), XXVI (1998), pp. 213-218
- Recio Mir, A.: «José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense», en *Laboratorio de Arte* (Sevilla), n.º 15 (2002), pp. 133-159
- Recio Mir, A.: «Alfonso Martínez escultor en piedra en el Sagrario de la catedral de Sevilla» en *Archivo Hispalense*, Sevilla (en prensa)
- Ríos Martínez, E. de los: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*, Cádiz, 1991
- Ríos Martínez, E. de los: «Nuevas Aportaciones Documentales a la vida y obra de José de Arce en Jerez de la Frontera y Cádiz», en *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 268 (1994), pp. 376-390
- Sancho Corbacho, A.: *Descripción de la Parroquia de San Clemente o del Sagrario de la Catedral y Catálogo de sus obras de arte*, Sevilla, 1981
- Serrera Contreras, J. M.: «Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás», en *Archivo Hispalense* (Sevilla), n.º 223 (1990), pp. 136-159
- Valdivieso, E.; Fernández López, J.; Roda Peña, J.: *Matías de Arteaga. Pinturas eucarísticas para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla* (catálogo de exposición), Sevilla, 2003
- Velázquez y Sánchez, J.: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, (reimpresión), Sevilla, 1994
- VV.AA.: *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, Sevilla, 1993

La iluminación interior del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla ha sido posible gracias al patrocinio de Iberdrola, quien, a través de sus servicios técnicos, y bajo la dirección de don Víctor Barbero Cámara, llevó a cabo los trabajos de renovación e iluminación.

Edición

Iberdrola

Autores

Emilio Gómez Piñol

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE HISPANOMERICANO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

M.^a Isabel Gómez González

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Producción

Ediciones El Viso

Diseño

Subiela

Fotografías

Jaume Blassi, Barcelona

excepto:

Biblioteca Nacional, Madrid, figs. 3-4

Fotografía artística Arenas, Sevilla, figs. 8, 32, 36

Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, figs. 2, 10, 16-19

Emilio Gómez Piñol, Sevilla, figs. 7, 29

Jorge Vértiz, México, fig. 25

Fotocomposición y fotomecánica

Lucam

Impresión

Brizzolis

Encuadernación

Encuadernación Ramos

**CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA**

I

LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE

II

EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA ENCINA
DE ARCENIEGA EN ÁLAVA

III

LA FUENTE DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS
EN EL PALACIO REAL DE MADRID

IV

EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

V

LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO

VI

EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO

VII

EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

VIII

EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA



