

La familia Primo; retablistas del siglo XVIII en Andalucía

RENE TAYLOR

SUMMARY

Here we have an enigmatic family. Its most distinguished members (Antonio, Matías and Francisco) wrote an important chapter in the history of the Cordovan Baroque altarpiece, mainly in the area of Priego and Lucena. In these and other cities they evolved a type of retable based on the use of supports of differing design, usually rising from pedestals of different form. Among the characteristic features identifying retables made by the Primo family the most prominent are the projecting movement of the central division, the ascending movement of the cornice, with its markedly undulating lines (which at a certain moment raised the possibility of the influence of Pedro Duque Cornejo), and the paired volutes curving inwards which provide an individual touch, quite different from any other possible influence that we may detect.

The possibility of determining some of these formal features (in which the mixtilinear cornice plays a part too) has facilitated the making of hypothetical attributions outside the Cordovan area. The documented presence of Francisco Primo as living in Antequera, enables the main retable of the Carmen Calzado (Shod Carmelites); in that city to be attributed to the Primo family. It incorporates many features of the main retable of the church of the Carmelitas Descalzas (Unshod Carmelite nuns) in Lucena, erected by Mateo Primo. These parallels also render it possible to presume the participation of the workshop in the retable of St Anthony in the church of Observantes de San Francisco (Franciscan Friars of Primitive Observance) and in that of the Cofradia de la Vera Cruz (Confraternity of the True Cross), both in Estepa.

A significant attribution of no little daring is the hypothetical participation of some member of the Primo family in the main retable of the Carmelitas Descalzos (Unshod Carmelites), in Cadiz (circa 1770). It marks a new stage of evolution, evident on both the conceptual and formal levels, in respect of the altarpieces discussed previously. The Cadiz example stands apart for several reasons, notably the employment of Corinthian columns and Rococo ornament, as also the emphasis on powerful masses and the use of chiaroscuro.

Uno de los mayores problemas del barroco dieciochesco andaluz es la identificación de los innumerables retablos anónimos, esparcidos por toda la región, algunos de primerísima categoría. Entre éstos figuran el destruido retablo de la Merced de Córdoba¹, el de la Virgen del Rosario de la iglesia del convento de Santa Cruz la Real en Granada² y el retablo mayor y los colaterales del Carmen Calzado de Antequera. El problema se complica por la existencia del retablista ambulante que iba de ciudad en ciudad o de pueblo en pueblo en busca de trabajo. Incluso podríamos incluir entre ellos figuras tan distinguidas como Francisco Hurtado y Pedro Duque Cornejo que dejaron retablos y obras de talla en sitios muy diversos y apartados.

La familia Primo constituye un notable ejemplo de esta movilidad artesanal. En realidad sabemos muy poco de ella, aunque hemos podido identificar a tres de sus miembros, de nombre Matías, Antonio y Francisco. Desconocemos su lugar de origen, aunque por una alusión que hizo Antonio Primo a un retablo que había fabricado en Andújar³, es posible que fueran de algún sitio de la provincia de Jaén.

La primera referencia documental que tenemos a un miembro de esa familia es a Mateo Primo. A fines de agosto de 1725 éste recibió la suma de 2.400 reales de vellón por la hechura del retablo de la capilla de la Venerable Orden Tercera, sita en la iglesia del convento de San Francisco de la Villa de Priego⁴. Posteriormente los cofrades se quejaron de que el retablo había salido «muy alto y angosto»⁵, pero esa circunstancia se debió a las proporciones de la capilla y no a deficiencias por parte del retablista. Desde luego no se trata de una obra de gran vuelo, pero cuando se considera lo exiguo del precio, tampoco hay razón para creer que los terciarios fueron engañados.

El retablo en cuestión todavía existe en su emplazamiento original (Fig. 1). Se trata de un típico retablo de serie de la Alta Andalucía, plano, con columnas salomónicas revestidas de hojas de acanto en el cuerpo inferior y una par de sencillos estípites en el superior⁶. El pequeño camarín es posterior. A pesar de sus escasas pretensiones, incorpora dos elementos que encontraremos posteriormente en obras de otros miembros de la familia.

1 En vías de reconstrucción. Atribuible a Alonso Gómez de Sandoval.

2 René Taylor, «El Retablo y Camarín de la Virgen del Rosario de Granada», *Goya*, Núm. 40, Madrid, 1961, pp. 258-267.

3 Archivo notarial, Lucena, escribano Juan Pérez Galván, 1738, 18 de junio, fol. 223.

4 Archivo de la Venerable Orden Tercera de los Observantes de San Francisco, *Libro de Cuenta.*, 1725, fol. 57: «Digo yo Mattheo Primo Maestro de Retablos que reciui del Venerable Oⁿ tercero de penitencia de N. P. S. fran^{co} de la Villa de Priego por M^o de Dⁿ fran^{co} frz de las higeras dos mil y quatro cientos r^s que son los mismos en que se ajusto el retablo de la capilla de dho Venerable Orⁿ como consta de una exp^{ta} que se otorgo ante D. Ju^o Joyo escribano pp^o de que me doi por contento y para que conste doi este firmado de mi m^o en Priego en Veinte i Siete días del mes de Ag^o de mil setecientos y beinte cinco».

5 Archivo de la V.O.T. de San Francisco, *Libro tercero de capítulos*, fol. 266.

6 De las efigies originales sólo quedan Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal. Han desaparecido la imagen de pie de San Francisco con el crucifijo en la mano y San Luis obispo que estaba arriba en el segundo cuerpo. *Ibid.*, fol. 1.



Figura 1. *Mateo Primo. Retablo de la V. O. T. San Francisco. Priego de Córdoba.*

El primero consiste en la manera como la caja central del retablo se proyecta hacia adelante, de manera que los soportes, en este caso columnas salomónicas, quedan como rezagados; el segundo es el movimiento ascendente de la cornisa.

Muy otra cosa es el retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Lucena, contratado por Antonio Primo, «maestro de arquitecto y residente en Lucena», en 18 de junio de 1738 (Fig. 2). Se obligó a hacerlo en un término de 18 meses por la suma de 17.000 reales de vellón, incluyendo los medallones y las imágenes⁷. Con motivo de la reedificación del convento extra muros

⁷ Ver Nota 3.



Figura 2. Antonio Primo. Retablo mayor. Iglesia de las Carmelitas Descalzas. Lucena.

de la ciudad, se trasladó el retablo de la iglesia primitiva a la nueva⁸. La única diferencia sustancial consiste en que originalmente las dos alas del retablo, donde están los relieves de Jesucristo y la Virgen, estaban vueltas hacia adentro, es decir una cara a la otra. Esto le imprimía una proporción más vertical, y por ende más dinámica, de la que tiene ahora⁹. La escultura figurativa es de la mano del imaginero malagueño, José de Medina (Alhendín hacia 1700-Jaén 1783)¹⁰.

En cuanto a su organización tectónica, este retablo obedece a un patrón tradicional. Se asienta sobre un banco de mármol negro de Luque. Sobre el banco está la zona del pedestal y luego siguen el cuerpo principal y cuerpo superior que en este caso, debido a la curva cóncava del presbiterio, reviste la forma de un inmenso cascarón, cuyas líneas convergentes terminan en un florón en lo alto con la paloma del Espíritu Santo en el centro. En sentido vertical está dividido en tres calles, siendo la central aproximadamente el doble de ancho que las laterales. Incorpora una gran hornacina en el centro y dos más pequeñas a los lados.

El mérito de esta obra no consiste, pues, en ninguna innovación en cuanto a su estructura. Se cifra exclusivamente en el manejo del vocabulario articulador y decorativo. Predomina la línea ascendente de la calle central, integrada por una serie de motivos superpuestos: el manifestador, la hornacina central, otra secundaria de menor tamaño, el emblema de la Orden Carmelitana y el florón que remata el conjunto. No cabe duda que estamos en presencia de un retablista que ha estudiado con detenimiento los retablos de Pedro Duque Cornejo¹¹. Sin embargo, Antonio Primo dista mucho de ser un mero simio del maestro sevillano. Incorpora ciertos rasgos muy personales. Los soportes no son idénticos de traza; cada par sigue un patrón distinto. Pedro Cornejo no incorporaría este rasgo en su obra hasta diez años más tarde en la sillería del coro de la catedral de Córdoba¹². Primo no sólo lo hizo de forma distinta, sino que la valentía de la traza supera a casi todo lo que se hacía en Andalucía en aquel entonces. Esto se nota sobre todo en los soportes exteriores (Fig. 3). Están divididos en tres secciones claramente diferenciadas, patrón que se encuentra con cierta frecuencia en el retablo sevillano, donde las extremidades o el centro revisten forma de columna

8 El proyecto del nuevo convento lo hizo el finado arquitecto don José Garnelo, quien también se encargó de la delicada labor de desmontar el retablo e instalarlo en la nueva iglesia.

9 Ilustramos el retablo como se veía en su emplazamiento original (Fig. 2).

10 Suyos son las estatuitas de San Joaquín, Santa Ana, el profeta Elías y San Simón Stock, todos los angelitos y los dos medallones.

11 René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Instituto de España, Madrid, 1982. Los principales retablos de Pedro Cornejo existentes con anterioridad a 1738 eran los siguientes: retablo de Santa Bárbara en la iglesia parroquial de San Lorenzo Sevilla (1711); el mayor de la iglesia parroquial de Trigueros, Huelva (1713); el de la Virgen de la Antigua en la catedral de Granada (1718); otro, desaparecido, en la iglesia de los Agustinos Calzados de Granada (hacia 1715-1718), los de la capilla del Noviciado y la iglesia de San Luis, Sevilla (a partir de 1731).

12 *Ibid.*, pp. 55-67.



Figura 3. *Antonio Primo. Retablo mayor (detalle). Carmelitas Descalzas. Lucena.*

salomónica¹³. Aquí la salomónica está en el centro, pero en lugar de ser sólida, como de costumbre, resulta calada. Estos toques de originalidad son lo que diferencia este retablo y otros de la familia Primo de la vasta mayoría de la producción retablística de la época. Los soportes interiores, en cambio, son auténticos estípites coronados por capiteles corintios de forma cuadrada en lugar de circular. Están integrados por una sucesión de motivos geométricos superpuestos de fuerte sabor prismático. Ambos tipos de soporte están

¹³ Por ejemplo, el retablo mayor de la iglesia de San Pablo. Posteriormente, hacia 1750, Pedro Cornejo utilizaría esa misma disposición en el retablo mayor de la iglesia de San Andrés de Córdoba y el de San Eloy en San Francisco.

rematados por trozos de cornisa que incorporan volutas vueltas hacia adentro. Estas dobles volutas llegaron a ser tan típicos del estilo de los Primo, como la voluta de curva y contracurva lo fue del de Pedro Cornejo.

Otro rasgo importante consiste en la forma como las líneas de la cornisa se arquean en el centro de la estructura en una configuración mixtilínea que circunda la pequeña hornacina superior y al mismo tiempo sirve de base para el exuberante marco de talla que incorpora el escudo de la Orden Carmelitana. Para este elemento Antonio Primo debió haberse inspirado en el retablo mayor de la Compañía en Córdoba, obra contratada por Teodosio Sánchez de Rueda en 1721¹⁴, y donde por vez primera aparece este dinámico motivo.

Todos los elementos que hemos mencionado en relación con el retablo lucentino reaparecen en el retablo mayor y varios otros en la iglesia del Carmen Calzado de Antequera. En el mayor la escultura figurativa también corrió a cargo de José de Medina¹⁵. Parece que los Primo terminaron por radicarse en Antequera, ya que hay varias referencias a este apellido en aquella ciudad. Sin embargo, el único nombre que aflora es el de Francisco Primo; no se menciona para nada ni a Mateo ni a Antonio. La primera referencia que tenemos a Francisco corresponde al año 1747, es decir nueve años después del retablo de Lucena. En enero de aquel año contrató con la Cofradía del Santo Crucifijo y Entierro de Cristo, sita en el convento de San Agustín, la hechura de una Insignia para la procesión del Viernes Santo en 150 ducados¹⁶. Hacia 1758-1760 cobró 525 reales por una pieza nueva hecha para las andas de la iglesia de la Vera Cruz o Los Remedios de Estepa¹⁷ y en 1762-1763 se le abonaron 8,020 reales de vellón por unos retablos en la misma iglesia y un ángel¹⁸. En 1763 mandó reedificar su casa en Antequera a un precio de 19,910 reales¹⁹. Eso hasta ahora es la suma de nuestros conocimientos en torno a esa familia²⁰. Todavía no sabemos ni por qué ni cómo llegaron a radicarse en Antequera. Pero de lo que no cabe

14 René Taylor, *Arquitectura Andaluza - Los Hermanos Sánchez de Rueda*, Universidad de Salamanca, 1978, pp. 26-27, 86-87 y Fig. 21.

15 José María Fernández, *Las Iglesias de Antequera*, (segunda ed. renovada) Antequera, 1971, p. 117, Nota 6. Por esta Nota queda evidente que en 1747 el retablo mayor del Carmen Calzado ya estaba terminado. Se comenzaría hacia 1745.

16 Archivo de Protocolos, Antequera, escribano *Jerónimo de Velasco García*, núm. 2246, fols. 10-11. Esta información, proveniente del insigne investigador, el R. P. Andrés Llordén, fue facilitada al autor por la Profesora Rosario Camacho del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. También queda en deuda con el señor Jesús Romero Benítez, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Antequera, por el envío de un número de fotografías en colores, mayormente de detalles, de algunos de los retablos que figuran en el presente estudio.

17 José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, tomo IV, Sevilla, 1955, p. 103 (Notas).

18 *Lugar cit.*

19 Archivo de Protocolos, Antequera, escribano *Juan José de Córdoba*, núm. 2531, fols. 46-51. (Información R. P. Andrés Llordén.)

20 Siempre es posible, aunque no lo creo probable, que los Primo fueran naturales de Antequera.

la menor duda es que existe un íntimo enlace estilístico entre el retablo de Lucena y los de Antequera. Además, el escultor José de Medina siempre está metido por medio.

Aunque nunca se llegó a dorar, el retablo mayor del Carmen Calzado de Antequera (Fig. 4) figura entre las más grandiosas máquinas de este género en Andalucía. Como el presbiterio en este caso también era de forma cóncava, nos encontramos con que aquí se repite en esencia la organización tectónica del ejemplo lucentino (Fig. 2), pero con un movimiento de masas y líneas que linda en el delirio. Una de las diferencias más notables consiste en que aquí el remate que incorpora una imagen de cuerpo entero del arcángel San Miguel llega casi al centro de la cúpula del crucero. Este motivo no era nuevo; Jerónimo Balbás ya lo había incorporado en el retablo mayor del Sagrario de la catedral de Sevilla de 1707²¹, que sería de donde lo cogió Primo.

Como en el ejemplo lucentino, la calle central está integrada por una serie de motivos superpuestos: el tabernáculo del altar, el hueco del camarín, el medallón con el busto del profeta Elías, la Virgen en su hornacina, la figura de Elías de cuerpo entero y en lo alto del todo San Miguel sobre una saliente repisa. De la misma manera los soportes y sus pedestales son de distinta traza, aunque aquí la forma de los capiteles corintios están al revés de como se ven en el retablo de Lucena: los exteriores son cuadrados y los interiores redondos. Los intercolumnios del Carmen Calzado (Fig. 5) son una versión más complicada de la disposición de esos mismos motivos en las Carmelitas. En ambos casos las hornacinas son de escasa profundidad, de manera que el santo que acomodan está en parte trepado en una repisa; el medio punto incorpora el motivo, corrientísimo, de la venera. En el Carmen antequerano, por encima de los escudos de la Orden, hay un dosel de perfil bulboso con su correspondiente cortinaje, motivo posiblemente inspirado en el retablo de Santiago de la catedral de Granada, obra de Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725)²².

Los trozos de cornisa con volutas que coronan los soportes reaparecen aquí, pero esta vez son del tipo de curva y contracurva, tan del gusto de Pedro Cornejo. Si en Lucena la cornisa en el centro se arquea en una dinámica configuración de traza mixtilínea, en Antequera el vuelo resulta todavía más valiente quebrándose en un hervor de curvas y volutas, por lo que casi abruma la agitada figura del profeta Elías, supuesto fundador de la Orden del Monte Carmelo, que gesticula en el centro. Este motivo alcanza tal prominencia que, comparado con el retablo lucentino, las líneas del cascarón quedan en su mayor parte ocultas.

Aunque en el retablo de Antonio Primo en Lucena las imágenes no carecen de importancia, en el de Antequera están mucho mejor integradas en el conjunto. Toda la escultura figurativa, incluso los medallones y los

²¹ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804, pp. 182-186.

²² René Taylor, «(Francisco Hurtado and his School)», *The Art Bulletin*, tomo 32, núm. 1, pp. 36 y 46.



Figura 4. *Familia Primo. Retablo mayor. Carmen Calzado. Antequera.*



Figura 5. *Familia Primo. Retablo mayor. Carmen Calzado (detalle). Antequera.*

ángeles, es de José de Medina. Se ha querido atribuir los ángeles a otro, pero éstos son iguales a los que Medina hizo para el Sagrario de San Mateo en Lucena y otros sitios²³. Su estilo es muy definido y por lo tanto inconfundible con el de otros. Consta que José de Medina estuvo trabajando en el Sagrario lucentino en 1750²⁴.

²³ José María Fernández los atribuyó todos a Diego Márquez de la Vega (*ob. cit.*, p. 117), pero el hallazgo del manuscrito titulado *Historia del Convento de religiosas de Madre de Dios* estableció la verdadera identidad del escultor. No parecen ser de Medina los Arcángeles Gabriel y Rafael, algo incómodamente colocados en el cascarón del retablo.

²⁴ René Taylor, *Una Obra Española de Ysería - El Sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena*, México (U.N.A.M.). 1978, pp. 14 y 39.

Los dos colaterales, llamados respectivamente del Ecce Homo y San Elías acusan el influjo del maestro del retablo mayor. Tienen la ventaja sobre éste de lucir un brillante policromado, pero sin llegar a la misma altura en cuanto a inspiración y genialidad de soluciones. Debido a que en ambos casos están colocados contra un testero plano, tampoco ostentan el movimiento en la planta que distingue los dos ejemplos anteriores. Básicamente se amoldan a la organización tectónica del pequeño retablo de Mateo Primo de 1725, o sea divididos en dos cuerpos y tres calles.

Algo anterior en fecha es el retablo de San Elías, obra que llama la atención sobre todo por el inmenso grupo escultórico del ático. Representa la subida al cielo del profeta Elías en el carro de fuego, contemplada desde abajo por su discípulo Eliseo. Pero a pesar de la presencia de tan llamativo elemento, este retablo dista bastante de alcanzar el nivel de inspiración y exquisitez de factura que caracterizan el del Ecce Homo (Fig. 6)²⁵. Aquí los cuatro estípites son de idéntica traza. Sin embargo, incorporan el motivo de las volutas pareadas vueltas hacia abajo que se observa en los soportes interiores del retablo mayor. La escultura figurativa es también bastante floja, comparada con las demás, sobre todo la imagen del titular en un pequeño pseudo-camarín de planta cuadrada.

Se ha comentado el parecido estilístico que existe entre el retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Antequera (Fig. 7) y el del Carmen Calzado (Fig. 4)²⁶, por lo que aquél también podría ser del mismo autor. Sin embargo, hay que señalar dos circunstancias importantes. La primera es que queda evidente que las monjas descalzas no disponían de los recursos de que disponían los frailes calzados. Como es natural, el factor costo determinaba el carácter y grado de complejidad de la traza. En este caso parece claro que el tracista tuvo que proyectar un retablo que llenara todo el testero de la iglesia, pero con el inconveniente de que los fondos para llevar el proyecto a cabo eran limitados. La solución que se adoptó fue la de simplificar la estructura en todo lo posible y de reducir a un mínimo la talla decorativa. La segunda circunstancia fue favorable; el testero de la iglesia era plano, lo que le facilitó al proyectista la labor de diseñar todo con la máxima economía, puesto que el retablo de planta recta solía costar menos que el de planta curvilínea, por razones obvias. Estamos, pues, en presencia de un retablo cuya estructura refleja la disposición de los dos importantes prototipos que hemos estudiado: el de las Descalzas de Lucena (Fig. 2) y el Carmen Calzado (Fig. 4). La calle central, por ejemplo, está integrada por una serie de motivos superpuestos: tabernáculo, manifestador, hornacina principal, la figura de San Elías y el remate con el escudo de la Orden. El segundo cuerpo incorpora dos pares de estípites, pero en este caso son del mismo diseño. Esto significa que con una sola plantilla se hacían los cuatro soportes, lo que significaba un ahorro evidente. En los estípites menores se siguió la misma norma. Aquí las cornisas de los estípites grandes son rectas; no

25 Jesús Romero Benítez, *Guía Artística de Antequera*, Antequera, 1981, p. 97.

26 Jesús Romero Benítez, *ob. cit.*, p. 54.

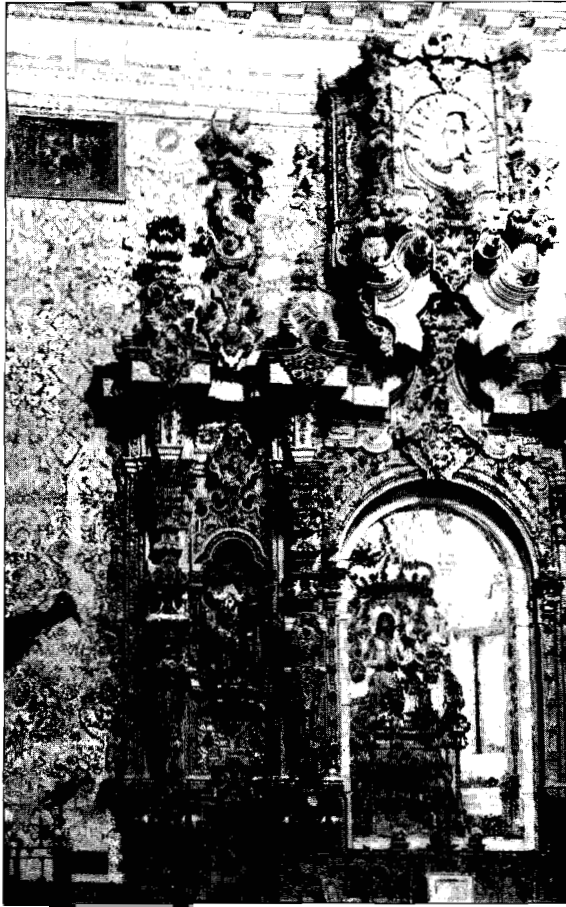


Figura 6. *¿Familia Primo? Retablo del Ecce Horno. Carmen Calzado. Antequera.*

incorporan las volutas pareadas de los otros dos ejemplos. En el centro sí que se arquea en un valiente movimiento mixtilíneo, pero sólo ostenta un par de volutas, de curva y contracurva, en lugar de varios.

En el intento de sujetar el gasto a un mínimo, se redujo la talla decorativa en todo lo posible. Las hornacinas ya no tienen exuberantes veneras, sino sólo unos sencillos listones. Las laterales están coronadas por unos doselitos de mezquino diseño. Es precisamente en las dos calles menores que se evidencia la falta de un adecuado revestimiento ornamental. El resultado es que este retablo hace el papel del deudo pobre en una familia de gente adinerada. Sin embargo, hay que reconocer que estilísticamente este



Figura 7. ¿Familia Primo? Retablo mayor. Carmelitas Descalzas. Antequera.

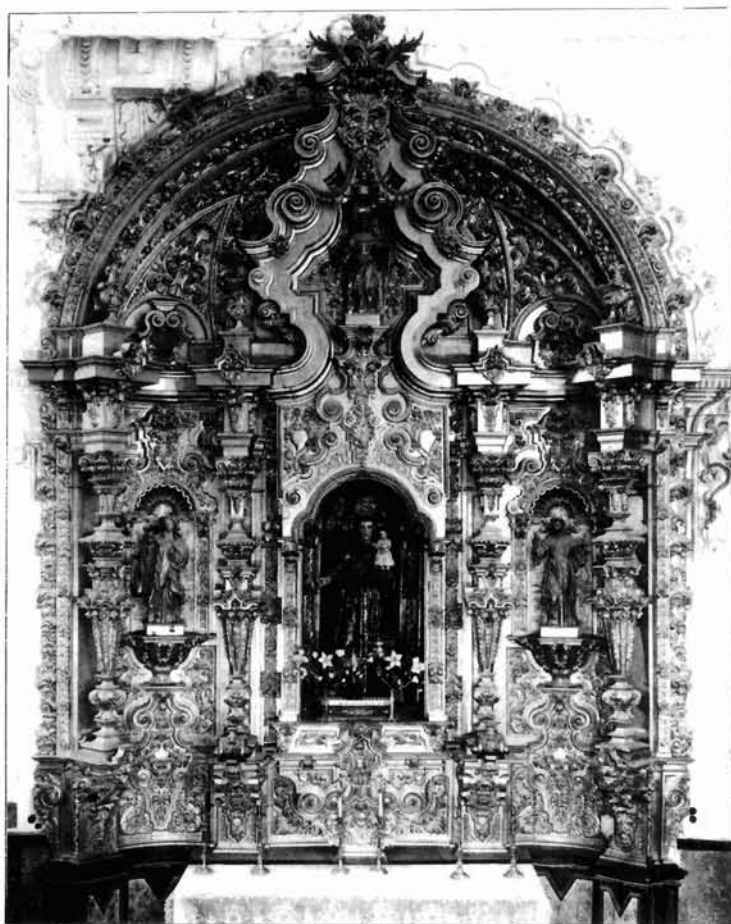


Figura 8. ¿Francisco Primo? Retablo de San Antonio. San Francisco. Estepa.

ejemplo está más cerca del mayor del Carmen Calzado que los colaterales del Ecce Homo y San Elías.

La iglesia de los Observantes de San Francisco en Estepa contiene dos retablos en la nave, el del Fundador de la Orden Seráfica y de San Antonio de Padua (Fig. 8), atribuibles a algún miembro de la familia Primo. Por tratarse de retablos menores son bastante más sencillos de traza que los aparatosos ejemplos de Antequera. No obstante, incorporan varios elementos con los que hemos tropezado en las Carmelitas de Lucena y en el Carmen Calzado. Son de forma cóncava, lo que acentúa el sentido de movimiento y plasticidad. Los estípites que recuerdan los del retablo del Ecce Homo en Antequera están dispuestos también en sentido sesgado. Aunque éstos son

idénticos de traza, los pedestales se hicieron distintos. La caja central sobresale discretamente, como la del retablo de San Elías. La hornacina incorpora un arco multilobulado, mientras que las laterales ostentan la venera de rigor. Pero lo que más llama la atención en estas obras es el valiente arqueamiento de la cornisa, con sus prominentes volutas, por lo que resulta ser una versión simplificada de la cornisa del Carmen Calzado.

Como hemos dicho, existe evidencia documental que acredita la presencia de Francisco Primo en Estepa, en concreto en la iglesia de la Cofradía de la Vera Cruz o Los Remedios. Lo que resulta difícil es determinar con exactitud el alcance de su intervención en los retablos de esa iglesia. No cabe duda que los retablos que se le pagaron en 1762 fueron los dos colaterales del presbiterio. Obedecen plenamente al estilo antequerano, aunque, debido a su tardía fecha, ya incorporan elementos del estilo chinesco o rocalla. Pero donde también aparece la huella de los Primo es en el retablo mayor (Fig. 9); mas no consta por los documentos que trabajaran en él.

Según la documentación de la cofradía, se comenzaron los pagos en 1733²⁷. En ese año se colocó el primer cuerpo, incluyendo las puertas del camarín. Lo hizo un maestro ecijano no muy conocido, llamado Juan José Cañero, de quien sólo se ha identificado una obra de bastante pequeña envergadura: un frontal de talla del año 1728 que realizó para un altar portátil²⁸. Aunque no se habla de quien hizo el proyecto, lo más probable sería que fue el mismo Cañero. El segundo cuerpo, el más importante, se colocó en 1737 y el último cuatro años más tarde. Es de suponer que se tardó tanto tiempo en realizar una obra de proporciones bastante modestas por la razón de siempre: la penuria de los tiempos. En total se le abonaron 12.728 reales por la obra del retablo y a partir de 1741 Cañero no vuelve a intervenir más en él. Sin embargo, queda claro que no estaba del todo terminado.

El retablo mayor de la Vera Cruz incorpora una larga serie de ángeles y angelitos, así como dos imágenes de San Joaquín y Santa Ana, que son claramente obra de José de Medina. Posiblemente también sea suyo el relieve de Santa Elena y su hijo, el emperador Constantino, con la Santísima Cruz que remata el conjunto, aunque está a una altura que impide que se pueda examinar de cerca. La presencia de Medina consta a partir de 1744-1745²⁹. En las cuentas de esos años se hace referencia a la hechura de pedestales nuevos para el retablo. Al mismo tiempo aparece un pago de 7,960 reales a los artífices, venidos de Antequera, que trabajaron en el retablo de la ermita y los ángeles. En las cuentas de 1748-1749 aparecen varias partidas por colocar el remate del retablo, referencia indudable a la colocación del citado relieve y su coronación. En 1750 se pagó por el dorado del retablo, lo que da a entender que para ese año estaba del todo terminado.

La interpretación más probable de toda esta información es que en el

27 José Hernández Díaz y otros, *Ob. cit.*, p. 102 (Notas).

28 *Ibid.*, tomo 3, p. 184 (Notas).

29 *Ibid.*, tomo 4, p. 103 (Notas).



Figura 9. *Juan José Cañero y Francisco Primo. Retablo mayor. Iglesia de la Vera Cruz (Los Remedios). Estepa.*

retablo mayor intervinieron dos maestros. El primero fue Cañero que trabajó en él hasta 1741, a partir de cuyo año desaparece. Al llegar José de Medina a Estepa hacia 1743 para examinar el emplazamiento de las tallas que la Cofradía le quería encargar, se daría cuenta de que el retablo existente era una cosa pobre y que su obra no luciría en ese marco. Insinuaría al Hermano Mayor y los cofrades la necesidad de añadir ciertos elementos nuevos que lo transformarían en algo más consonante con el prestigio de la Hermandad y la prestancia de su iglesia. Para esta labor recomendaría a la familia Primo de Antequera, probablemente a Francisco que sabemos vivía entonces allá. En realidad los cambios fueron pocos, pero lograron transformar el retablo.

Se limitaron a la sustitución de los pedestales existentes por otros que servirían de apoyo para los ángeles de Medina; a agregar un par de soportes nuevos y a alegrar las cornisas de los órdenes mediante la introducción de las volutas pareadas que son uno de los distintivos del estilo de los Primo. Además, en este caso servían de asiento a otros ángeles de Medina. Es posible también que el arqueamiento de la cornisa en el centro, encima del hueco del camarín, con sus dos grandes volutas, junto con el exuberante cortinaje de tela encolada, sean de él. Pero lo que más acusa su mano es la composición de los estípites intermedios que tanto recuerdan los impresionantes soportes de los retablos mayores de la monjas de Lucena (Fig. 2) y el Carmen Calzado de Antequera (Fig. 4). En cambio, los estípites en los extremos, seguramente de la mano de Cañero, son insulsos y carecen de interés. Pero queda otra contundente demostración más de la intervención de Francisco Primo en el retablo mayor de la Vera Cruz de Estepa. Esta es que los dos pequeños colaterales del presbiterio, por los que Francisco Primo cobró unos **8.000** reales en **1762-1763**, también incorporan ese mismo tipo de soporte y ese mismo tipo de cornisa con volutas pareadas.

Existía unos treinta años atrás en el mercado de antigüedades de Madrid un retablo, que evidentemente es de algún miembro de la familia Primo, ya que incorpora los principales rasgos de esa escuela (Fig. 10). Ostenta los símbolos de la Orden Trinitaria: la cruz que se observa en la mesa del altar y el remate, y el ojo dentro de un triángulo resplandeciente.

Se trata de un retablo de cierta importancia, puesto que incorpora un Sagrario, manifestador, caja central y un empinado coronamiento. A los lados hay dos puertas, que probablemente facilitaban acceso al manifestador, y sobre éstas dos pseudo-hornacinas de escasa profundidad. Tenía, según un letrero al dorso de la foto que publicamos, unos ocho metros de alto y cuatro y medio de ancho. Estas medidas indican que difícilmente pudo haber sido el retablo mayor de una iglesia de frailes trinitarios, sino más bien un retablo situado en los brazos del crucero o en una capilla lateral, que posiblemente servía de Sagrario. Esto se ve confirmado por el hecho de que el pedestal o banco de la estructura era al parecer de talla en lugar de ser de jaspe o piedra, como era costumbre en los retablos mayores de Andalucía en el siglo XVIII. Por otra parte el testero contra el que estaba colocado no era del todo plano sino que revestía forma ligeramente cóncava, ya que el retablo en cuestión incorpora un movimiento curvo como, por ejemplo, el mayor de las Descalzas de Lucena (Fig. 2) y el del Carmen Calzado de Antequera (Fig. 4).

Se reconocen en esta obra las características salientes del estilo de Antonio y Francisco Primo, como, por ejemplo, el acusado verticalismo de la calle central, el empleo de pedestales y estípites de distinta traza y el modo como en el centro la cornisa se arquea envolviendo la hornacina central en un valiente movimiento mixtilíneo, cuyo rasgo más espectacular es el par de garbosas volutas vueltas hacia arriba, que constituyen uno de los elementos más llamativos del conjunto. Varios detalles, aunque de menor cuantía, acusan igualmente la mano de los Primo, a saber los doseles de las hornacinas

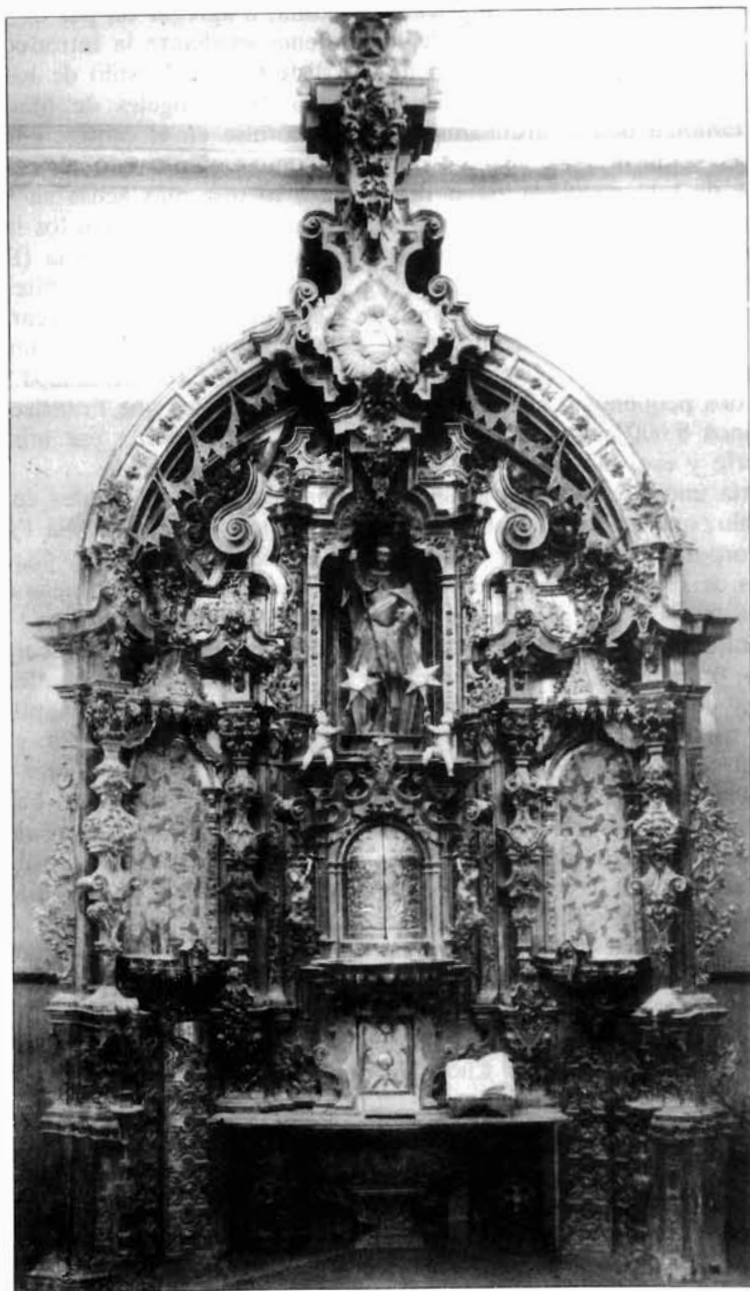


Figura 10. *Retablo trinitario en el comercio madrileño.*

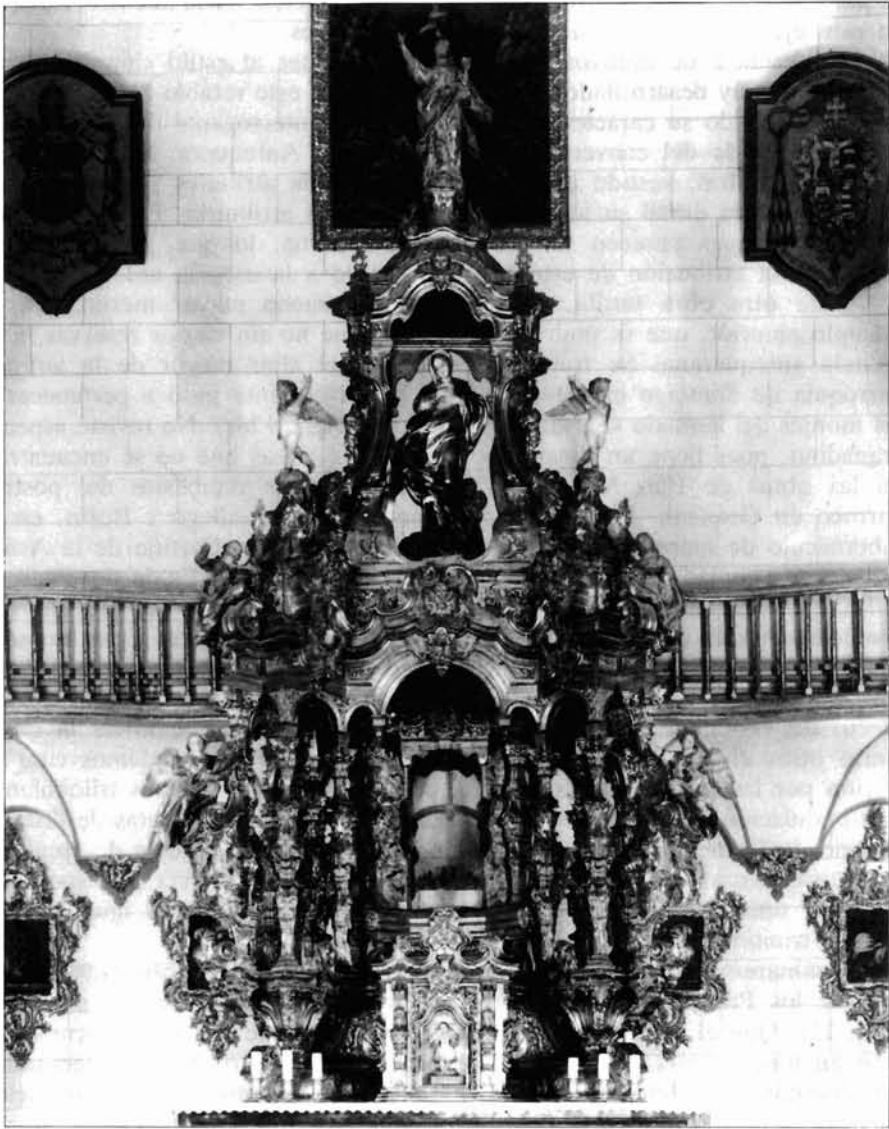


Figura 10 bis. *Tabernáculo de la antigua parroquia de Santiago de Granada.*

laterales con su cortinaje, visibles en el Carmen Calzado de Antequera, así como también los pequeños colgantes de tela encolada en la zona del arco del retablo. El frente de este arco incorpora una serie de cortos casetones rectangulares, motivo que está presente en el retablo de la Vera Cruz de Estepa (Fig. 9). No podía faltar el ubicuo motivo de los trozos de cornisa

de los estípites, rematados de diminutas volutas vueltas hacia adentro, aunque en este ejemplo se limita a los soportes exteriores.

La presencia de motivos de talla pertenecientes al estilo chinesco, pero todavía no muy desarrollado, nos induce a fechar este retablo como de hacia 1760-1765. Dado su carácter trinitario, existe el interrogante de que si pudo haber procedido del convento de la Trinidad de Antequera. El santo en la hornacina central, vestido a lo romano, carece de atributos positivos y por lo tanto resulta difícil su identificación o a quién atribuirlo. En cambio, los niños a sus pies parecen ser de José de Medina, lo que, de ser cierto, reforzaría la atribución de este singular retablo a la escuela antequerana.

Existe otra obra tardía, desde luego de mucho mayor mérito que el ejemplo anterior, que se podría atribuir, aunque no sin ciertas reservas, a la escuela antequerana. Se trata del templete del altar mayor de la antigua parroquia de Santiago en Granada, que posteriormente pasó a pertenecer a las monjas del llamado «Servicio Doméstico» (Fig. 10 bis). No reviste aspecto granadino, pues tiene un dinamismo y juego de líneas que no se encuentran en las obras de Blas Moreno, Villoslada y demás retablistas del postrer barroco en Granada. Está inspirado, como ya notó Gallego y Burín, en el tabernáculo de mármoles polícromos del Sagrario de la Cartuja de la Asunción en esa ciudad, obra de Francisco Hurtado Izquierdo. Es de dos cuerpos y los ejes diagonales incorporan salientes parecidos a los del modelo. La composición está articulada por medio de múltiples estípites. Estos no sólo resultan ser de distinta traza, de acuerdo a las predilecciones de los Primo, sino de distinto tamaño también, lo que imprime a esta singular obra un efecto de variedad e ingenio, realizado por el carácter calado de la obra. Entre otros elementos que acusan la mano de los Primo podemos citar la afición por las formas curvas, visible, por ejemplo, en los arcos trilobulados y la ondulación de las cornisas, la presencia de numerosas volutas de distinta especie, incluyendo la de curva y contracurva, y la proliferación de escultura figurativa. Los asomos de hojarasca de estilo chinesco, todavía de disposición bastante simétrica, indican que esta obra se podría fijar, al igual que el retablo trinitario, como de hacia 1760-1765.

Terminaremos con lo que consideramos ser otro grandioso ejemplo del arte de los Primo: el retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Cádiz (Fig. 11). Que el autor de este trabajo sepa, no existe la menor documentación en torno a esta obra que debió hacerse hacia 1770, ya que demuestra un dominio completo del estilo chinesco. En cuanto a su organización obedece al patrón que ya hemos señalado en varias ocasiones. La innovación más evidente aquí consiste en la sustitución de los estípites por columnas del orden corintio³⁰. Esta es una fase que, por lo menos en Andalucía, marca la tercera y última etapa en el desarrollo del retablo churrigueresco. A continuación se iniciaría el retorno a un estilo de corrección clásica y académica.

³⁰ Ostentan estrías entorchadas en el tercio inferior, por lo que no pecan de excesivamente correctas.

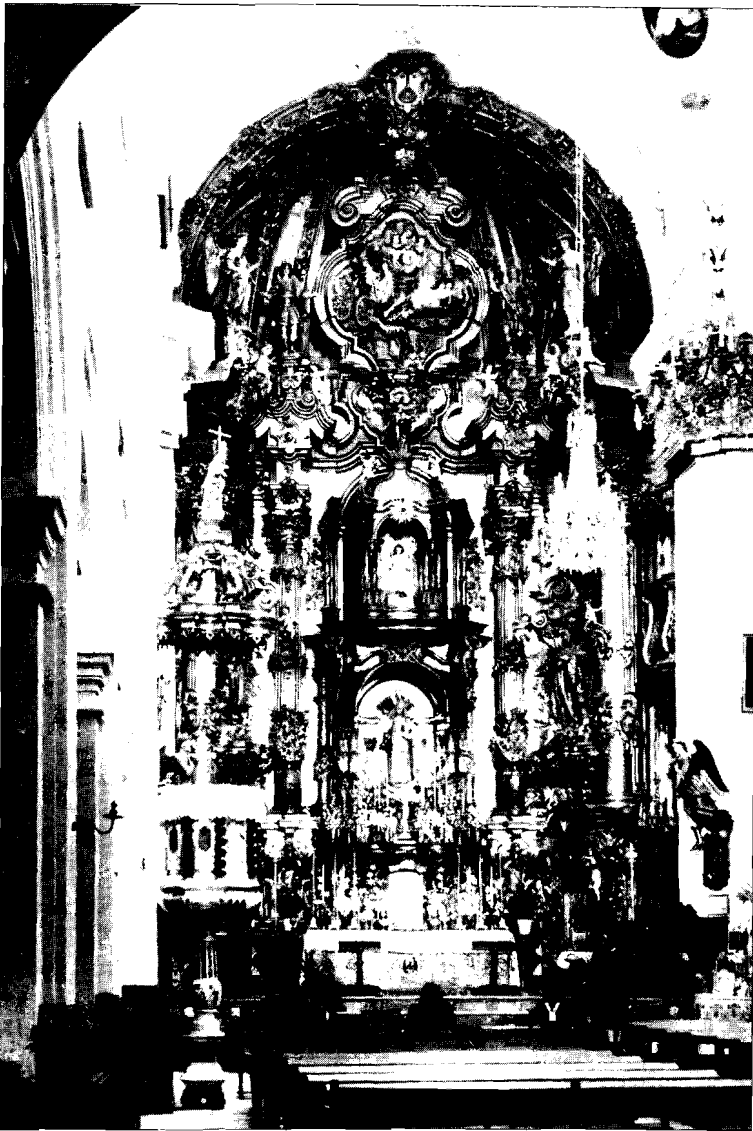


Figura 11. *¿Francisco Primo? Retablo mayor. Carmelitas Descalzas. Cádiz*

En esta tercera etapa se vuelve al juego de poderosas masas y a la acentuación del claroscuro que habían caracterizado la primera a fines del siglo XVII y principios del XVIII, es decir con anterioridad a la actividad de los Primo. Al comparar el retablo gaditano con el del Carmen Calzado de

Antequera (Fig. 4), la diferencia salta a la vista. Esto es así a pesar de que ambos son de planta cóncava y terminan en un cascarón semiesférico. El primero encierra un mayor sentido tectónico. La talla, aunque todavía abundante, no resulta tan abrumadora como antes. Ya no se sufre del mismo **horror vacui**. Aparecen áreas libres de toda ornamentación, con el resultado de que los elementos constructivos, como las columnas, se destacan con mayor claridad. La estructura ya no se disuelve en un hervor de pequeños planos escalonados y luces quebradas.

Nada ilustra mejor este cambio hacia unas formas más monumentales y menos prismáticas que la salediza hornacina central. Está coronada por una ondulante cornisa, sostenida a su vez por otros grandes trozos de cornisa curva, todo exento de decoración tallada. Las hornacinas laterales, que mejor se podrían llamar suedo-hornacinas por su escasísima profundidad, están coronadas por un par de poderosas volutas que se destacan contra un fondo plano. Mientras estamos en este tema, no debemos dejar de mencionar que el mismo banco de mármoles (Fig. 12) ha cobrado un contorno bulboso, muy en consonancia con el carácter del retablo. Incluso la misma decoración rocalla, por pródiga que parezca en ciertas áreas, se mantiene disciplinada. Al mismo tiempo, se muestra vigorosa, pero sin perder delicadeza. Todavía no hemos llegado a Cayetano Acosta.

A pesar de la diferencia de estilo que se percibe en este retablo en relación con los anteriores, todavía persisten numerosos motivos que hemos identificado con los Primo. Por ejemplo, aunque las columnas corintias son iguales, arrancan de pedestales o repisas de traza distinta, como ocurre en el retablo de San Elías del Carmen Calzado y otros. Las cornisas que rematan las referidas columnas incorporan las pequeñas volutas pareadas de antes, mientras que la cornisa de la calle central se arquea para envolver un gran relieve en lo alto del profeta Elías y el carro de fuego. Por lo tanto este elemento queda mejor integrado en el conjunto.

El papel de la escultura figurativa, en cambio, apenas ha decaído, aunque ya no sea de la mano de José de Medina. Las hornacinas laterales contienen, como en Lucena, efigies de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, más movidas y menos estáticas que las anteriores. Encima de éstas hay medallones de San Jerónimo y el legendario San Simón Stock. Los tres Arcángeles y el Angel de la Guarda en la zona del cascarón no son muy inspirados, pero resultan ser bastante mejores que el relieve del profeta Elías, arreatado al cielo, de factura francamente mediocre. Lo más atractivo son los numerosos angelitos, visibles por todo el retablo. Es de interés señalar que los que sustentan capiteles en la cabeza en la zona de los pedestales (Fig 12) tienen un claro precedente en los que desempeñan el mismo papel en el cascarón del ejemplo lucentino (Fig. 3).

Estamos muy conscientes de que hemos erigido una estructura bastante abarcadora sobre una base documental muy deficiente. Es posible que con el tiempo las obras que hemos atribuido a esa nebulosa familia, los Primo, resulten ser de otros. Pero la historia del arte siempre es así. Lo que en



Figura 12. ¿Francisco Primo? Retablo mayor (detalle). Carmelitas Descalzas. Cádiz.

realidad nos ha inducido a redactar este trabajo es el deseo de alentar a otros investigadores a emprender la tarea de ir esclareciendo la trayectoria del retablo dieciochesco en Andalucía.