

El retablo en la escuela sevillana del Seiscientos

MARIA TERESA DABRIO GONZALEZ

SUMMARY

This paper makes a synthesis of those constants distinguishing the seventeenth-century Sevillian retable in each of its stages. We start with a historiographic survey in which the main contributions are pointed out, as well as the methodology followed by the different authors. The study deals mainly with forms, making the dominant aesthetics and the evolution produced in every stylistic stage stand out. Through the main artists and examples of their professional task, we arrest our attention on the features defining the typological schemes used in a just not homogeneous century. The manierist heritage, the ways of Baroque, the aesthetics of both Alfonsos, the aesthetics of Rivas brothers, the contributions of Bernardo Simón de Pineda and the epigones are the links articulating the development of this analysis.

Hace unos cuantos años, con motivo de las Primeras Jornadas sobre Arte Barroco Sevillano se me brindó la oportunidad de ofrecer una panorámica acerca de los presupuestos estéticos que habían regido el arte de construir retablos en Sevilla durante la centuria del Seiscientos. Poco después dejé plasmadas algunas de las opiniones allí expuestas en un breve artículo publicado en 1984¹.

Ahora, y por invitación de la Universidad de Murcia, de nuevo me enfrento al tema que, aunque conocido en parte, todavía ofrece al investigador un amplio campo para trabajar.

El estudio del retablo ha ido acaparando de modo progresivo el interés de los historiadores de Arte. En todo el territorio nacional han proliferado

1 Véase DABRIO, M.ª T.: *El retablo sevillano del siglo XVII: un estado de la cuestión*. En «Ifigea», n.º 1, 1984. Universidad de Córdoba.

a lo largo de las últimas décadas los estudios y publicaciones sobre esta materia tan sugerente, a caballo entre la escultura y la arquitectura². **Ciñéndonos** al círculo sevillano, ocupan un lugar preeminente los interesantísimos aportes del Dr. Hernández Díaz, iniciador de este tipo de investigaciones y maestro de muchos de los que posteriormente nos hemos dedicado al tema; sus trabajos realizados en la década de los treinta abrieron un amplio horizonte a investigadores como Bernal Ballesteros, Pérez Escolano, Palomero o quien esto escribe entre otros. Junto a los estudios ya realizados es preciso mencionar también la serie de trabajos que se hallan aún en proceso de elaboración o acaban de finalizar en fechas recientes, centrados tanto en maestros concretos cuanto en conjuntos artísticos en los que intervienen numerosos artífices, contribuyendo así al mejor conocimiento del arte sevillano del siglo XVII³.

Pero lo anteriormente expuesto no ha de inducir a error. A pesar del largo y laborioso camino recorrido, hay todavía muchos aspectos por conocer, muchos maestros de los que sólo se han conservado obras y noticias dispersas —sobre todo en la segunda mitad del siglo—, aún cuando desempeñaron un valioso papel en la fijación y difusión de las formas estéticas creadas por las grandes figuras del período; de ahí que a través de estas líneas se pretenda despertar el interés de los jóvenes investigadores por esta parcela de la historia del arte andaluz.

LAS FORMAS DEL SEISCIENTOS

Ya he indicado en otra ocasión que para estudiar la evolución formal del retablo sevillano del siglo XVII se hace necesario articular el período en dos mitades, tomando como línea divisoria la fecha de 1646, pues es en ese año cuando el soporte hasta entonces tradicional en este tipo de arquitecturas —la columna de fuste liso, aristado o revestido de decoración— se verá desplazado por la columna salomónica, sustitución llevada a cabo por Felipe de Ribas, como luego se verá⁴.

No obstante, lo antes dicho no ha de llevarnos a considerar que el panorama del retablo sevillano del siglo XVII es sencillo y uniforme. Muy al contrario, las primeras décadas de la centuria se van a distinguir por ser auténtico crisol de líneas y tendencias estéticas de donde emergerán los rasgos más significativos que, luego, pasada la frontera del medio siglo, se convertirán en los elementos definidores del retablo plenamente barroco.

Es indudable que, a primera vista, la estética dominante en estas primeras

2 A título de ejemplo, pueden mencionarse las investigaciones de profesores como Martín González, Otero Túñez, García Gaínza, Boloqui Larraya, Sánchez-Mesa, Ulierte, etc.

3 Entre los primeros hemos de elogiar la Tesis Doctoral defendida en fecha reciente por el profesor A. Pleguezuelo, centrada en la figura de Diego López Bueno. En cuanto a publicaciones, resaltamos los interesantes aportes recogidos por M.^{ta} Luisa Cano en su libro *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas*. Sevilla, 1984.

4 DABRIO, M.^{ta} Teresa: *El retablo...*, p. 144. *Felipe de Ribas, escultor. 1609-1648*. Col. Arte Hispalense, n.º 38. Sevilla, 1985.

décadas deriva claramente del lenguaje manierista, cabalmente representado por las obras de Juan de Oviedo, Juan Martínez Montañés y Diego López Bueno. Pero una mirada más detenida revelará que, bajo esta aparente uniformidad están gestándose soluciones nuevas que, si bien de una parte hunden sus raíces en las fórmulas tardomanieristas, para ir evolucionando hacia el movimiento y el volumen, de otra se alejarán del **leguaje** clasicista prefiriendo esquemas de mayor complejidad estructural en los cuales el soporte, articulado en un orden tetrástilo se convertirá en el indiscutible protagonista, preludiando ya el barroco.

En la primera tendencia habría que agrupar a los artistas que se formaron en el entorno de Juan de Mesa, tales como Luis Ortiz de Vargas, Martín de Andújar o Felipe de Ribas, mientras que en la segunda destacarán especialmente Alonso Matías y Alonso Cano, seguidos por otros maestros, como Jacinto Pimentel, Jerónimo Velázquez o el propio Ribas, que fluctúan entre ambas corrientes.

A partir de 1646 la estética del retablo sevillano apostará con firmeza por las soluciones de pleno barroco, tímidamente esbozadas en la etapa anterior. Los arquitectos de retablos de la segunda mitad de la centuria preferirán las composiciones articuladas por un orden gigante de columnas, intensificando el impacto visual de las formas y, sobre todo, el desenvolvimiento de éstas en el espacio. Son los rasgos que definen la producción de Francisco Dionisio de Ribas, Bernardo Simón de Pineda y Cristóbal de Guadix, arropados por los trabajos de otros maestros de menor relevancia, entre los que cabe mencionar a Martín Moreno, Alfonso Martínez y los Barahona.

La herencia manierista

Las primeras décadas de la centuria contemplarán el quehacer de una serie de maestros —nacidos en el último tercio del siglo XVI— que han sido considerados los iniciadores de las fórmulas retablísticas de la escuela sevillana y cuya huella puede rastrearse hasta los años treinta. Figuras como Juan de Oviedo y Martínez Montañés serán los creadores de un determinado esquema de retablo, presente en su día en muchos templos andaluces —aunque en la actualidad el paso del tiempo ha reducido considerablemente su número—, en los que se equilibran de manera admirable los distintos componentes: arquitectura, escultura y pintura. No es mi propósito analizar aquí la significación de Juan Martínez Montañés, magistralmente estudiado a lo largo de toda su trayectoria profesional por el Dr. Hernández Díaz⁵. Sólo señalaré aquí la huella dejada por tan insigne y genial artista en los numerosos discípulos y seguidores que tuvo a lo largo de su dilatada existencia.

Por su parte, la significación de Juan de Oviedo y de la Bandera quedó perfectamente delimitada a raíz de los estudios que sobre su obra hiciera el

⁵ En fechas recientes ha sido publicado *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla, 1987, obra en la que el ilustre profesor, máxima autoridad en el tema recoge y pone al día todo lo que se ha dicho y escrito sobre el «Lisipo Andaluz».

profesor Pérez Escolano⁶. Definido por Martín González como «un hombre del Renacimiento»), Oviedo fue un artista integral, que se ocupó entre otras cosas de diseñar y proyectar retablos⁷. La contemplación de sus obras nos lo revelan como hombre de formación y gustos plenamente manieristas; sus diseños ofrecen una arquitectura sólida y bien construida, tanto en los retablos mayores cuanto en los de menor formato. Como bien dice Pérez Escolano «Oviedo es el arquitecto de retablos de la Sevilla de su época que lleva más claramente al límite, entre el rigor y la herejía, las reglas compositivas desarrólladas a partir del Renacimiento»⁸. Son máquinas en las que domina el sentido de lo horizontal, dispuestas en calles y entrecalles que se pueblan libremente de pinturas, relieves o figuras exentas, y en las que Palomero ha visto «el último eslabón del retablo romanista sevillano»⁹.

Desgraciadamente, un elevado porcentaje de la producción directa de Oviedo ha desaparecido —retablo mayor de la Consolación de Cazalla de la Sierra; retablo mayor de la Encarnación de Constantina; retablo mayor de Santiago en Alcalá de Guadaíra, etc.— y sólo han llegado a nuestros días algunos de los que, diseñados por él, fueron ejecutados por otros maestros, cuales los del Cristo de Santa Isabel y los de los Santos Juanes del convento de San Leandro, cuya ejecución corrió a cargo de Martínez Montañés, fechándose el del Bautista en 1621 y el del Evangelista en torno a 1625¹⁰.

Tanto en sus obras directas como en los proyectos compartidos, el dominio de la arquitectura es rotundo y poderoso, acorde con los principios estéticos recogidos en los tratados de arquitectura, especialmente en los italianos, tan frecuentes y bien conocidos en los talleres sevillanos desde el último tercio del siglo XVI, como bien han puesto de manifiesto ilustres investigadores". En fecha reciente, Palomero ha materializado esta dependencia al señalar cómo Oviedo se ajusta a los esquemas propuestos por Andrea Palladio en su segundo libro al trazar los retablos sanjuanistas de San Leandro, o el mayor del monasterio cazallense de Santa Clara¹².

Interesante es también en estos primeros años del siglo la labor de Diego López Bueno, al que se ha calificado, quizá con excesivo rigor, de «prolífico

6 PEREZ ESCOLANO, Víctor: *Juan de Oviedo y de la Bandera. (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*. Arte Hispalense, n.º 16. Sevilla, 1977.

7 MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Escultura barroca española. 1600-1770*. Madrid, 1983, p. 127.

8 PEREZ ESCOLANO, V.: *Op. cit.*, p. 27.

9 PALOMERO, Jesús: *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, p. 347.

10 HERNANDEZ DIAZ, J.: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz. 1568-1649*. Arte Hispalense, n.º 10. Sevilla, 1976, pp. 56 y 58. PEREZ ESCOLANO, V.: *Op. cit.* p. 89.

11 Véanse, entre otros, los trabajos mencionados de Hernández Díaz, y PROSKE, B. G.: *Martínez Montañés, sevillian sculptor*. N. York, 1967. Por otra parte conviene señalar que la presencia de algunos de estos tratados en las escasas bibliotecas de artistas que conocemos viene a confirmar la familiaridad en el uso de los mismos.

12 PALOMERO, J.: *La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés*. En «Homenaje al Prof. Hernández Díaz», Tomo I, Sevilla, 1982, p. 505.

y discreto, con escasas dotes creadoras y sin el latigazo de originalidad, que se mueve entre las fórmulas arquitectónicas del purismo escorialense... y los ingredientes **clasicistas**»¹³.

Es opinión generalizada que López Bueno no fue tracista de retablos, sino sólo realizador de modelos creados por algunos de sus contemporáneos, destinados a cobijar las más de las veces imágenes de pintura. A él se deben, entre otros, el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas (1601), trazado por Asensio de Maeda, los de las iglesias de Santiago y San Martín (1606), acordes con sendos proyectos de **Vermundo Restá**, y el del antiguo Hospital del Cardenal, estudiado y reconstruido por Fuensanta García de la Torre, diseñado al parecer por el propio **artista**¹⁴. Por lo que hasta ahora conocemos del maestro, su lenguaje formal se muestra en la línea de los otros artífices sevillanos de su tiempo, dando preferencia a las líneas sobrias de inspiración italianizante derivadas de los esquemas **herrerianos**¹⁵.

Junto a los nombres señalados, que ocupan ya por derecho propio un lugar destacado en el panorama artístico sevillano del siglo XVII, hay todavía un cierto número de artistas —agrupados de modo muy genérico bajo la denominación de «**montañesinos**»— a los que sería conveniente estudiar con mayor profundidad. Bien es cierto que en la mayoría de los casos se les conocen pocas obras o éstas se hallan en lugares muy alejados de Sevilla, lo que dificulta el estudio y valoración de lo que en un principio podría parecer fácil. Es lo que sucede con Martín de Andújar, Jacinto Pimentel, Jerónimo Velázquez, artistas que, además de captar la onda montañesina, sufrirán el poderoso influjo de Alonso Cano, y sus estilos revelarán las fluctuaciones entre una estética y otra.

Martín de Andújar es un claro exponente de ello; hombre inquieto y animoso, no se contentó con trabajar en el área sevillana, sino que extendió su radio de acción allende los mares, trasladándose primero a las Islas Canarias y más tarde a las Indias. Y curiosamente, mientras en Sevilla la mayor parte de los datos que sobre él se conocen son de carácter documental, las islas por el contrario han conservado abundante producción del maestro, tanto de escultura como de **retablos**¹⁶.

En 1634 Andújar abandona Sevilla y se instala en Las Palmas de Gran Canaria, con la pretensión de que le adjudicaran la obra del retablo mayor de la Catedral, objetivo que no pudo alcanzar, a pesar de contar con el apoyo del prelado don Francisco Sánchez de Villanueva y Vega. En torno

13 PALOMERO, J.: *El retablo...*, p. 434. Esperemos que la pronta publicación del trabajo elaborado por Pleguezuelo sobre López Bueno ayude a fijar definitivamente en sus justos límites los aportes de este maestro.

14 GARCIA DE LA TORRE, Fuensanta: *El retablo del Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal en Sevilla*. En «Apotheca», n.º 1. 1981, pp. 67 y ss.

15 PALOMERO, J.: *El retablo...*, p. 436.

16 Véanse *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. De este artista se han ocupado también MARTINEZ DE LA PENA, D.: *El escultor Martín de Andújar Cantos*. «Archivo Español de Arte». Madrid, 1961. TRUJILLO, A.: *El retablo barroco en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1977. RODRIGUEZ, Margarita: *El escultor Martín de Andújar en Gran Canaria*. 1985.

a 1636 el maestro aparece establecido en Garachico con un próspero taller, y allí permanecerá hasta su marcha a las Indias, donde se le sabe trabajando en el área de Guatemala". Recientemente se ha relacionado la marcha del artista a Garachico (Tenerife) con el traslado del obispo Sánchez Villanueva a la isla tinerfeña, suceso acaecido en 1637¹⁸, aunque no hay que olvidar que el puerto de la hermosa villa de Garachico era uno de los más importantes de la isla, tanto por volumen de mercancías cuanto por ser, en opinión del malogrado profesor Trujillo «punto de cita para lograr, por ejemplo, una más rápida y fácil autorización para trasladarse a Indias», idea ésta que parece haber sido el verdadero motor de este viajero artista¹⁹.

Tomando como punto de partida su labor canaria, puede decirse que Andújar utiliza en sus retablos un esquema perfectamente acorde con los presupuestos tardomanieristas empleados por Juan de Oviedo y Martínez Montañés, a los que añade pequeños toques personales que revelan su conocimiento de las formas de Alonso Cano, pues no hay que olvidar que ambos artistas mantuvieron frecuentes contactos en Sevilla mientras duró la permanencia de Andújar en esta ciudad, si bien no se muestran con la suficiente fuerza como para hacer olvidar sus anteriores modelos²⁰.

Los caminos del barroco

Como he indicado anteriormente, desde fechas tempranas la herencia formal del Manierismo se irá entremezclando con determinados rasgos nuevos que destacan, sobre todo, el volumen y el movimiento de las formas, evidenciando la aparición de una diferente sensibilidad precursora del barroco pleno. Una prueba de ello la tenemos en el retablo mayor del convento sevillano de Santa Isabel, contratado por Juan de Mesa en 1624, y en cuya ejecución contará con la ayuda de su cuñado Antonio de Santa Cruz²¹.

La máquina de Santa Isabel es a todas luces interesante; su esquema bebe directamente en las fuentes clasicistas del maestro Montañés, pero al mismo tiempo hay en ella determinados aspectos que la alejan de la corriente imperante hasta entonces: el protagonismo de los ejes verticales, el complicado frontón, los trozos de entablamento decorados con tornapuntas y, en general, el mayor volumen concedido a las formas, ponen de manifiesto que

17 MENCOS, F.: *Arquitectura de la época colonial en Guatemala*. «Anuario de Estudios Americanos». T. VII. 1950, pp. 171 y ss. Cit. por TRUJILLO, A.: *El retablo...*, p. 48.

18 RODRIGUEZ, M.: *El escultor...*, pp. 555-556.

19 TRUJILLO, A.: *Op. cit.* p. 46. Aunque ha desaparecido su obra de mayores vuelos, el retablo de Santa Ana de Garachico -concebido en la línea de lo montañésino—, recientemente se ha documentado una nueva obra en la Catedral de las Palmas. Cfr. RODRIGUEZ, M.: *El escultor...*, 1985.

20 Recuérdese que Alonso Cano y Felipe de Ribas fueron los tasadores de una imagen enviada por el escultor a las Islas Canarias en 1632. Cfr. LOPEZ MARTINEZ, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, p. 23.

21 HERNANDEZ DIAZ, J.: *Juan de Mesa. Escultor de imaginaria. (1583-1627)*. Arte Hispalense, n.º 1. Sevilla, 1972, p. 73. VALDIVIESO, E.-MORALES, A.: *Sevilla Oculta*. Sevilla, 1980, p. 154.

los días del clasicismo están llegando a su fin, precisamente de la mano de artistas surgidos a su sombra²².

Al morir Juan de Mesa en 1627 la obra no estaba acabada, por lo que el conjunto hubo de pasar a otras manos; junto a la figura de Antonio de Santa Cruz, se ha apuntado además la presencia de otros dos artistas: Felipe de Ribas y Luis Ortiz de Vargas. El primero estaba en el taller de Mesa cuando se contrató la obra y no es de extrañar que volviera a laborar en ella al retornar a Sevilla²³. Por su parte, Ortiz —recién llegado de su estancia en Indias— ha comprado el taller del difunto maestro, y no sería nada raro que también se hubiese añadido a la terminación de la obra cuya estética, al decir de Bernales Ballesteros, encajaba bien con sus propios ideales artísticos²⁴.

Fueran o no colaboradores los dos artistas en el citado retablo, lo que sí está fuera de dudas es que en ambos maestros se pueden rastrear detalles comunes que evidencian algún contacto, alguna relación profesional entre ellos, que bien pudo llevarse a efecto en el viejo taller de la collación de San Martín.

De la mano de esta sugestiva obra hemos llegado a otra de las figuras básicas para la formación de la estética del retablo sevillano del barroco: Luis Ortiz de Vargas, artista nacido en Cazorla en 1588 y definido como hombre de personalidad acusada que «supo progresar desde el manierismo en que se formó hasta el primer barroco, el inmediatamente anterior al empleo de las columnas salomónicas»²⁵.

La incorporación de pleno derecho de Ortiz de Vargas a la pléyade de artistas andaluces que dieron vida a la escuela escultórica sevillana se ha producido con cierto retraso. Conocida su trayectoria a través de los protocolos publicados en la serie de «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía», y estudiada en parte su labor fuera de Sevilla por historiadores como Marco Dorta y Elena Gómez Moreno, ha sido en fechas más recientes cuando se ha puesto de manifiesto su importancia, gracias a los estudios a él dedicados por José Chichizola y Jorge Bernales, debiéndose a éste último la síntesis más completa que hasta ahora se conoce de la producción del maestro²⁶.

Casi todos los retablos diseñados por Ortiz de Vargas han desaparecido a causa de circunstancias adversas; por fortuna, algunos se conocen por viejas

22 DABRIO GONZALEZ, M. T.: *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, 1985, p. 196.

23 DABRIO, M. T.: *Los Ribas...* pp. 62-63. *La impronta estilística de Juan de Mesa en Felipe de Ribas*. «Apotheca», n.º 3, 1983, pp. 40-42.

24 BERNALES BALLESTEROS, J.: *Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas*. «Anuario de Estudios Americanos». Sevilla, 1985, pp. 113-114.

25 BERNALES, J.: *Noticias...*, p. 98.

26 CHICHIZOLA DEBERNARDI, J.: *La sillería de coro de la catedral de Lima*. «Apotheca», n.º 1. 1981. BERNALES, J.: *Consideraciones sobre el barroco peruano; portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII*. «Anuario de Estudios Americanos». T. XXXV. Sevilla. 1978.

fotografías y ello permite establecer determinados puntos de partida imprescindibles para definir su arte. A tenor de lo expuesto, en las obras del maestro de Cazorla se puede apreciar su preferencia por el uso de la ornamentación, especialmente guirnaldas de frutos, medallones, cartelas, frontones enroscados y, sobre todo, el uso de columnas con el fuste totalmente cubierto de decoración. Algunos de estos detalles adornaban el desaparecido retablo del Cristo de la Buena Muerte de la parroquia sevillana de *Omnium Sanctorum*, fechado en 1629, a su vuelta de Lima²⁷. Pero en esta obra hay además otro aspecto atrayente, cual es el énfasis que se observa en determinados elementos, como las cartelas y los frontones curvos enroscados, a los que se le ha dado un volumen mayor que el habitualmente empleado hasta entonces, salvo en Juan de Mesa. Estos detalles se mantendrán en obras posteriores de Ortiz de Vargas y son suficientes para acreditarlo ya como uno de los iniciadores de la corriente barroca²⁸.

La estética de los dos Alonsos

La tercera opción estética que late en los retablos sevillanos de la primera mitad del Seiscientos se halla encabezada por dos artistas de idéntico nombre y similar fuerza creadora: Alonso Matías y Alonso Cano. En torno a ellos surgirá pronto un plantel de jóvenes artífices —formados primigeniamente en los círculos tardomanieristas— deseosos de seguir y emular los hallazgos y soluciones de estos maestros homónimos, cuyas realizaciones abrieron los nuevos caminos que posibilitaron la renovación del esquema del retablo manierista. Ambos maestros tienen ciertos rasgos en común: los dos fueron espíritus decididos que tuvieron dificultades para adaptarse a su medio; los dos tuvieron vinculaciones religiosas, pues Matías fue jesuita y Cano racionero de la catedral granadina. No obstante, a tenor de las más recientes investigaciones, conviene dar cierta primacía a la producción del arquitecto jesuita, algunas de cuyas soluciones se verán también en la obra de Alonso Cano²⁹.

La pertenencia de Alonso Matías a la Compañía de Jesús y los «confinamientos» a que fue sometido a lo largo de su vida han sido causa fundamental en la dispersión de la obra de este espíritu inquieto. Los trabajos que de él se conservan en Sevilla, Córdoba y Málaga, por citar sólo algunos, lo acreditan suficientemente como uno de los retablistas más creativos de la primera mitad de la centuria. El retablo sevillano de la actual iglesia de la Anunciación —fechado en 1606— se nos ofrece como ejemplo magnífico de su concepción estética, al presentarnos una grandiosa máquina articulada en dos cuerpos de tres calles separados entre sí por un poderoso entablamento, que sirven de adecuado marco a las pinturas que lo adornan, cuya temática

27 El contrato fue publicado por LOPEZ MARTINEZ, C.: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 160. BERNALES, J.: *Noticias...*, p. 118.

28 DABRIO GONZALEZ, M. T.: *Los Ribas...*, p. 197.

29 Esta idea fue apuntada ya por RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A.: *Alonso Matías, precursor de Cano*. «Coloquios sobre Alonso Cano y el barroco español». Granada, 1968. DABRIO, M. T.: *Los Ribas...*, p. 198.

gira en torno a la Infancia de Cristo, ocupado lugar preferente la Circuncisión y la Encarnación, temas de gran devoción en la *Compañía*³⁰.

Alonso Matías concede en sus obras primacía casi absoluta a la arquitectura, utilizando columnas de orden gigante y remates de tres cajas, que logran su más acabada versión en el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, proyectado por el hermano jesuita en 1618³¹.

Las soluciones de Alonso Matías encontrarán rápidamente seguidores. Así lo revelan el retablo de la parroquia de Espera —donde intervienen López Bueno y Pablo Legot—, y el hermoso ejemplar del convento sevillano de las *Terasas* (Fig. 1), contratado por Jerónimo Velázquez en 1630, y en el cual se evidencia claramente el conocimiento no sólo de la obra de Matías, sino también de la de Cano³²: en efecto, se muestra aquí una máquina tripartita con templete en la calle central y frontones sobre las calles laterales del primer cuerpo, esquema que, por otra parte, es fácil encontrar en otros retablos de la orden del *Carmelo*³³.

Pero sin duda, la huella más notable dejada por el arquitecto la encontramos en el propio Alonso Cano, quien introducirá en sus obras los avances arquitectónicos del maestro granadino, como puede apreciarse en el retablo mayor de la parroquia de Lebrija (Sevilla), concertado por Miguel y Alonso Cano entre 1629 y 1631 (Fig. 2). Pero al mismo tiempo, surgirá el poderoso genio creador de Cano, que no se conformará sólo con la mera transformación de las soluciones del jesuita, sino que añadirá otros elementos nacidos de su personal inspiración.

Paulatinamente, el estilo de Cano se irá decantando hacia el uso de un orden columnario colosal, que se remata con una cornisa, si bien en ocasiones coloca sobre los capiteles —al modo brunelleschiano— un trozo de *entablamento*, esquema éste que puede hallarse en la mayor parte de su obra sevillana. Por lo que se refiere a la ornamentación, basada principalmente en guirnaldas de flores y frutas, se observa que ésta va adquiriendo cada vez mayor entidad hasta convertirse en un elemento casi insustituible de la retablística sevillana. No sabemos cómo habría podido seguir la evolución de Cano hacia el pleno barroco de haber permanecido éste en Sevilla. El traslado del artista a la Corte impidió el desarrollo en plenitud de esta nueva tendencia y dejó expedito el campo para la aparición de una nueva figura en la que se sintetizarán las corrientes antes marcadas, al tiempo que se encargará de consolidar el cambio: Felipe de Ribas.

La estética de los hermanos Ribas

Aunque la primera estancia de Felipe de Ribas en Sevilla se remonta a

30 MALE, Emile: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985.

31 Acerca de la obra cordobesa de Alonso Matías, tanto en la capital como en la provincia, véase RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco cordobés*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1987.

32 CANO NAVAS, M.ª Luisa: *El convenio...*, pp. 70 y ss.

33 DABRIO GONZALEZ, M. T.: Los *Ribas...*, p. 199.



Figura 1. Jerónimo Velázquez. Retablo Mayor. Convento de las Teresas (1630). Sevilla.



Figura 2. *Alonso Cano. Retablo Mayor. Parroquia de Ntra. Sra. de la Oliva (1629) Lebrija (Sevilla).*

1621, realmente su actividad como profesional no tiene relevancia antes de 1632, fecha en la que ya está instalado y bien relacionado entre los compañeros del **gremio**³⁴. Ya he señalado en otro lugar cómo la estética de Felipe de Ribas se fundamenta en las tres corrientes formales que ofrece Sevilla en esos años y que pueden sintetizarse en: lo montañésino, lo **mesino** y lo **canesco**³⁵. Porque, si bien las arquitecturas creadas por Felipe de Ribas muestran en general un esquema compositivo cercano al empleado por Montañés, el volumen de los motivos ornamentales y la utilización del orden gigante ponen de manifiesto sus contactos y similitudes con la línea más vanguardista de la Sevilla de la primera mitad del Seiscientos (Fig. 3).

Y esa dualidad se deja sentir casi continuamente en toda la producción retablística del artista; cuando Felipe de Ribas contrata obras de gran envergadura se muestra partidario del lenguaje de raíz montañésina, en máquinas de varios cuerpos que se dividen con columnas de fuste revestido —el más frecuentemente usado— o estriado. En compensación, los motivos ornamentales adquieren turgencia y el juego de los planos enriquece la visión de conjunto. Por el contrario, cuando realiza obras de menor envergadura, se siente más libre y, como Cano, prefiere el orden tetrástilo de columnas de fuste estriado, suprime el entablamento e introduce el dado; todo ello adornado por una rica ornamentación vegetal de aspecto carnoso, característica del maestro cordobés.

En 1646, y por encargo de la Orden Mercedaria, Felipe de Ribas dará vida a la más trascendente de sus obras y una de las piezas más significativas de la retablística sevillana: el retablo mayor de la Casa Grande de la Merced de Sevilla. Con esta máquina —ya desaparecida— el arquitecto dará un paso hacia adelante, al concebir una estructura de gran tamaño articulada por un orden gigante de columnas, que presentan como novedad el fuste salomónico, utilizado en Sevilla antes de ahora sólo con carácter decorativo pero no estructural. El retablo salomónico de la Merced se convierte así en el modelo inspirador de la nueva generación de artífices, la que desarrollará su actividad en la segunda mitad del siglo.

El más decidido seguidor de Felipe será un hermano Francisco Dionisio, siete años menor, bajo cuya responsabilidad quedará el taller familiar a la muerte del **primero**³⁶. Los encargos más notorios de Francisco Dionisio responden al esquema creado por su hermano, a saber, cuatro soportes de fuste salomónico que dividen el cuerpo único en tres calles y soportan una desarrollada cornisa sobre la que se alza el ático, también flanqueado por salomónicas. La altura alcanzada por las calles permite la colocación de hornacinas superpuestas, destinadas por lo común a **esculturas**³⁷. A este esquema responden el retablo de los Jácemes de la Catedral hispalense

34 Véase lo expuesto en la nota 20.

35 DABRIO GONZALEZ, M. T.: *Los Ribas...*, pp. 200-201.

36 DABRIO GONZALEZ, M. T.: *Los Ribas...*, pp. 155 y ss.

37 Aunque tradicionalmente se ha considerado a Francisco como introductor del retablo salomónico, esta gloria corresponde a Felipe, en tanto que a Francisco le corresponde el papel de afianzador y difusor del modelo.



Figura 3. Felipe de Ribas. Retablo Mayor. Convento de San Clemente. (1639). Sevilla.

(1658), donde el maestro usa lo salomónico por primera vez, el retablo mayor de los Vizcaínos (1666, hoy reformado, en el Sagrario de la Catedral), el retablo de la Capilla de la Maestranza, el mayor del convento de los Terceros (1675) (Fig. 4) y el de la parroquia de Villamartín (1678) (Fig. 5), en la provincia de Cádiz, por citar sólo obras conservadas.

Las estructuras de este maestro, aunque todavía serenas en su ritmo, preludian los movimientos que definirán las realizaciones del último tercio de la centuria, y que enlazan ya con el Setecientos.

Los aportes de Bernardo Simón de Pineda

Por los mismos años en que Francisco Dionisio está realizando sus obras más destacadas, surge en el panorama sevillano un nuevo artista llamado a desarrollar un estilo efectista y teatral que posee la completa dimensión de la estética barroca: Bernardo Simón de Pineda. Este interesante maestro, de origen antequerano y biografía poco conocida, se instaló en Sevilla en torno a 1660, casándose un año después³⁸. Con él se introducen en el retablo sevillano una serie de novedades de excepcional interés, condensadas por Ferrer Garrofé en: «... el sentido espacial de la articulación» y «la composición orgánica y unitaria»³⁹.

La estética definidora de la producción de este maestro se nutrirá con los avances que los artistas de épocas pasadas han ido incorporando a la retablística sevillana: las formas carnosas, los ricos fustes de las columnas, los tímidos juegos espaciales, los niños-atlarites, las guirnaldas están ya presentes en las obras de Cano, Ortiz de Vargas y los hermanos Ribas; partiendo de ahí, Pineda se lanzará a la creación de espacios complejos que dotarán al retablo de una dimensión efectista hasta entonces desconocida; de los quiebros ponderados de sus primeras obras —retablo del Hospital de la Misericordia— pasará luego a las hornacinas profundas y exquisitamente trabajadas —retablo de Santa Ana en la iglesia de Santa Cruz (Fig. 6)—, para terminar convirtiendo la hornacina central en un templete exento y destacado que sirve de cobijo a las esculturas, que se transforman y adquieren así una nueva dimensión que acentúa sus valores «docentes».

La mejor prueba de lo que decimos la constituye el retablo mayor de la iglesia del Señor San Jorge, popularmente conocida como «La Caridad», realizado entre 1670 y 1673, dignísimo marco para el grupo escultórico que cerraría el atractivo programa iconográfico ideado por don Miguel de Mañara en torno a las obras de Misericordia. El hondo dramatismo que impregna los rostros y actitudes de los personajes del *Entierro de Cristo*, obra de Pedro Roldán, se ve reforzado por medio de los elementos arquitectónicos que lo cobijan.

38 El más reciente estudio sobre este artífice se debe a FERRER GARROFE, P.: *Bernardo Simón de Pineda, arquitecto en madera*. Arte Hispalense, n.º 32. Sevilla, 1982. PLEGUEZUELO HERNANDEZ, A.: *Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla*. BSAA. XLVII. Valladolid, 1981, pp. 337-344.

39 FERRER, P.: *Bernardo Simón de Pineda...*, p. 17.

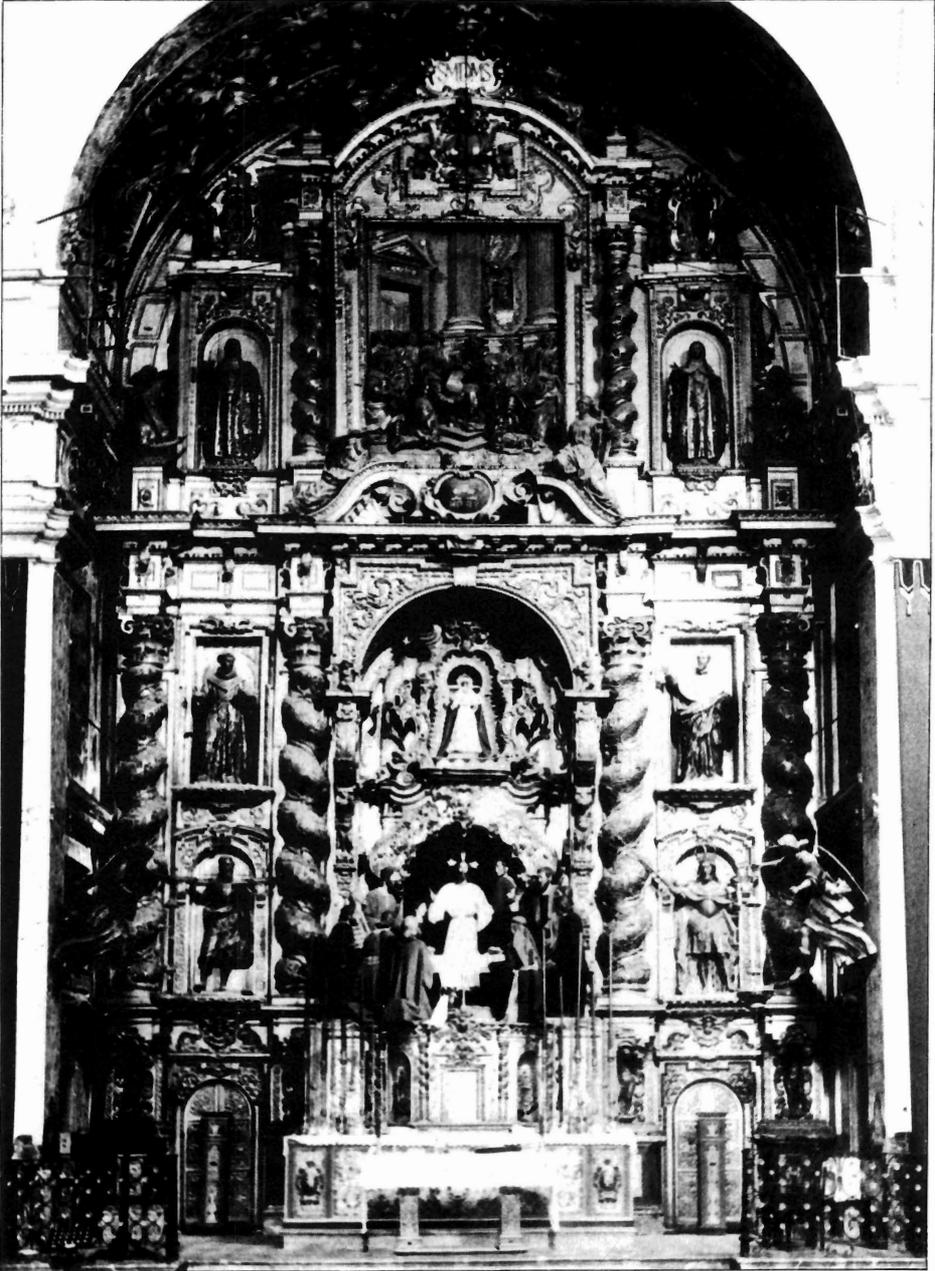


Figura 4. *Francisco Dionisio de Ribas. Retablo Mayor. Convento de los Terceros (1675). Sevilla.*



Figura 5. *Francisco Dionisio de Ribas. Retablo Mayor. Parroquia de Villamartin (1678). Cádiz.*



Figura 6. *Bernardo Simón de Pineda. Retablo de Santa Ana. (1670). Parroquia de Santa Cruz.*

Los Epígonos

Después de Bernardo Simón de Pineda, la retablística sevillana seguirá viviendo durante un cierto tiempo de los avances logrados por este maestro, sin que surjan entonces figuras descollantes que pudieran hacer empujarse al maestro antequerano. Sin embargo, y en contra de lo que pudiera parecer, esta etapa es una de las menos conocidas del arte hispalense⁴⁰. Como señalara el profesor Hernández Díaz, los retablos sevillanos de la última década del Seiscientos se ajustan al esquema impuesto en la segunda mitad del siglo⁴¹. La traza de estas máquinas deriva claramente de los modelos creados por Francisco Dionisio de Ribas, quien a su vez partía de los diseños de su hermano Felipe. Son, así mismo, las estructuras que emplea Pineda, si bien más ricas y dotadas de una fuerza y un movimiento que no tiene parangón.

En estas fechas será frecuente, pues, encontrar en Sevilla retablos de cuerpo único articulado por salomónicas de orden colosal y remate en ático; sólo los recursos ornamentales darán la nota individualista. Y es este esquema el que pasará a la siguiente centuria, introduciéndose como novedad la sustitución de la columna salomónica por el estípite, elemento claramente definidor de los nuevos gustos.

Una prueba de lo que decimos nos la dan los dos retablos concertados en 1690 por el ensamblador Cristóbal de Guadix: el mayor de la parroquia de San Vicente, y el del convento de Santa María de Jesús (Fig. 7), ambos en Sevilla⁴². Son pocas las referencias biográficas que se tienen de este maestro cordobés nacido en Montilla en 1650; según propia confesión, llegó a Sevilla con un tío suyo avecindándose en la collación de la Magdalena, y en esta ciudad vivirá hasta su muerte, acaecida en el año 1709⁴³. El estilo que revelan las obras de Guadix muestra analogías evidentes con los diseños arquitectónicos de Francisco Dionisio de Ribas: el gran desarrollo concedido a la calle central, los dobles registros laterales, las poderosas salomónicas, los niños-atlantes, son rasgos que aparecen en la producción de Ribas. Por otra parte, la solución del ático, la ruptura de la cornisa por la gran hornacina son detalles que pueden apreciarse en la producción de Bernardo Simón de Pineda.

40 Hasta el presente sigue siendo fundamental para conocer y analizar la producción de finales del Seiscientos el trabajo del profesor HERNANDEZ DIAZ *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII*. Boletín de Bellas Artes, n.º 3. Sevilla, 1936.

41 HERNANDEZ DIAZ, J.: *Papeletas...*, p. 3.

42 HERNANDEZ DIAZ, J.: *Papeletas...*, p. 5. *El templo hispalense de San Vicente*. Boletín de Bellas Artes. 2.ª época, n.º V. Sevilla, 1977, p. 118.

43 Según se desprende de la partida de defunción publicada por Hernández Díaz, en sus últimos años el artista no debió trabajar, o si lo hizo fueron obras de poca valía, pues fue enterrado de limosna en la iglesia de San Andrés, lo cual indica que no debía gozar de solvencia económica. Cfr. HERNANDEZ, J.: *Papeletas...*, p. 20. Para la huella de Guadix en la zona de Córdoba, véase RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987.



Figura 7. *Cristóbal de Guadix-Pedro Roldán. Retablo Mayor. Convento de Santa María de Jesús. (1690). Sevilla.*

Junto a estos elementos que demuestran su dependencia estética, Guadix muestra detalles personales; así, los fustes de las columnas, la ornamentación que los cubre —rosas o pámpanos—, y sobre todo el capitel con los caulículos hacia arriba, quizá el rasgo más individualizador de su obra.

Estructuras similares muestran también los retablos realizados por los hermanos Barahona, cuya producción entronca ya con la nueva centuria; Hernández Díaz ha señalado que serán ellos los que más tempranamente introduzcan el estípite como elemento de soporte⁴⁴, marcando así la nueva sensibilidad estética que configura la producción artística del siglo XVIII*.

44 HERNANDEZ DIAZ, J.: *Papeletas...*, pp. 16-17.

* Fotografías: Alberto Villar Morellán y Manuel Pérez Lozano.