

LOS IDEALES NEOCLÁSICOS Y LA DESTRUCCIÓN DEL BARROCO. CEÁN BERMÚDEZ Y JERÓNIMO BALBÁS

En 1824 se desmonta el retablo mayor del Sagrario de la catedral de Sevilla, ejecutado entre 1705 y 1709 por Jerónimo Balbás. Formalmente el Cabildo catedralicio decide suprimirlo basándose en que sus empujes podrían contribuir al derrumbamiento de la cabecera de la iglesia, con problemas estructurales desde el inicio de su construcción. Pese a no afectar a la fábrica del templo, como se vio tras su desmembramiento, el Cabildo acuerda sustituirlo por un pequeño tabernáculo neoclásico. Al actuar así, los canónigos hacían realidad los deseos expresados décadas antes por Ponz y Ceán Bermúdez, a quienes, en última instancia, cabe atribuir su desaparición. De hecho, la historia de su destrucción corre paralela a la de la implantación en Sevilla de los ideales neoclásicos propugnados por la Real Academia de San Fernando. Teniendo en cuenta esto último, se explica que el estudio de su desaparición sea, si cabe, más atrayente aún que el de su construcción, realizada en plena etapa barroca. La primera, por el contrario, acontece en unos años en los que en Sevilla, al menos en los sectores oficiales, hace crisis el Barroco, cuyas complejas estructuras compositivas y ornamentales se quieren sustituir por las puras del Neoclásico. En concreto, el retablo de Balbás desaparece víctima de la dialéctica entablada en Sevilla entre los partidarios del Barroco y del Neoclásico; dialéctica suscitada por los académicos de la Real de San Fernando.

Las normas que emanan de estos últimos alcanzan también al Virreinato de la Nueva España, al que Balbás llega en 1718. Algunos de sus retablos mexicanos se sustituyen también por templete neoclásicos por las fechas en que en Sevilla se desmonta el del Sagrario. Ello hace que el estudio de su desaparición alcance un nuevo sentido, ya que en buena medida las causas que la motivaron fueron las mismas que suscitaron en México la supresión de algunos retablos de Balbás. De este último se conserva el gran retablo mayor de la catedral mexicana, el de los Reyes, el primero que traza a su llegada el Virreinato. Las semejanzas existentes entre uno y otro, señaladas

desde un principio por la historiografía artística, determinan que todo lo que sea contribuir a un mejor conocimiento del retablo del Sagrario sea también de gran interés para el estudio de la producción balbasiana en México. De ahí que, junto al análisis de su desmantelamiento, en este trabajo se incluyan algunos datos sobre su estructura y composición. Conociéndolo mejor no sólo se facilita su análisis comparativo con el retablo de los Reyes, sino que se comprenden con más facilidad las causas que llevaron a su destrucción.

* * *

Zamorano de nacimiento (1), Balbás llega en 1705 a Sevilla procedente de Cádiz, de donde se le hace venir para que participara en el concurso que se abre para la construcción del retablo mayor del Sagrario de la catedral. Este se ejecuta por iniciativa y a cuenta del arzobispo Arias, quien remite al Cabildo las plantas, diseños e informes presentados «para que eligiese la que fuese más de su satisfacción y más decorosa para el sítio» (2). En el cabildo celebrado el 27 de noviembre de 1705 se examinan un total de trece proyectos, eligiéndose el de Balbás (3). Como diputados para esa obra se designan don Juan de Loaysa, mayordomo de fábrica de la catedral, y el también canónigo don Valentín Lampérez y Blázquez.

El 19 de julio de 1706 aparece citado documentalmente Balbás como «maestro del Retablo del Altar Mayor del Sagrario», cuya conclusión el arzobispo Arias se compromete notarialmente a llevar a término a su costa el 1 de marzo de 1708 (4). Gracias a su liberalidad, Balbás consigue dar fin a la obra, que con la presencia del arzobispo se descubre el 9 de diciembre de 1709 (5). El 27 de septiembre de 1711 se celebra otra ceremonia, en este caso para festejar el final del dorado (6). Hasta 1712, sin embargo, no se traslada solemnemente el Santísimo al nuevo retablo, ya que no se pudo estrenar «hasta fortificar el panteón, que está debajo, donde están los cuerpos de los arzobispos».

De su proceso constructivo conviene destacar varios aspectos, ya que de una forma u otra habrá que tenerlos en cuenta al comentar su destrucción. El primero es que ya desde un principio la elección de Balbás fue criticada

(1) TOVAR DE TERESA, Guillermo: *La muerte de Don Jerónimo de Balbás*, «Monumentos Históricos», Boletín nº 4, México, 1980, págs. 23-30.

(2) CARO QUESADA, M.^a Josefa: *Jerónimo Balbás en Sevilla*, «Atrio», nº 0, Sevilla, 1988, pág. 71.

(3) GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México*, «Temas de Estética y Arte», vol. II, Sevilla, 1988, págs. 105-106.

(4) CARO QUESADA, M.^a Josefa: *Jerónimo Balbás*, ob. cit., pág. 71.

(5) GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *Entre la norma y la fantasía*, ob. cit., pág. 109.

(6) FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El sagrario de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977, pág. 68, nota 107.

por sus compañeros sevillanos —es de suponer que por los otros concursantes—, para los que sus diseños debieron parecer muy complejos y novedosos. Así lo pone de relieve uno de los versos que se escriben en 1709 con motivo de la conclusión del retablo, de cuya existencia dió testimonio Ceán Bermúdez al decir que «hasta los poetas se ocuparon en elogiarle con versos muy parecidos al retablo». En concreto uno de los escritos por Cristóbal de Oña Biedma, cuyo título y contenido dejan bien claro que según los retablistas sevillanos Balbás no debió ser el elegido. Los versos, enunciados como «Desima al artífice de quien desían los del arte no avía de ejecutar el diçeño», dicen así: «Llego el ardiente deçeo / criado en fuersa de días / a desmentir profecías / que te fomentaran Reo / y admirando lo que veo / en tu gran demostracion / gracias, a la emulasion / gustoso le debes dar / pues esta te hiço aumentar / mas cuerpo a la admiracion» (7).

El segundo es que el retablo se ejecuta sin trabas económicas. En el cabillo del 2 de septiembre de 1705 los capitulares fueron informados del «gran deseo que le asiste (al arzobispo) para que se haga el retablo mayor del Sagrario con cuanta magnificencia y liberalidad pudiera ser, siendo el ánimo de su excelencia que la obra del retablo sea *muy costosa y sin limitación alguna*» (8). Conocedor de la liberalidad del arzobispo Arias, quien según Ceán Bermúdez aportó 1.227.390 reales, se comprende el tono laudatorio de las octavas que Oña escribe en su alabanza a la conclusión del retablo, del que dice que haría inmortal la fama de su promotor (9).

(7) Biblioteca Nacional, Madrid. Manuscritos n.º 2.244, fol. 175.

(8) GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *Entre la norma y la fantasía*, ob. cit., p. 105.

(9) «en alabanza del Retablo con que adorno el templo de Sn. Clemente, Sgrario de la Sta. y Patriarchal yglesia, Seva. el exmo. Sr. Don Manuel Arias de Porras, su digno. Prelado.

Octavas

Dude el mayor ingenio, con la Pluma
si mobera en tu alabanza el lavio
temiendo, en tanta açcion, que se presuma
en tu ponderacion mayor agravio,
y tu de mill, ingenios sacra summa
que de Clemente el templo vistes savio
por excedida es muda tu alavansa
y assi la admiracion sola te alcanza

Ya es incapas, cualquier entendimiento
de la expreçion, que al arte se le deve
y es sin duda que el alto firmamento
con expecial, influjo su açcion muebe
quedese tu alabansa en sentimiento
porque no peque ossado el que se atreve

Otro aspecto a tener en cuenta es que pese a financiarlo el arzobispo, el retablo se ejecuta para el Cabildo, que será quien seleccione a su artífice, quien introduzca en el proyecto algunas variantes y quien controle su ejecución. También habrá que recordar que desde un principio el retablo planteó problemas a la fábrica de la iglesia, ya que dado su peso y dimensiones hubo que reforzar el panteón situado debajo del presbiterio. Así lo indica el documento por medio del cual el arzobispo se comprometió a finalizarlo, en el que textualmente se dice que hubo que «hacer alguna novedad en el cruzero y en el Panteón para disponer y colocar el retablo»; obras éas que retrasaron su solemne inauguración.

Celebrada ésta, se apagaron los ecos laudatorios de los cantos de los poetas, cuya calidad literaria hay que reconocer, con Ceán Bermúdez, deja mucho que desear. Pasado más de medio siglo el retablo volvió a ser objeto de atención, si bien en este caso los escritos no pudieron ser de signo más contrario. Las formas elebadas por Oña e imitadas por los artífices sevillanos, incluso por aquéllos que en un principio reprobaron la elección de Balbás, serán ahora acerbamente criticadas por Ponz y, más tarde, por Ceán Bermúdez, cuyos escritos tendrán casi la misma fuerza destructura que la de los operarios encargados de su desmantelamiento. Defensores de una vuelta a los principios arquitectónicos clásicos y por lo tanto violentos detractores del

y si ay, Pluma ynmortal, esa te alava
que es cordura, el silençio en quien no save

A su exa.

Ya señor, solisita, agradevida
la admiracion, en abrasada llama
mill dilatados, siglos a tu vida
para extençion de tu gloriosa, fama
sera inmortal. tu gloria meresida
por el merito, justo que te aclama
con que tu vida y fama, ó Pastor, santo
tanto. Se aumentara, crecera tanto.

No una memoria. Si muchas memorias
de heroes preconisantes deste efecto
haran fiel exprecion, de vuestras glorias
con observancias, del mayor Respetto.
no ay vidas no ay grandesas ni victorias
capases de aplaudir Don tan perfecto
si no esperavan premio, soberano
no ay vidas no hay gran (este verso tachado)
de eternas luces vuestro ardor cristiano.»

Biblioteca Nacional, Madrid. Manuscritos n.º 2.244, fol. 218, rto. y vto.

barroco exacerbado que se ejecuta en España a partir de mediados del siglo XVII, Ponz y Ceán Bermúdez criticarán sin piedad el retablo de Balbás, que según ellos violentaba todas las reglas de la arquitectura clásica y desentonaba, por su falta de seriedad y decoro, en un templo dedicado al Señor (10). Imbuidos de los ideales neoclásicos que por entonces propugnaba la Academia de San Fernando, de los que serán sus más fervientes difusores, mostrarán, lógicamente, una total incompreensión hacia el retablo de Balbás, al que imputan, entre otras muchas cosas, el haber sido punto de partida de «infinitas monstruosidades».

En el tomo IX de su *Viage de España*, publicado en 1780, Ponz dirá de la iglesia del Sagrario que «fue más feliz en lo exterior, que en lo interior de ella». «El retablo mayor tiene lugar entre los maderages de primera clase faltos de orden, y concierto. Se hizo al principio del siglo para ser infeliz norma, según los aplausos que mereció su artífice, de infinitas monstruosidades en esta línea, que desde entonces hasta ahora se han ido haciendo en esta Ciudad, y fuera de ella.» Los mismos términos emplea al tratar de los retablos colaterales, lo que le lleva a decir que «los caprichos, extravagancias, y puerilidades, que se encuentran en todos tres, particularmente en el mayor, no podrá V. figurárselas, aunque se eche á delirar» (11). De sus críticas no se salva ni Duque Cornejo, el autor de las esculturas, hacia el que Ceán Bermúdez mostrará una actitud más condescendiente. Le achacará el «imitar a Balbás, que corrompió el buen gusto de los escultores sevillanos con sus obras sobrecargadas de talla y adornos afiligranados, confusos y de ninguna permanencia» (12).

Más virulentos aún serán los ataques de Ceán Bermúdez, para quien el barroco dieciochesco será el más horrendo de los pecados y Balbás «el herejarca de la arquitectura en Andalucía». Los veinticuatro años que Ceán vive en Sevilla, ciudad a la que llega con Jovellanos en 1767, le permiten conocer a fondo la obra de Balbás y valorar la influencia que ejerció sobre la retablística sevillana, que por entonces se extendía por varias provincias andaluzas.

Este último punto, el del influjo del retablo del Sagrario, lo destaca Ceán en 1800 al inicio del comentario de su autor que incluye en su *Diccionario*, centrado únicamente en ese conjunto. De él dirá que es «obra tan costosa como disparatada, y que sirvió de modelo á los artífices ignorantes que hubo en este siglo en aquella ciudad». A continuación señalará que «El tamaño es

(10) Sobre la visión de la arquitectura barroca por parte de Ponz y Ceán Bermúdez, véase BOTTINEAU, Yves: *La 'fortune' de l'architecture baroque espagnole*, «Revue de l'Art», n.º 11, 1971.

(11) PONZ, Antonio, *Viage de España*, vol. IX, Madrid, 1786, págs. 9-10.

(12) CARRIAZO, J. de M.: *Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», vol. V, 1929, pág. 181.

grandísimo y el adorno con que está cargado incomprehensible. Sin sujeción a ninguna regla de arquitectura, la imaginación del autor obró á su libertad, y según su mal gusto». De las esculturas de Duque Cornejo comentará que eran de las mejores que talló su autor, «aunque faltas de sencillez y decoro, por lo que convienen con el confuso ornato de esta gran máquina» (13).

Más exacerbadas aún serán las críticas que hará en su *Descripción de la catedral de Sevilla*, publicada en 1804, como señala Lleó Cañal elocuente documento de la estética de la Ilustración y en sí mismo un monumento al gusto del neoclasicismo (14). En el Prólogo dirá que la finalidad que le llevó a escribirla fue ofrecer «una descripción exacta, crítica y verdadera, que les dé (a los curiosos viajeros) una idea clara, distinta y adecuada del todo y de las partes, que componen este gran templo». «¿Y cómo podría ser exacta y completa una descripción (comentará en el *Apéndice*, redactado en 1805) que refiriese solamente lo bueno, y callase lo malo? Fuera de que es incapaz el autor de prostituir sus tales quales conocimientos á la vil adulación, ¿qué dirían los inteligentes, quando atraídos de las justas alabanzas de las preciosas obras, que tanto se celebran en la Descripción, viesan a la par de ellas y en el mismo templo el monstruoso retablo del Sagrario...?

La descripción que de él hace es de sobra conocida. No obstante, parece oportuno que se reproduzca una vez más, ya que partiendo de ella será más fácil comentar las novedades que se aportan, por desgracia no muy reveladoras. «Llega el retablo hasta el arco toral y ocupa todo el fondo del presbiterio, que consta de 80 pies de alto, 40 de ancho y 30 de hueco, todo revestido de pino. Rodea este inmenso recinto un zócalo de jaspe, que tiene de alto vara y media: sobre él se levanta un basamento de madera con pedestales resaltados. Encima de ellos se elevan quatro grandes estípites, o lo que son, haciendo de columnas, y sobre el basamento pilastras llenas de ángeles en actitudes de travesear. Sigue lo que quiere ser cornisa, rota é interrumpida por mil partes, con entradas y salidas tortuosas; y remata con un cascarón que cubre todo el presbiterio. Sobre la extendida mesa altar, que está aislada, descansa un tabernáculo de dos cuerpos con infinitas columnas, que no pertenecen á ningún orden de arquitectura. Detrás hay un arco grande, que dá comunicación al trasagrario con una ventana al frente: encima de este arco está otro con dos columnas á los lados, y en el centro la estatua de San Clemente, titular de esta capilla, arrodillada sobre un trono de nubes, vestida de pontifical y sostenida por ángeles mancebos. Más arriba hay otro nicho,

(13) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. I, Madrid, 1800, pág. 92.

(14) LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Estudio preliminar de la descripción artística de la catedral de Sevilla de Ceán Bermúdez*, Sevilla, 1981, pág. 10.

que rompe la cornisa principal, y en él la estatua colosal de nuestra Señora de la Concepción sobre trono de ángeles.

Entre los dos intercolumnios laterales se descubren dos puertas adornadas con cendales y otros ornatos extraños, que dan comunicación á la sacristía y á otra pía que está al frente, y sobre ellas dos nichos con las estatuas de san Juan Bautista y de san Juan Evangelista, que tienen por remate los escudos de armas del señor Arias, arzobispo de la diócesis, que dicen contribuyó con limosnas para esta obra. A la entrada del presbiterio, á la de las puertas laterales y á los lados del altar se presentan unas ocho ó más estatuas alegóricas, colocadas sobre repisas; otras cuatro, también en repisas, sobre el basamento, que representan á san Pedro, san Pablo, santa Justa y santa Rufina, y otras cuatro más, asimismo sobre repisas, de los santos arzobispos de esta iglesia, colocadas delante de las cuatro estípites: de manera que ninguna de ellas descansa sobre macizo. Restan otras de mancebos encima de la cornisa en actitudes violentas con torres en las manos, castillos, pozos, ciudades y otros atributos de la Virgen.

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

A lo descrito por Ceán Bermúdez cabe sumar los datos que aporta el Inventario de la parroquia del Sagrario realizado el 21 de octubre de 1746 (15). En él se especifican las esculturas que aparecían en los dos cuerpos del tabernáculo. En el inferior, la custodia, figuraba un Niño Jesús, y en el superior, un camarín, una Virgen de la Antigua. El primero podría ser el contratado por la Hermandad Sacramental del Sagrario en 1607 con Martínez Montañés, que posiblemente se incorporaría al retablo. La segunda es casi con toda seguridad la imagen de esa advocación situada en la actualidad sobre la mesa de altar de la capilla de Santa Justa y Rufina de esa parroquia; obra que hay que incluir en el Catálogo de Duque Cornejo (16). En ese Inventario se seña-

(15) Archivo Catedral, Sevilla (A.C.S.). Libro de Inventarios, legajo n.º 401, s.f.

(16) *Virgen de la Antigua*, 0,62 mts. En el Inventario de 1746 se dice que la imagen tenía una diadema de plata.

la también la existencia en el presbiterio de una escala mediana, «que sirve para subir a exponer el Santísimo en el trono», dato éste del que se deduce que el retablo no era practicable. En ese sentido el que Balbás contrata en 1747 con las monjas de la Concepción de México estaba mejor resuelto, ya que lo planteó «sin que sea necesario que lo referido se practique por delante» (17). Aunque no forme parte del retablo, la baranda de bronce integrada por balaustres y estípites que delimita la capilla mayor, también se ejecutó por entonces, ya que, como se especifica en el Inventario, la costeó el arzobispo Arias. Igual cabe decir de los dos candeleros de metal, no localizados, que aparecían fijados en los extremos de la primera grada, en los que permanentemente ardían velas en honor del Santísimo (18).

Partiendo de las estampas de la parroquia del Sagrario grabadas en 1781 por Joaquín Ballester sobre dibujos de Miguel Fernández, de la descripción de Ceán Bermúdez y tomando en cuenta datos anteriores es posible valorar el especial empleo de la luz que Balbás pudo hacer en este retablo. Detrás del tabernáculo, donde se exponía el Santísimo, Ceán dice que había «un arco grande, que da comunicación al trasagrario con una ventana al frente». De la apertura de ésta y otras ventanas da testimonio don Juan de Loaysa en un informe emitido el 24 de mayo de 1694, en el que textualmente dice que esas ventanas «le dan gran luz a aquella pieza, antes totalmente oscura» (19). Sabiendo gracias a Ponz que Balbás «había sido tramoyista en el teatro de Madrid, para lo que tuvo mucha invención», y conociendo la preocupación que años más tarde tuvo de que las dos imágenes de la Inmaculada que aparecían en los camarines del retablo antes citado de la Concepción «puedan gozarse por los costados, y les comunique alguna luz para su mayor lucimiento», es fácil imaginar el uso barroco de la luz que Balbás pudo hacer en este retablo. Al respecto conviene recordar que era el altar mayor del Sagrario metropolitano. Ello explica que la luz la hiciera incidir sobre el manifestador, núcleo temático del retablo y de toda la iglesia.

Sobre ese arco trazó otro, en el que emplazó la imagen del santo titular de la iglesia, San Clemente, y sobre él, en un nicho, situó una escultura de la Inmaculada. De esta última dice Ceán que era una «estatua colosal». Así

(17) AMERLINCK, María Concepción: *Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el retablo de la Concepción de la ciudad de México*, «Monumentos Históricos», Boletín n° 2, México, 1979, pág. 31.

(18) En el Inventario de 1746 se especifica que la barandilla pesa 125 arrobas, 8 libras y 6 onzas y que su costo fue de 48.503 reales. La barandilla se debió ejecutar al tiempo que la lámpara de plata situada en un extremo del presbiterio, cincelada en 1711 por el platero Laureano de Pina. Cf. DONADO CAMPOS, *Inmaculada: Una nueva obra del platero Juan Laureano de Pina: la lámpara del Sagrario de Sevilla*. «Archivo Hispalense», núm. 1988, págs. 189-193.

(19) FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Sagrario*, ob. cit., pág. 128.

debió tallarla Duque Cornejo, quien en éste y otros puntos debió seguir fielmente el proyecto de Balbás, quien en contra de lo que mantenían Ponz y Ceán Bermúdez conocía a la perfección las reglas de la arquitectura y de la perspectiva. Así lo puso de manifiesto en 1747, cuando se negó a colocar en el ático del retablo mayor de las concepcionistas mexicanas el *Ecce Homo* que tenían las monjas, «pues de ponerlo por remate sólo se reverenciaria por noticia y se corromperían sus proporciones según buena arquitectura» (20).

A falta de referencias gráficas, para tener una idea más o menos aproximada de cómo era el retablo del Sagrario se cuenta con el testimonio del altar mayor del ex convento de San Agustín de Osuna, Sevilla, y con el retablo mayor del oratorio sevillano de San Felipe Neri, en la actualidad en el presbiterio del convento de San Antonio de Padua de Sevilla, recientemente documentados como obras de Balbás; el primero contratado hacia 1708 y el segundo el 18 de febrero de 1711 (21). A partir de ellos, y del de los Reyes, el primero que traza en México, es factible imaginar cuál sería el «conjunto de despropósitos» y el «parto de una fantasía desordenada» que anatematizaron Ponz y Ceán Bermúdez.

El regreso de este último a Madrid no supuso su desvinculación de Sevilla. Al contrario, desde la Academia de San Fernando impondrá con fuerza sus criterios, que se harán realidad en la catedral y en otros edificios sevillanos. Uno de estos últimos será el recién creado Archivo de Indias, del que a través de las cartas que en 1790 dirige al Secretario de Estado plantea la aplicación de las Ordenanzas y la división de los trabajos de clasificación. En la catedral, sin embargo, será donde se le escuche con más atención, pues no hay que olvidar que dedicó al Cabildo la *Descripción* de su catedral. De las estrechas relaciones sobre Ceán y los capitulares sevillanos da fe el que le encargaran el lienzo de las Santas Justa y Rufina que pintaría Goya. Así lo manifiesta el propio Ceán en una carta que dirige el 27 de septiembre de 1717 al coleccionista mallorquín Tomás Veri, en la que textualmente le comenta que estaba «muy ocupado en inspirar a Goya el decoro, modestia, devoción, respetable acción, digna y sencilla composición con actitudes religiosas para un lienzo grande que *me encargó* el Cabildo de la Catedral de Sevilla para su Santa Yglesia». En esa misma carta le dice que «Ya conocerá Vd. a Goya, y conocerá cuánto trabajo me costó inspirarles tales ideas, tan opuestas a su carácter» (22). Si Ceán fue capaz de inspirar a Goya tales principios, como así lo ponen de relieve el boceto del Museo del Prado y el cua-

(20) AMERLINCK, María Concepción: *Jerónimo de Balbás, ob. cit.*, pág. 31.

(21) CARO QUESADA, María Josefa: *Jerónimo Balbás, ob. cit.*, págs. 73-75.

(22) SALAS, Xavier de: *Dos notas, a dos pinturas de Goya, de tema religioso*. «Archivo Español de Arte», n.º 188, 1974, pág. 390.

dro, afortunadamente todavía en la catedral, ¿cómo no iba a ser capaz de imponer sus criterios artísticos a los capitulares, sobre todo si se tiene en cuenta que los suyos eran los de la Real Academia de San Fernando?

A esta última acudirá una y otra vez el Cabildo en demanda de consejo, sobre todo en aquellos temas que revestían un especial interés. Entre estos últimos estaban las restauraciones de las principales obras de arte conservadas en la catedral, que se sometían a la aprobación de la Real Academia. En vida de Ceán Bermúdez, fallecido en 1829, se le consultará, en 1813, sobre la restauración de la *Inmaculada* de Murillo de la Sala Capitular, en 1814 acerca de la del *Descendimiento* de Pedro de Campaña, en 1817 sobre la del retablo del Mariscal de ese mismo pintor y en 1825 en relación a la del *San Fernando* de Murillo. Con tal motivo se designan comisiones, que durante su estancia en Sevilla intentarán imponer los criterios de la Academia en otras cuestiones. Así sucedió con motivo de la restauración del *San Antonio* de Murillo, suscitada a raíz del robo en 1874 de la figura del santo. Mientras la supervisan, los académicos designados para tal misión, Carlos Luis de Rivera y Nicolás Gato de Lema, reordenaron según sus criterios los cuadros de la catedral, dato éste que prueba la libertad con que actuaban en el recinto catedralicio (23).

De hecho, hasta 1876 el Cabildo no contó con un organismo que le asesorara en cuestiones artísticas. La sustitución del *Angel de la Guarda* de Mattía Preti por una *Virgen del Carmen* pintada y donada por Doña Joaquina Lozano y Guillén motivó las críticas de los pintores y periodistas locales. Ante el tono escandaloso que tomaron los artículos aparecidos en la prensa, el Cabildo creó una Comisión de Arte, a la que se acordó se someterían las donaciones y la reordenación del tesoro artístico (24). Hasta entonces, y aún con posterioridad a esa fecha, el Cabildo recurriría una y otra vez a la Academia de San Fernando, cuyo «buen gusto» intentará imponer a los capitulares. Eso mismo procurará la sevillana Real Escuela de las Tres Nobles Artes, a la que el Cabildo cooperó económicamente en 1829 para que pasara de Escuela a Academia, con las mismas facultades y privilegios que la de San Carlos

(23) A.C.S. Autos Capitulares. 1876, fol. 268 vto. Sobre la restauración del *San Antonio* de Murillo y en especial acerca de la actuación de los académicos de San Fernando, c.f. PEMÁN, César: *Noticia sobre la restauración del San Antonio, de Murillo, en 1876*, «Archivo Hispalense», n.º 96, Sevilla, 1959. Asimismo, ANGULO, Diego: *Murillo*, vol. II, Madrid, 1981, pág. 239.

(24) La donación del lienzo de Doña Joaquina Lozano y Guillén se acepta en el cabildo celebrado el 19 de junio de 1876, acordándose en esa misma reunión situarlo en el lugar que hasta entonces ocupaba el *Angel de la Guarda* de Mattía Preti. Ante las presiones de los periodistas, el Cabildo decide el 21 de agosto de ese mismo año crear la Comisión de Arte, que se reúne por primera vez el 23 de ese mismo mes y año. Cfr. A.C.S. Autos Capitulares. 1876, fols. 111, 126 rto. y vto. y 127.

de Valencia, cambio conseguido en 1843 (25). Los académicos sevillanos, que desde un principio intervinieron activamente en las cuestiones artísticas de la catedral, pasarán a formar parte de la Comisión de Arte, a través de la cual se mantendrán vigentes hasta finales del siglo XIX los ideales neoclásicos propugnados por Ponz y Ceán Bermúdez.

Esto último lo pone de relieve los comentarios que en 1890 Gestoso emite del retablo del Sagrario, que no conoció sino a través de referencias literarias. En su *Sevilla Monumental y Artística* al tratar de esa iglesia dirá que se encomendó «al desatinado artista Jerónimo Barbás hiciese un diseño para el retablo mayor, en que aquél lució todos los vuelos de su extraviada inventiva». Tras vituperarlo, comentará que «cómo sería cuando, no obstante su excesivo costo, decidió el Cabildo arrancarlo de su sitio y destruirlo» (26).

Para valorar el comentario de Gestoso, emitido en unas fechas en que en el resto de Europa el Barroco interesaba cada vez más a los historiadores, conviene recordar algunos de los textos a través de los cuales siguieron vigentes en Sevilla los ideales neoclásicos difundidos por Ponz y Ceán Bermúdez. En 1844 González de León, que sí conoció el retablo, dirá que «se construyó en 1709 cuando las artes, y principalmente la arquitectura, había perdido el dominio en España, y la corrupción tenía ofuscadas y obscurecidas las reglas». Partiendo de tales presupuestos no tuvo por menos que comentar que «era en efecto un embrollo de arquitectura». Sin embargo, reconoció que «se veía en él la gran imaginación de su autor para enlazar tantas partes, y tantos adornos como contenía». Por último, y demostrando una libertad de criterios de la que carecerá Gestoso, dirá que «era informe en cuanto al arte, pero (que) agradaba su distribución» (27). Unos años después, en 1849, Madoz también lo comentará, aunque se limitará a decir que «era un tipo del mal gusto de la arquitectura churrigueresca» (28).

El texto que más pudo influir en Gestoso, y por lo tanto el más fiel a los ideales neoclásicos de Ponz y Ceán Bermúdez, es el que en 1872 Velázquez y Sánchez incluye en sus *Anales de Sevilla* al comentar la desaparición del retablo de Barbás. «Vencido Góngora por los discípulos de Herrera, los corruptores del gusto pictórico y escultural habían de sucumbir necesaria-

(25) A.C.S. Autos Capitulares. 1829, fol. 88. Acuerdo tomado en el cabildo celebrado el 20 de junio. Sobre la Real Escuela de las Tres Nobles Artes y su transformación en Academia, c.f. MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.

(26) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*, vol. II, Sevilla, 1890, p. 584.

(27) GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de... ciudad de Sevilla*, tomo II, Sevilla, 1844, págs. 69-70.

(28) MADDOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. XIV, Madrid, 1849, pág. 314.

mente, cediendo el campo al imperio de la verdad, la razón, y las nuevas obras, contrastando con las extravagancias del estilo Barroco, precipitaron la derrota de Churriguera, reconquistando en fin una estimación, lastimosamente perdida por absurdos caprichos de fantasías extraviadas» (29).

Si así se expresó en 1872 Velázquez y Sánchez y si en 1890 Gestoso todavía se hacía eco del parecer de Ponz y Ceán Bermúdez, ¿cómo no comprender que en 1824, en vida todavía de Ceán Bermúdez, se eliminara el retablo de Balbás?

El pretexto que el Cabildo arguyó para llevar a cabo tal operación fue que su peso ponía en peligro la seguridad de la cabecera de la iglesia. En ese sentido hay que reconocer que desde antes de inaugurarse el templo ya se dieron los primeros problemas, que en lo concerniente a la seguridad del presbiterio se agudizaron con motivo del retablo de Balbás, cuya construcción motivó, como ya se comentó, que se reforzara el crucero y, sobre todo, el panteón (30). No obstante, los verdaderos razonamientos fueron de otra índole, predominando sobre los técnicos los estéticos. Esa dualidad de criterios la puso ya de relieve Ponz, cuyos comentarios sobre el futuro del retablo, emitidos en 1786, se hicieron realidad en 1824. Al respecto conviene recordar que tras comentar los sucesivos informes que los arquitectos habían dado a lo largo del tiempo sobre la posible ruina del edificio, textualmente dijo que «Acaban de hacerse otros reconocimientos, y han sido varios los dictámenes de los profesores, y a lo que entiendo ha prevalecido el de desmontar la fábrica de algunos pesos sobrepuestos en tiempos pasados. Si esta operación llega a efectuarse bien, será de suma importancia que resuelva igualmente el Ilustrísimo Cabildo *desmontar la capilla de toda su interior hojarasca*, dexándolo todo (*incluyendo los retablos*) con la propiedad, y decencia correspondiente a tan augusto Templo» (31).

Lógicamente fue un académico de San Fernando quien echó por tierra el retablo de Balbás. Silvestre Pérez, primero Secretario de la Comisión de Arquitectura y después su Teniente Director, fue quien materializó los deseos de Ponz, habiendo acudido a él el Cabildo por encontrarse en Sevilla proyectando un puente de piedra sobre el Guadalquivir, empresa de la que

(29) VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla. Reseña histórica de los sucesos políticos, hechos notables y particulares intereses de la tercera capital de la Monarquía, metrópoli andaluza, de 1800 á 1850*, Sevilla, 1872, pág. 349.

(30) Para todo lo concerniente a las obras e informes suscitados por los fallos de la construcción, algunos de ellos llevados a cabo antes de inaugurarse la iglesia, c.f. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Sagrario*, ob.cit. Asimismo, SANCHO CORBACHO, Antonio: *Descripción de la parroquia de San Clemente o del Sagrario de la catedral y catálogo de sus obras de arte*, Sevilla, 1981, págs. 9-19.

(31) PONZ, Antonio: *Viage de España*, vol. IX, Ob. cit., págs. 11-12.

se conserva en la Biblioteca Nacional un dibujo firmado y fechado por su autor en 1824 (32).

El 5 de mayo de ese año el retablo ya había sido desmontado. Una vez llevada a cabo tal operación, Silvestre Pérez emitió un informe al Cabildo, en el que en primer lugar manifestó que, habiendo reconocido el arco toral, cuya inspección impedía el «prodigioso naderage del retablo», podía afirmar que no dudaba de su solidez, ya que no amenazaba ruina. A continuación insinuó que «se debería hacer desaparecer del templo el retablo, que había sido ejemplo de las extravagancias del Arte». Oído el informe, el Cabildo acordó sustituir el retablo por un tabernáculo, que se realizaría de acuerdo al diseño que en esa reunión presentó el Mayordomo de Fábrica. Como último punto se trató del tema del costo del tabernáculo, que se decidió ejecutar «procurando economía» (33).

El 2 de enero de 1825 se trasladó solemnemente el Santísimo al nuevo tabernáculo, que se situó sobre la mesa del altar. Detrás, en el intercolumnio del segundo cuerpo del testero, se dispuso un lienzo con la *Apoteosis de San Clemente*, imagen que venía a sustituir la escultura de esa misma advocación de Duque Cornejo (34). Velázquez y Sánchez dice que el tabernáculo era de mármoles jaspeados. González de León, por el contrario, señala que era de madera, material con el que posiblemente se ejecutó, sobre todo si se recuerda que el Cabildo señaló que no debía ser muy costoso. Así parece probarlo el que sea de madera el altar que todavía figura en el trasaltar, descrito por Sancho Corbacho como «un modesto retablo neoclásico en forma de hornacina, imitando sus columnas y arco al mármol» (35). Teniendo en cuenta su estilo y ubicación es evidente que este altar formó parte del conjunto proyectado en 1824, conservándose gracias a su situación. Su diseño cabe atri-

(32) Sobre Silvestre Pérez, c.f. SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, págs. 389-399. En particular sobre el proyecto del puente de Triana, c.f. SUÁREZ GARMENDIA, José M.^a: *El puente de Triana: consideraciones históricas*, «La Torre del Oro y el río de Sevilla», Sevilla, 1984. Del mismo autor, c.f. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986, pág. 34. En una carta de Leandro Fernández Moratín a Juan Antonio Melón, firmada en Burdeos el 2 de marzo de 1824, el primero dice que Silvestre Pérez iba a ir a Sevilla a solucionar un «pleito». C.f., *Epistolario de Leandro Fernández Moratín*, Madrid, 1973, pág. 582, edición y notas de René Andior. De acuerdo a este dato, Silvestre Pérez debió llegar a Sevilla con posterioridad al 2 de marzo de 1824. A partir de esta fecha se decidiría el desmantelamiento del retablo de Balbás, pues el 5 de mayo estaba realizada ya esa operación.

(33) A.C.S. Autos Capitulares. 1824, fol. 45. El informe se presentó en el cabildo celebrado el 5 de mayo.

(34) La colocación en ese lugar del lienzo de San Clemente la atestiguan, entre otros, González de León y Velázquez y Sánchez. C.f., GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística*, ob.cit., vol. II, p. 70 y VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla*, ob.cit., págs. 327-328.

(35) SANCHE CORBACHO, Antonio: *Descripción de la parroquia*, ob.cit., pág. 21.

buirse a Silvestre Pérez, ya que concuerda con el de los tabernáculos trazados por él para la catedral de Málaga y para la iglesia de Martos, no diferenciando sus formas de las del tabernáculo que aparece en un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional (36). Por desgracia no se han localizado todavía los libros de fábrica de la catedral correspondientes a esos años, por lo que resulta difícil probar que sea obra del destructor del retablo de Balbás. Lo que sí queda claro es que responde a los criterios arquitectónicos de Silvestre Pérez, a quien al menos cabe atribuir su supervisión. Otro de los elementos del conjunto que en 1824 sustituyó al retablo de Balbás que aún se conserva en la iglesia es el gran lienzo de la *Apoteosis de San Clemente*, pintado, como señala González de León, por Gutiérrez de la Vega. Firmado por su autor, se debió ejecutar entre el 5 de mayo de 1824 y el 2 de enero del año siguiente, fechas que marcan el inicio y la conclusión de las obras de renovación del presbiterio.

La desaparición del retablo de Balbás, solicitada por Ponz, se lleva a cabo en vida de Ceán Bermúdez. Es difícil imaginar lo que éste diría al enterarse de su destrucción. Seguramente la aprobaría, ya que parece improbable que Pérez actuara sin el visto bueno de la Academia. Al respecto hay que destacar que Ceán mostró siempre una total disparidad de criterios en lo relativo a la conservación de las obras góticas y de las barrocas, en especial de las dieciochescas. En su *Apéndice a la descripción artística de la catedral de Sevilla*, publicado en 1805, se opondrá al cambio de emplazamiento de la *Adoración de los Reyes* de Alejo Fernández, que según él se pintó para el altar central de la sacristía de los cálices. También criticará el «arrinconamiento» del retablo de Santa Lucía que había en la antigua capilla de San José, pintado en 1454 por Juan Sánchez de Castro, y de otro retablo existente en uno de los oratorios de la sacristía mayor, este último atribuido a Juan Núñez. «Si por ser viejas las tablas, no estando muy borradas», dirá Ceán, se arrinconan, «quedaría la historia de la pintura sin monumentos que apoyarse. Por esto y por otras razones de decoro y aprecio es muy conveniente que se conserven tales antiguallas en las iglesias catedrales con la misma estimación que las conservan las de Alemania, Italia y de otras partes, para que los inteligentes observen la marcha que ha llevado este arte desde los tiempos bárbaros hasta el siglo XVI, en que las luces de la filosofía, del estudio y del buen gusto despertaron las gracias y máximas de los griegos y de los romanos» (37). González de León, más tolerante, aplicará esos mismos cri-

(36) SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura*, ob.cit., págs. 395-396.

(37) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Apéndice a la descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1805, págs. XI-XII. Sobre la valoración del gótico por parte de Ceán Bermúdez, c.f. AZCÁRATE, José María: *La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII*, «Cuadernos de la Cátedra Feijoo», n.º 18, Oviedo, 1966, págs. 525-549.

terios al retablo de Balbás, ya que dirá que «estas obras debían conservarse como las muy buenas, tanto más, cuanto es más difícil dar conocimiento de ellas, como no se vean.»

De todas formas, la desaparición de ese retablo no se puede enjuiciar bajo criterios actuales. Hay que entenderla como una muestra más del devenir histórico, como un ejemplo más de las mutaciones suscitadas por los cambios de gusto, que en buena medida han sido los que han dado origen a la Historia del Arte. Su sustitución se encuadra dentro de las acomodaciones que sufre el interior de la catedral como consecuencia de la implantación de los gustos neoclásicos. En aras de esos criterios se suprime en 1800 el retablo de Sánchez de Castro, que se reemplaza por otro neoclásico trazado por Pedro Arnal, director de arquitectura de la Academia de San Fernando, e integrado por esculturas talladas por José Esteve, director de la Academia de San Carlos de Valencia, y Alfonso Giraldo Bergar, este último director de Escultura de la Academia de San Fernando (38).

Esos cambios también influirán para que en 1798 se funda la custodia de oro de la catedral, labrada entre 1752 y 1791 siguiendo el modelo dado en 1715 por Balbás (39). Al comentarla, Ponz dijo que el Cabildo «no hubo la fortuna de Juan de Arfe á mano para el desempeño de esta empresa». Le achacó que para su ejecución no se hubiera consultado «á verdaderos inteligentes» —los académicos de San Fernando—, comentando que los canónigos habían redactado una Memoria en la que defendían sus valores, que según ellos venían dados no tanto por estar construida en oro, sino por su «noble forma, é invención», la cual, decía, «siendo mala, es de mayor descrédito para los que la aplicaron á una materia muy preciosa» (40). Las críticas de Ponz y las de los detractores del barroco balbasiano, entre otros es de suponer que Ceán Bermúdez, motivarían que el Cabildo no dudara en entregarla para su fundición en 1798 a la Corona, quien, a través del Primado, se había dirigido al Cabildo pidiendo su colaboración para sufragar los gastos de la

(38) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental*, ob.cit. vol. II, pág. 523. El retablo se acordó ejecutar en el cabildo celebrado el 21 de junio de 1799. La arquitectura se concluyó en 1800. En 1804 Giraldo Bergar todavía no había entregado las esculturas del ático, cuyos temas recordaban las advocaciones de los retablos góticos sustituidos. En el cabildo celebrado el 12 de septiembre de 1804 los capitulares encargaron a su agente en la Corte que apremiara al escultor. En el celebrado el 3 de octubre de ese mismo año se leyó una carta del agente en la que informaba que ya estaba concluido el medallón central, en el que figura una Virgen del Rosario, advocación tomada de un cuadro de esa misma temática que hubo en esa capilla, y dos esculturas, de las que no se especifica su título. C.f., A.C.S. Autos Capitulares, 1804, fols. 117 y 129 vto.

(39) CARO QUESADA, M^a Josefa: *Jerónimo Balbás*, ob.cit., págs. 68 y 87-88.

(40) PONZ, Antonio: *Viage de España*, ob.cit., vol. IX, págs. 62-63.

guerra contra Inglaterra; postura que contrasta con la asumida en 1808, cuando se opuso tenazmente a que sus tesoros se fundieran para apoyar la guerra de la Independencia (41).

Las iglesias de Sevilla también se renuevan por las fechas en que se suprime el retablo del Sagrario, cuyo dismantelamiento serviría de pauta para otras actuaciones de ese tipo. Al respecto es interesante recordar los que Velázquez y Sánchez comenta tras documentar la sustitución en 1828 del «informe» retablo mayor de la iglesia de San Miguel por un tabernáculo jónico, cuya solemne inauguración sirvió, dice, «de ejemplo y estímulo para tan convenientes innovaciones en varias parroquias y conventos» (42). Uno de estos últimos fue el Oratorio de San Felipe Neri. En 1830 el retablo mayor, contratado el 18 de febrero de 1711 por Jerónimo Balbás, se desmonta y en su lugar se sitúa otro neoclásico (43). Por fortuna, en este caso el retablo de Balbás no se destruye, sino que se traslada al presbiterio del convento sevillano de San Antonio de Padua, sin retablo mayor desde la ocupación en 1810 de la ciudad por los franceses. Allí lo reseña Gestoso, quien, sin conocer su autor, dirá que «es del peor gusto y sin mérito alguno», comentario que pone una vez más de relieve su rechazo hacia el barroco dieciochesco (44).

Para valorar esas sustituciones y apreciar en su justa medida el papel desempeñado por la Academia de San Fernando parece oportuno hacer un breve análisis del panorama artístico sevillano. Entre los escultores, Cristóbal Ramos, autor de una pequeña escultura en barro de Gaspar Melchor de Jovellanos firmada y fechada en 1770, había fallecido en 1799. Sus obras, preciosistas y un tanto dulzanas y en su mayor parte ejecutadas en barro, se inspiran en modelos barrocos, derivando en especial de los de la Roldana. Sólo en la pequeña figura de Jovellanos se pueden encontrar ecos de un cierto neoclasicismo, si bien imputables más al modelo que al escultor. Blas Molner

(41) PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *La platería en la catedral de Sevilla*, «La catedral de Sevilla», Sevilla, 1984, págs. 590-591.

(42) VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla*, ob.cit., pág. 349. La arquitectura del retablo la proyecta y dirige el arquitecto sevillano Melchor Cano, ejecutando las esculturas el sevillano Juan de Astorga, por entonces director de escultura de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla. C.f. SUÁREZ GARMENDIA, José M.: *Arquitectura y urbanismo*, ob.cit., pág. 51, y RUIZ ALCANIZ, José: *Juan de Astorga*, Sevilla, 1986, pág. 37.

(43) El retablo y el templete los ejecuta el escultor sevillano Juan de Astorga. El primero estaba formado por dos grandes columnas corintias, situándose en el centro la escultura de San Felipe Neri que centraba el antiguo retablo, de donde asimismo procedían las esculturas que se sitúan en los intercolumnios. Estas esculturas eran obra de Duque Cornejo, quien firmó como fiador de Balbás en el contrato del retablo. El templete estaba soportado por ocho columnas corintias. C.f. FERNÁNDEZ, Cayetano: *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Su Historia, Instituciones, Particularidades y Biblioteca Oratoriana*, Sevilla, 1894, págs. 90-92.

(44) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental*, ob.cit., vol. III, 1892, pág. 281.

fallecido en 1812, es el único que ejecuta obras que se pueden definir como neoclásicas, si bien sólo cuando las lleva a cabo desarrollando proyectos ajenos, en concreto los de Villanueva, a partir de los cuales realiza las estanterías del Archivo de Indias y el templete de la parroquia de Santa Cruz. El resto de su producción se acomoda a los gustos todavía barrocos de los sevillanos, para cuya Semana Santa talla imágenes de candelero, figuras que definirán la obra escultórica de Juan de Astorga, fallecido en 1849. En este último, al igual que en Blas Molner, se da una dualidad de estilos, ya que maneja tanto las formas barrocas como las neoclásicas. Barrocas serán las imágenes de talla para las hermandades de la Semana Santa, cuyos gustos eran, y siguen siendo, barrocos. Neoclásicos serán, por el contrario, los retablos y templetos que ejecuta para el Arzobispado y los túmulos funerarios que levanta con motivo de las honras fúnebres reales, estos últimos encargados por el Ayuntamiento, para quien, al igual que para el Arzobispado, el neoclasicismo será el estilo que defina las obras emprendidas por los años en que se desmonta el retablo de Balbás (45).

Entre los pintores, el único que se puede definir como neoclásico es José María Arango, en cuya casa se hospeda en 1816 Goya cuando viene a estudiar la futura composición de su *Santa Justa y Rufina*. Nombrado en 1818 académico de mérito de la Real Academia de San Fernando, desde 1825 fue Teniente de Pintura de la Escuela de Sevilla, cargo que desempeñó hasta su muerte, acaecida en 1835. Para el Cabildo catedralicio pinta en 1818 dos lienzos, una *Oración en el huerto* y la escena del *Noli me tangere*, fuertemente influenciados por Mengs, quien también inspira el *San Lorenzo* que en 1826 pinta para la catedral (46). Curiosamente no es a él a quien el Cabildo encarga en 1824 el gran lienzo de *San Clemente* que reemplaza el retablo de Balbás. Se lo encomienda a José Gutiérrez de la Vega, cuya producción, sobre todo la anterior a 1829, año en que se traslada a Cádiz, se caracteriza por estar inspirada en la de Murillo. Partiendo de este último pinta el lienzo de *San Clemente*, obra que, como señala Valdivieso, «de no estar firmada, podría considerarse como obra de algún discípulo del gran maestro sevillano» (47).

A tenor de este breve análisis queda claro que ninguno de los artistas

(45) Acerca de Cristóbal Ramos, c.f. MONTESINOS MONTESINO, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, 1986. En concreto sobre la escultura de Jovellanos, c.f. MARCOS VALLAURE, Emilio: *Personajes asturianos. Retratos para la Historia (1750-1936)*, Oviedo, 1988, n.º 9, págs. 32-33. Blas Molner carece todavía de una monografía. Sobre Juan de Astorga, c.f. RUIZ ALCANIZ, José: *Juan de Astorga, ob.cit.*

(46) VALDIVIESO, Enrique: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, págs. 19-21.

(47) *Ibidem*, págs. 41-47

comentados tenía una personalidad artística definida. En su quehacer se acomodaban a los gustos de la clientela, para la que realizaban todo tipo de obras, unas de ascendencia todavía barroca y otras de impronta ya neoclásica. Partiendo de tales presupuestos, se explica que a la Academia le resultara fácil imponer sus criterios, que coincidían con los de la sevillana Escuela de las Tres Nobles Artes, por entonces totalmente supeditada a la Academia de San Fernando. La libertad con que esta última actuaba en Sevilla la pone de relieve, entre otros muchos ejemplos, la historia del neoclásico retablo mayor del convento de San Agustín.

Destruído el anterior, barroco, durante la ocupación de la iglesia en 1810 por las tropas francesas, en 1816 el prior solicita de la condesa de Benavente, a quien por entonces correspondía el patronato de la capilla mayor, la construcción de un nuevo retablo. La condesa, residente en Madrid, se lo encarga al arquitecto madrileño López Aguado, aprobando la Real Academia de San Fernando el proyecto el 18 de septiembre de 1818. Tras obtener el visto bueno de la Academia, la condesa se dirige al secretario de la misma rogando le indique qué arquitecto sevillano se podía hacer cargo de las obras. La respuesta fue clara: sólo podría llevarlas a cabo un arquitecto que fuera académico de mérito de San Fernando. En Sevilla no había ninguno. Sólo en Cádiz había uno: Torcuato José de Benjumea. Que no fueran de mérito señala dos: uno de Jerez, Vargas, y otro de Jaén, Armenteros. No obstante, y para conseguir que el retablo se realizara pronto, se le manda una relación de los arquitectos que por entonces trabajaban en Sevilla. En ella figuraron Cayetano Vélez, Lucas Cintora, José Echamorro y Fernando Rosales. El elegido fue Cayetano Vélez, ya que era, según el secretario de la Academia, el único cuyo título de arquitecto creía había sido aprobado por la Academia de San Fernando. Las esculturas se encargaron a un gaditano, José Fernández Guerrero, director de la Academia de Cádiz y, sobre todo, académico de mérito de San Fernando. Este último es quien propuso al pintor, Juan Rodríguez, también gaditano, aunque por entonces residente en Sevilla (48).

Para el secretario de la Academia de San Fernando sólo un académico de mérito podía haberse hecho cargo del retablo. Y de no ser uno de ellos, sólo un arquitecto titulado por la Academia de San Fernando. Partiendo de tales presupuestos, quienes por entonces trabajaban como arquitectos en Sevilla quedaban excluidos, ya que ninguno tenía el título y mucho menos el

(48) Para todo lo concerniente al retablo de San Agustín, c.f. SOTOS SERRANO, Carmen: *El retablo de San Agustín de Sevilla*, «Archivo Español de Arte», n.º 179, 1972, págs. 287-295.

nombramiento de académico de mérito (49). Curiosamente uno de los excluidos, Fernando Rosales, era por entonces director de arquitectura de la sevillana Escuela de las Tres Nobles Artes. No reuniendo los requisitos exigidos, se optó por quien se creía tenía el título de arquitecto, dato éste que se valoraba más que el ostentar un cargo en la Escuela sevillana. La elección de un escultor gaditano también fue significativa. Astorga era por entonces teniente director de escultura de la Escuela de las Tres Nobles Artes. No obstante, se designó a quien era académico de mérito de la Academia de San Fernando.

Esta última desconfiaba de los miembros de la Escuela de las Tres Nobles Artes, como se ha visto todavía apegados a las formas barrocas. El clasicismo decimonónico, heredero de los ideales neoclásicos propugnados por Ponz y Ceán Bermúdez, que Silvestre Pérez impone en sustitución del barroco balbasiano, se hace realidad gracias a los sectores más progresistas de la ciudad, de los que al parecer no formaban parte los académicos sevillanos. Sí debían estar incluidos en esos grupos los canónigos que decidieron la desaparición del retablo de Balbás, acuerdo tomado pese a las más que posibles reticencias de algunos capitulares.

Ceán Bermúdez, en su *Apéndice a la descripción artística de la catedral de Sevilla*, al comentar las críticas recibidas tras la publicación de ese texto, alude a la división existente en el Cabildo, ya que arremete contra «tanto ignorante como en él hay». Esos «ignorantes» serán los que más tarde vituperarán las santas Justa y Rufina de Goya, de las que el canónigo y comisario general de la Cruzada dirá que harían «grande impresión en las damas sevillanas». Las críticas a ese cuadro, materializadas en una serie de burdas composiciones poéticas, ponen de relieve que el «buen gusto» impuesto por la Academia no era aceptado por todos los sevillanos, incluyéndose entre ellos un sector de los capitulares, entre otros el que en 1876 pidió se volvieran a colocar en su sitio algunos de los cuadros removidos un año antes por los académicos de San Fernando (50). Otro grupo, más numeroso, asumirá como suyo el «buen gusto» académico, cuyas formas concordaban con el renovador espíritu religioso que algunos capitulares querían introducir desde mucho antes en la catedral. Muestra de esto último es la petición que uno de

(49) En 1829 llega a Sevilla el primer arquitecto titulado por la Real Academia de San Fernando: Melchor Cano. Hasta entonces todos eran maestros de obras. Entre estos últimos se encontraba Cayetano Vélez, quien sólo al final de su vida obtiene el título de arquitecto. C.f. SUÁREZ GARMENDIA, José M.^a: *Arquitectura y urbanismo*, ob.cit.

(50) Sobre las reacciones contrarias al cuadro de Goya, c.f. GUERRERO LOVILLO, José: *Goya en Andalucía*, «Goya», n.º 100, 1971, págs. 211-217, y SALAS, Xavier de: *Dos notas*, ob.cit., en relación a la solicitud efectuada en 1876 por un capitular, véase nota núm. 23.

ellos hizo en el cabildo celebrado el 10 de noviembre de 1779. En él solicitó que se quitaran de las capillas los bastidores en los que los devotos colgaban los «milagros» —así se citan por entonces los exvotos—, ya que los consideraban opuestos a la seriedad de la catedral. Su petición no se aceptó, ya que en 1893 y en 1902 otros capitulares volvieron a pedir lo mismo (51).

Menos tuvieron que esperar quienes desde un principio propugnaron la renovación de las formas artísticas, ya que en 1824 se vio cumplido el deseo expresado en 1786 por Ponz. Varios factores contribuyeron para que fuera ese año el del desmantelamiento del retablo de Balbás. En primer lugar, el que por entonces la sede episcopal sevillana estaba vacante. El 16 de diciembre de 1819 había fallecido el arzobispo Mon y Velarde y el 14 de agosto de 1822 su obispo auxiliar, no nombrándose sucesor, el arzobispo Cienfuegos y Jovellanos, hasta el 3 de agosto de 1824. No habiendo arzobispo, al Cabildo le debió resultar más fácil el derribar un retablo costado por uno de los prelados sevillanos, cuyos escudos campeaban en los remates laterales. En segundo lugar, el que realmente cabía la posibilidad de que el retablo provocara el derrumbamiento del arco toral y de todo el presbiterio. Desde antes de inaugurarse la iglesia ya se habían planteado problemas de ese tipo, habiendo necesitado el templo de diversas y costosas obras de consolidación. A ello hay que sumar las críticas sobre el retablo vertidas por Ponz y Cean Bermúdez, que contribuirían a crear un clima propicio a su eliminación. El que así se hubiera actuado ya en ese templo (52), en otras capillas de la catedral y en diversas iglesias de Sevilla y de su Arzobispado debió de ser otro argumento. La presencia en la ciudad de Silvestre Pérez debió ser otro de

(51) A.C.S. Autos Capitulares. 1779, fol. 245; 1893, 12 de junio, fol. 298; 1902, 7 de enero, fol. 109. En el cabildo del 12 de junio de 1893 los «milagros» se denominan ya exvotos, nombre que se les da también en el celebrado el 7 de enero de 1902. En el cabildo de 1893 se decidió quitar los de cera, no los de plata.

(52) En 1803 se levantó un retablo neoclásico en la capilla de la Inmaculada, situada en el muro de la Epístola, frente a la puerta de ingreso. Ese retablo, desaparecido, se conoce gracias a una lámina abierta en 1803 por Manuel Salvador Carmona, basada en un dibujo del maestro de obras sevillano José Echamorro, posiblemente tracista del retablo. C.f. CARRETE PARRONDO, Juan: *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, n.º 411, Madrid, 1989, pág. 207. En esa capilla se encontraba hasta hace unos años la escultura de la Inmaculada que centra el retablo grabado en 1803, catalogada por Sancho Corbacho como una talla modesta del primer tercio del siglo XVIII. C.f. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Descripción de la parroquia*, ob.cit., pág. 29. Posiblemente también es anterior a la desaparición del retablo de Balbás el retablo de la capilla del Cristo de la Corona —la primera del muro del Evangelio—, construido en mármol y fechado por Sancho Corbacho en el primer cuarto del siglo XIX. C.f. SANCHO CORBACHO, Antonio, ob.cit., pág. 25.

gran peso, ya que era un académico de San Fernando quien les aconsejaba la sustitución del gran retablo balbasiano por un pequeño tabernáculo neoclásico.

Una vez tomado el acuerdo, la desaparición del retablo de Balbás no fue tan rápida ni tan total como se ha dicho. Aunque González de León comenta que se hizo leña, «o más bien... astillas», señalando Madoz que «el Cabildo acordó quitarlo y entregarlo a las llamas», a tenor de los Autos Capitulares parece que la historia fue otra, pues el que recoge el informe de Pérez dice que el retablo se había desmontado. Esto y el que el arquitecto insinuara que se sustituyera indica que se desmanteló con un cierto orden, no que fue violentamente arrancado.

Aprobada su sustitución, las esculturas se depositaron en las tribunas altas de la iglesia, donde asimismo se emplazó parte de la arquitectura. Así lo pone de relieve el que en la reunión capitular del 17 de diciembre de ese mismo año de 1824 se leyera una petición del párroco de Castilleja, quien solicitaba para su iglesia el tabernáculo del antiguo retablo del Sagrario (53). No fue esa la primera petición, ya que el 20 de agosto un vecino de la localidad sevillana de El Garrobo pidió se le dieran «algunos desechos» de ese retablo. En su caso el cabildo reaccionó indignado. Se acordó que nada había que darle y se consideró su petición como no leída; decisión que delata la existencia de posibles críticas a la desaparición del retablo (54).

Unos años después, el 9 de julio de 1832, el párroco de San Miguel de Jerez de la Frontera pidió una serie de imágenes para la iglesia de San Pedro de aquella localidad, auxiliar de su parroquia. En primer lugar solicitó la escultura de *San Pedro* que figuró en una de las repisas, ya que esa iglesia carecía de imagen de su santo titular. A continuación pidió varias esculturas, de las «desechadas como fragmentos del retablo demolido del Sagrario», especificando que quería una *Sibila*, «para formar de ella una Ymagen de la Santísima Virgen Madre en el Misterio de sus Dolores». Habiéndosele encomendado el tema a los mayordomos de fábrica, se vio que la escultura de San Pedro, como las restantes todavía en las tribunas altas, estaba en el suelo y que ya no tenía ni pies ni manos. En situación parecida debió estar la *Sibila*, una de las figuras alegóricas originalmente situadas sobre repisas, ya que se señaló que estaba «sumamente maltratada». A pesar de ello, los mayordomos recomendaron que se las entregaran al párroco de San Miguel, para que

(53) A.C.S. Autos Capitulares, 1824, fol. 158. En el correspondiente auto capitular no se especifica si la iglesia era la de Castilleja de la Cuesta, Castilleja del Campo o Castilleja de Guzmán. En ninguna de las tres se conserva un templete que responda a las características del que figuró en el retablo mayor de la parroquia del Sagrario.

(54) A.C.S. Autos Capitulares, 1824, fol. 89 vto.

de esa forma se glorificara a Dios y se honrara a la Virgen y a San Pedro, en compensación del «vilipendio que las referidas ymágenes han sufrido hasta aquí, sepultadas en el olvido, y rodando indecentemente por el suelo». Oído el informe de los mayordomos, el cabildo acordó el 16 de julio denegar la solicitud. A continuación dispuso que se cuidase la conservación y seguridad de esas esculturas, así como de todas las pertenecientes al antiguo retablo (55).

Los restos del retablo, en especial las esculturas de Duque Cornejo, se trasladaron más tarde al contiguo colegio de San Miguel, que sirvió durante largos años de almacén. Algunas de esas imágenes pudieron venderse en 1903, año en que la Comisión Artística Diocesana aprobó la enajenación de algunos objetos conservados en el citado colegio (56). Al año siguiente los mayordomos de fábrica llamaron la atención de los capitulares sobre algunas esculturas antiguas existentes en el colegio. En el cabildo celebrado el 22 de febrero se acordó solicitar un nuevo dictamen de la Comisión Artística Diocesana. Sin embargo, por iniciativa del arzobispo se decidió que esas imágenes pasaran a formar parte del Museo de Arte Cristiano que con motivo de la celebración en Sevilla del año jubilar de la Inmaculada se iba a crear en el Palacio Arzobispal. Entre esas obras figuraban «algunas imágenes deterioradas del antiguo retablo del Sagrario»; imágenes que en otro acuerdo capitular se describen como dos esculturas de San Leandro y de San Isidoro, dos de las situadas delante de los estípites, y como seis esculturas de «matronas alegóricas». Entregadas por el mayordomo de fábrica el 31 de octubre al recién creado Museo, que pasó a denominarse Museo Arqueológico Diocesano y a instalarse en el Seminario, se ignora la suerte que corrieron, si bien es posible que se devolvieran a la catedral a la disolución del fallido Museo (57).

Estas peticiones ponen de relieve varias cosas. Una, que el retablo no se destruyó por completo en 1824. Otra, que todavía es posible que aparezcan algunos fragmentos, en especial esculturas, que habría que sumar a la de San Clemente, a partir de 1840 en el remate del retablo que sustituyó al tabernáculo neoclásico, y a la de la Virgen de la Antigua. Y otra, que si para el Cabildo el retablo de Balbás era un «ejemplo de las extravagancias del Arte», para algunos de los párrocos del arzobispado sevillano sus formas se-

(55) A.C.S. Autos Capitulares, 1832, fol. 216 rto. y vto.

(56) La petición de venta la hicieron los mayordomos de fábrica en el cabildo del 16 de febrero de 1903. El 2 de mayo se acordó solicitar un dictamen de la Comisión Artística Diocesana. Una vez oído ése, en el cabildo del 9 de mayo se autorizó la venta. Por desgracia los autos capitulares no especifican cuáles fueron los objetos que se vendieron. C.f. Autos Capitulares, 1903, fols. 171 vto., 176 y 177.

(57) A.C.S. Autos Capitulares, 1904, fols. 233 vto., 237 rto. y vto. y 272 rto. y vto., 274 vto.

guían siendo todavía plenamente válidas. Aunque el clasicismo decimonónico fuera por entonces el arte oficial, el arte de las clases rectoras, el barroco seguía vigente en gran parte del Arzobispado, a cuyas iglesias fueron a parar muchas de las obras desechadas por los capitulares, entre otras los retablos góticos que en 1800 se sustituyen por el neoclásico de San José (58).

Una vez desmontado el retablo de Balbás, el tabernáculo de Silvestre Pérez y el lienzo de Gutiérrez de la Vega pasaron a presidir el testero de la parroquia del Sagrario. La sustitución del primero por los segundos evidenciaba, en frase de Velázquez y Sánchez, el triunfo del imperio de la verdad y la razón sobre las absurdas y caprichosas fantasías barrocas. Esa victoria no fue sin embargo duradera. En 1840 se dio un proceso contrario. Un gran retablo barroco vino a reemplazar el pequeño tabernáculo neoclásico, poniendo de relieve ese cambio la escasa vigencia que en Sevilla tuvo el clasicismo decimonónico.

Con anterioridad, en 1811, el Cabildo se había opuesto a la barroquización del interior del templo. Decidido ya a despojarlo de su retablo mayor y a devolverle su primitiva pureza, en su reunión del 13 de mayo acordó no aceptar para esa iglesia la sillería de coro de la Cartuja, el cancel del convento del Carmen y un púlpito de piedra del convento de San Antonio, elementos que habrían contribuido a enfatizar aún más el carácter barroco del interior del templo (59). En 1840, sin embargo, no dudó en aceptar el retablo de la capilla que los vizcaínos tenían en el convento de San Francisco, cuya demolición se inició el 12 de octubre de 1840. Tres días después el deán de la catedral leyó en el cabildo un escrito de los mayordomos de la Hermandad de los Vizcaínos, quienes pedían emplazar en el presbiterio, en el lugar que por entonces ocupaba el tabernáculo de Pérez, el retablo de su capilla, obra, se decía, del célebre escultor Pedro Roldán. El Cabildo aceptó el cambio en

(58) En el cabildo del 12 de septiembre de 1800 se leyó una petición del Concejo y Justicia de San Juan de Aznalfarache pidiendo el antiguo retablo de San José, para situar en él una imagen de la Virgen del Rosario. El 2 de octubre de 1801 el párroco de Tomares, localidad comprendida por entonces en el término municipal de San Juan de Aznalfarache, vuelve a hacer la petición, acordando el Cabildo que se le vendiese el retablo. A.C.S. Autos Capitulares, 1800, fol. 115 vto. y 1801, fol. 162 vto. El 9 de julio de 1800 el párroco de Chucena solicitó el antiguo retablo de San José, informando los mayordomos de fábrica en el cabildo del 18 de julio de ese mismo año que se encontraba depositado en la clase de gramática del colegio de San Miguel. En este último cabildo se acordó concedérselo. C.f. A.C.S. Autos Capitulares, 1800, fol. 80 y 84. En esas localidades no existe ningún retablo que responda al estilo y características de los solicitados en 1800 por sus párrocos.

(59) El ofrecimiento se leyó en el cabildo celebrado el 24 de abril, acordándose no aceptarlo en la reunión del 13 de mayo. C.f. A.C.S. Autos Capitulares, 1811, fols. 46 vto. y 47. Esas obras procedían de los conventos destruidos y ocupados por los franceses en 1810.

su reunión del 15 de junio, acordando en el celebrado el día siguiente admitir también el púlpito de jaspe de la iglesia del convento de San Francisco (60).

A los dieciséis años de la desaparición del retablo de Balbás el Cabildo optó de nuevo por el barroco. La sustitución de las formas clasicistas propugnadas por Silvestre Pérez por las barrocas del retablo que hacia 1669 ejecutaron Francisco Dionisio de Ribas, en cuanto a la arquitectura, y Pedro Roldán, en lo concerniente a la escultura, prueba una vez más la escasa vigencia que en una ciudad de gran tradición barroca como Sevilla tuvo el Neoclasicismo y el posterior Clasicismo. Asimismo, pone de relieve la falta de criterios artísticos de los capitulares, para quienes las cuestiones de índole económica tenían más importancia que las artísticas. Al respecto hay que señalar que uno de los argumentos que los capitulares tendrían más en cuenta a la hora de decidir este nuevo cambio debió ser el del ofrecimiento gratuito del retablo de Ribas y Roldán. En 1824, al optar por el pequeño tabernáculo de Pérez, también tuvieron en cuenta este tipo de razonamiento. El retablo que sustituyera al de Balbás tenía que ejecutarse a su costa, ya que no contaban con un arzobispo que lo financiase. De ahí que votaran por un proyecto económico, realizándose el tabernáculo y el altar situado en el trasaltar en madera imitando al mármol, no en este material, como hubiera requerido la grandeza del templo y el historial del Cabildo catedralicio.

Emplazado en el presbiterio el retablo de Ribas y Roldán, para celebrar al patrón de la iglesia, visualizado entre 1824 y 1840 por medio del lienzo de Gutiérrez de la Vega, se situó en el ático la escultura de San Clemente procedente del retablo de Balbás, dato éste que supuso el definitivo triunfo del barroco. En este estilo talló en 1860 el valenciano Vicente Hernández Couquet, por entonces profesor de la sevillana Academia de Bellas Artes, los medallones con los bustos de San Pedro y San Pablo que se situaron en los extremos de la base del nuevo retablo. Por esas fechas para la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla el clasicismo decimonónico seguía siendo el arte que definía el buen gusto. De acuerdo a él seguían trazando sus miembros los retablos, entre otros el proyectado en 1867 por Francisco de Paula

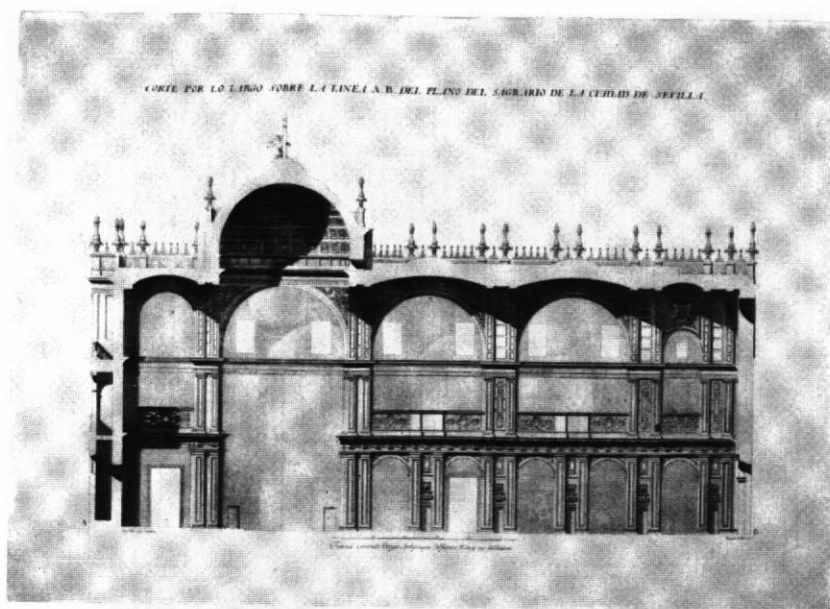
(60) Autos Capitulares, 1840, fols. 81 y 83 vto. Sobre el derribo del convento de San Francisco y acerca de la entrega a la parroquia del Sagrario del retablo y del púlpito, c.f. CASTILLO UTRILLA, María José del: *El convento de San Francisco, casa grande de Sevilla*, Sevilla, 1988, págs. 31, 72 y 113.

Alvarez para la parroquia de San Sebastián de Marchena (61). Alejados de la realidad artística española, seguían fieles a unos ideales ya caducos. En ese sentido, la eliminación del tabernáculo de Silvestre Pérez marcó el final de una etapa. Su desaparición ponía punto final a la vigencia en Sevilla de los ideales neoclásicos propugnados por Ponz y Ceán Bermúdez.

(61) «Proyecto de Retablo Mayor para la parroquia de S. Sebastián en Marchena». 1867, agosto, 27. Sevilla. Papel, tinta y aguada. 460 x 680 mm. Escala en metros. Firmado: *Francisco de P. Alvarez*. Marchena (Sevilla), Parroquia de San Sebastián, Archivo. Sobre su autor, arquitecto titulado por la R.A.S.F. en 1846 y desde 1867 académico de la sevillana Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, c.f. SUÁREZ GARMENDIA, José M.^a: *Atqitectura y urbanismo*, ob.cit., págs. 245-246.



Lám. I.—Pedro Duque Cornejo. *Virgen de la Antigua*. ca. 1709. Sevilla.
Parroquia del Sagrario.



Lám. II.—Fig. 1. Joaquín Ballester. *Vistas de la iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla*. 1781.



Fig. 2. Silvestre Pérez. (?) *Retablo*. 1824. Sevilla. Parroquia del Sagrario. Trasaltar.

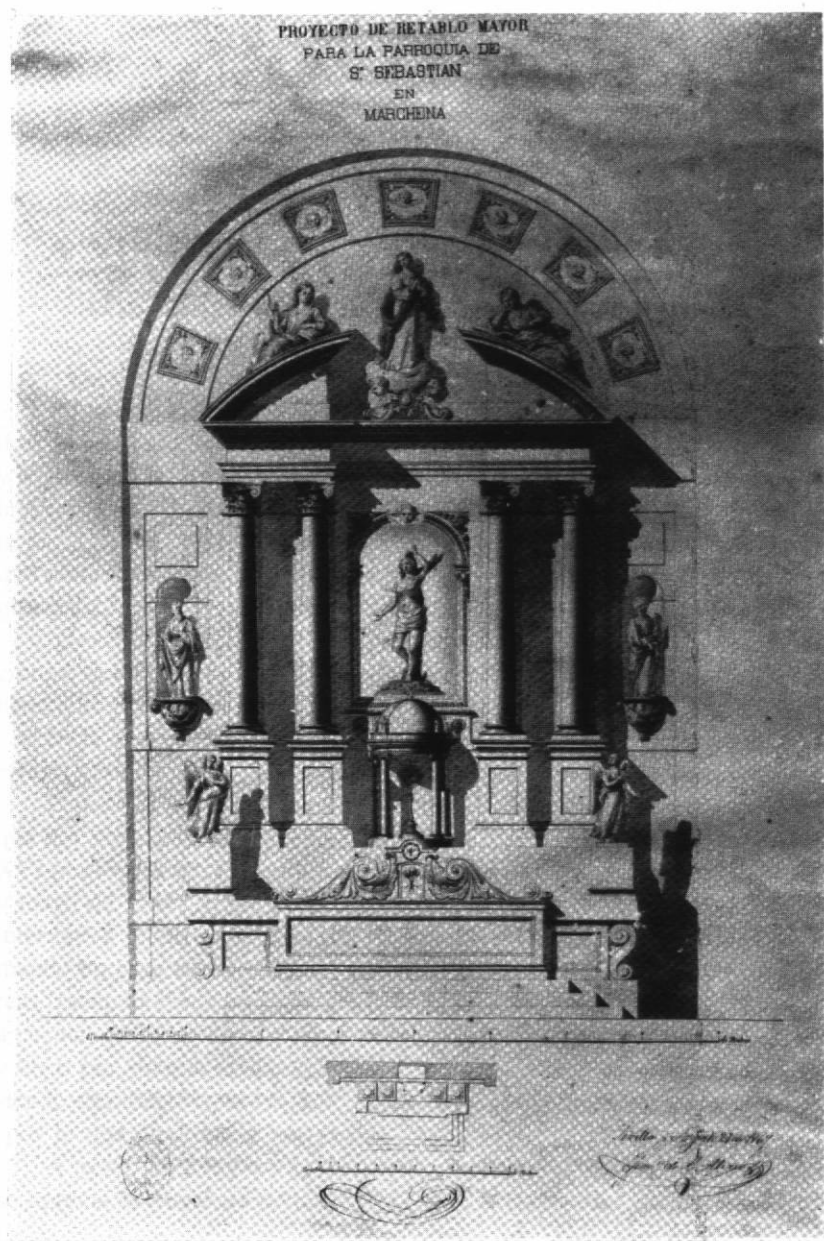


Altar y Retablo, construido en la Parroquia de San Clemente, Capilla del Sagrario de la Santa Iglesia Metropolitana y Catedral de la Ciudad de Sevilla. Lo dedica á su Patrona la Inmaculada Concepcion, la Arquidiócesis del Santísimo Sacramento, establecida en la capriciosa Capilla del Sagrario.

00475



Lám. III.—Fig. 1. Manuel Salvador Carmona. Retablo de la Inmaculada Concepción. 1803.



Lám. IV.—Fig. 1. Francisco de P. Álvarez. *Proyecto de retablo mayor para la parroquia de San Sebastián de Marchena. 1867.*

