

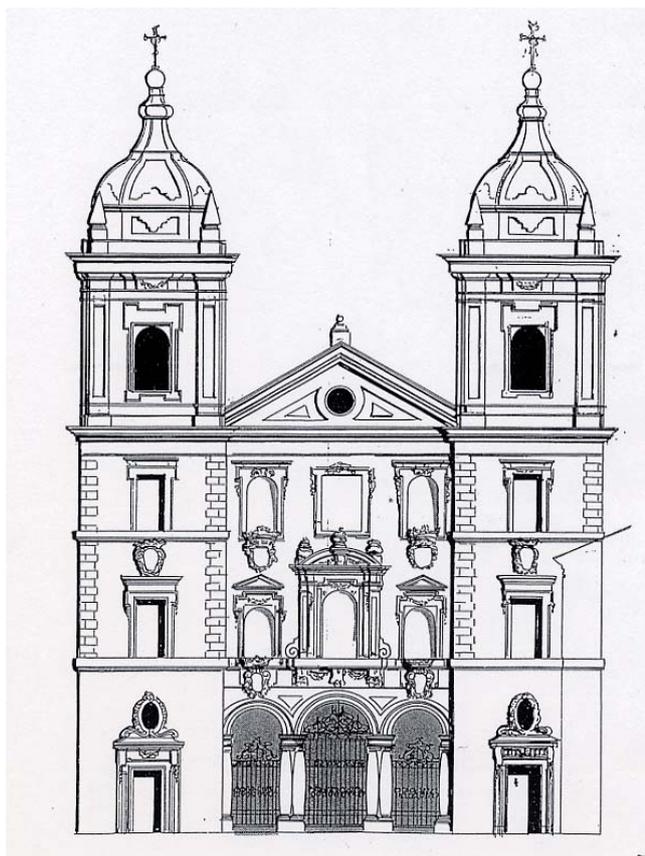
ARQUITECTURA DE IDA Y VUELTA¹

Por

JUAN LUIS RAVÉ PRIETO

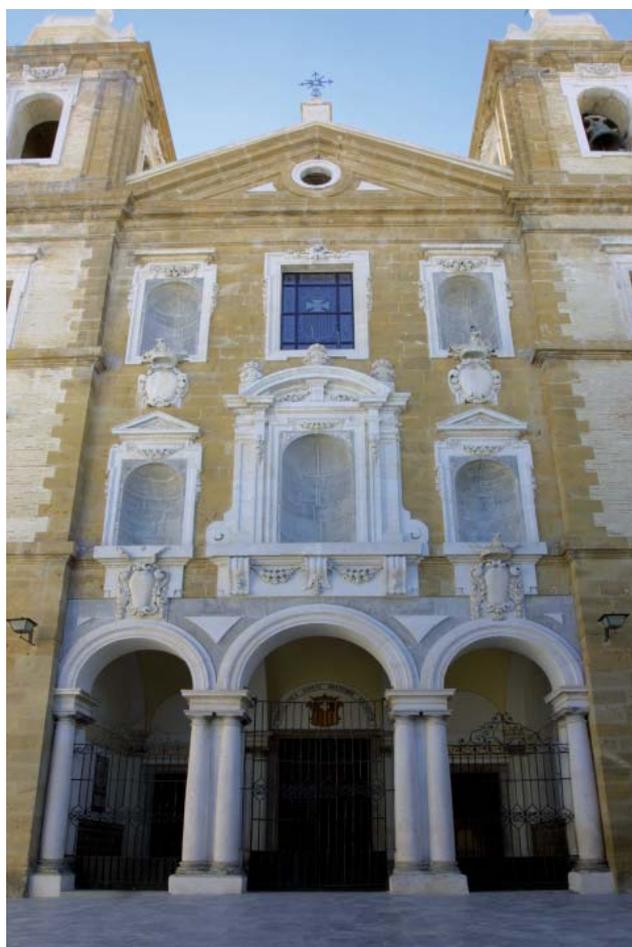
Coordinador de Bellas Artes del Gabinete Pedagógico de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía

EL templo de San Agustín de Marchena ha atraído la atención de los historiadores del Arte hispanoamericano, por las supuestas afinidades formales de sus yeserías interiores con las interpretaciones novohispanas de la ornamentación barroca. Su singularidad en el contexto andaluz se explicaría invocando una imposible influencia americana. El análisis de la documentación existente y de la elocuente fábrica del edificio nos proclaman que este supuesto viaje de ida y vuelta no tiene a América como generador de influencias, sino a Madrid y a la práctica arquitectónica cortesana postcanesca. Los motivos que hicieron “viajar” a un monumento desde la Corte hasta Andalucía se concretan en la voluntad de un Duque de Arcos, Manuel Ponce de León, que como otros grandes nobles de la época de Carlos II trasponía modas, gustos y formas propios de la corte a sus solares de origen. A esta difusión de las formas cortesanas contribuyeron en gran medida tanto los seguidores de Cano, más o menos directos, como la codificación de sus recursos en los tratados de arquitectura de la época, especialmente los del agustino fray Lorenzo de San Nicolás.



ALZADO DE LA FACHADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN (MARCHENA)

La construcción de un gran templo en el convento agustino de Marchena (Sevilla) vino a consagrar una larga relación de los Ponces con los hijos de San Agustín, cuya casa grande en Sevilla contenía el panteón ducal medieval. Desde 1591 estaban instalados en las afueras de la villa y en 1616 se habían ubicado definitivamente en el centro del arrabal. Las dimensiones del templo, las crisis demográficas y económicas del siglo que afectaron a la hacienda ducal y la variable voluntad de los duques demoraron la construcción a lo largo de todo el xvii, y durante la 1ª mitad del xviii. La obra se inició entre 1649 y 1653, aunque solo disponemos de unos datos concretos a partir de 1675 cuando la obra está muy avanzada, precisamente en 1676 las obras debieron ser visitadas por el maestro mayor de la catedral de Jaén, Eufrasio López de Rojas. Desde 1679 se nota una aceleración de la construcción coincidiendo con la recuperación económica de todo el país y de la propia hacienda ducal. En 1680 nos encontramos que visitan las obras nada menos que el maestro mayor de la Catedral de Toledo, Bartolomé Zumbigo, y otro arquitecto, quizás Alonso Moreno o el citado López de Rojas. En cualquier caso, no todo era bonanza económica, pues la obra se ejecuta con graves problemas de financiación.



PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN (MARCHENA)

A partir del fallecimiento de Zumbigo en 1682, Alonso Moreno se establece en Marchena hasta su propia muerte, dirigiendo las obras de la iglesia según trazas de su maestro y ocupándose personalmente de la portada. Desde este momento Alonso Moreno aparece citado como maestro mayor de la obra de San Agustín y es nombrado maestro alarife de la villa por el cabildo municipal. Las trazas del maestro mayor de la Catedral de Toledo y la elección de Alonso Moreno tratarían de potenciar la función de Panteón. La presencia de unas ventanas con aparejo de ladrillo y de ejecución muy andaluza en el exterior del lado del evangelio, conviviendo con unos vanos muy clasicistas y cortesanos en las

¹ El presente artículo resume anteriores trabajos del autor “La obra seicentista de San Agustín de Marchena”, en las *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Marchena*. Marchena 1998. 255/ 326. “Arquitectura de ida y vuelta o un enclave canesco cortesano en la campiña sevillana” en *Symposium internacional de Alonso Cano y su época*. Granada 2001. *La iglesia de San Agustín Marchena*. Marchena 2007.

torres y la existencia de columnas labradas en el convento que no son del agrado del maestro mayor, vendrían a certificar la coexistencia de dos tradiciones en el mismo edificio: la de los alarifes locales y la importada de Madrid.



DETALLE DE LA PORTADA

En la cubierta del edificio y a partir de 1690 se impusieron soluciones típicamente madrileñas. Es patente el obsesivo interés del Duque por trasladar una construcción de características marcadamente cortesanas a Marchena, aunque el sistema de cubiertas con teja de pizarra o de plomo supuso a la larga una grave complicación para la culminación de la obra, por la falta de tradición local y por el gasto en el transporte.

En junio de 1692 el Duque quiere concluir la obra y exige a los administradores que se apliquen diversas ganancias (la cabaña y el producto de los potros) a la obra: «Y que se meta toda la gente que fuere menester y que este encargo sea del contador mayor...». Mientras tanto, se está procediendo a la búsqueda de pizarra por la región, para ahorrar el transporte desde Madrid. La aceleración de la obra afecta también a lo que será su decoración interior y al retablo mayor que se pensó encargar a Luca Giordano.

Esta es la razón por la cual se conserva el alzado del muro del altar mayor firmado por Moreno para facilitar el encargo del lienzo. Al tiempo el arquitecto se atreve a criticar la actitud del impaciente mecenas: interesado por el retablo cuando todavía queda mucho por construir. Todavía faltaban las yeserías, chapiteles de la capilla mayor y de las torres, campanas, cubiertas de las colaterales y del Presbiterio.

La muerte del duque, ralentización y problemas financieros

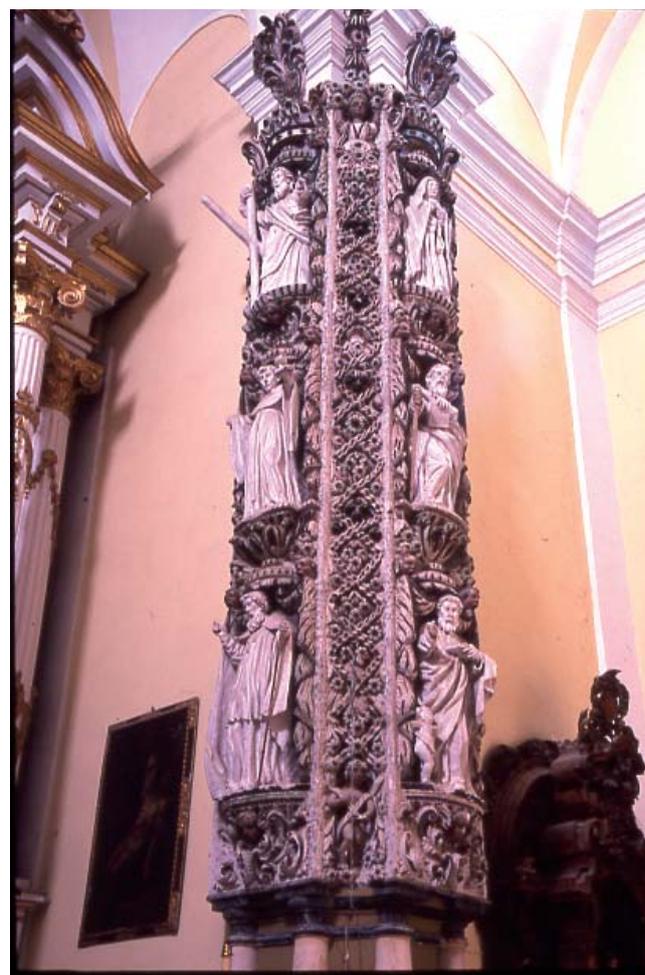
El informe de enero de 1694, enviado por Alonso Moreno al nuevo Duque, don Joaquín, poco más de un mes después de la muerte de D. Manuel, es de sumo interés no sólo por hacernos una fotografía del estado de la construcción sino que nos informa de la autoría de las trazas y del promotor: «Digo yo Alonso Moreno, maestro maior de las obras del duque mi Señor, que para acabar el templo de Nuestro padre San Agustín de esta villa de Marchena, según trazas de Bartolomé Zumbigo, elejidas por el duque mi señor que Dios aia, falta lo siguiente [...]».

En la fachada faltaba por terminar el cuerpo de campanas, el remate de la torre de la Epístola y las cornisas y remates de la torre del Evangelio. Tampoco se habían ejecutado las gradas del podium del templo, y quedaba por revocar todo el conjunto con almagra siguiendo estrictamente las costumbres madrileñas. Estaba previsto colocar, aunque posiblemente nunca se hizo, esculturas importadas de Génova en las seis hornacinas de la fachada. Quedaba por hacer la portada lateral, con hornacina y escultura.

Tampoco estaba concluido el interior, donde quedaban por colocar 36 columnas “de piedra çipia” con sus capiteles y basas de jaspe negro. Faltaban igualmente las bóvedas encamonadas y las yeserías.



BÓVEDA DEL CRUCERO



YESERÍAS



SAN JERÓNIMO (DETALLE DE YESERÍA)

Estaban sin terminar las bóvedas del cuerpo de la iglesia, las colaterales y el presbiterio, media naranja y linterna y las bóvedas de las 10 capillas. Además «faltan todas las yeserías de cornisamentos y pies derechos». Lo que demuestra que el proyecto original preveía ya la localización definitiva y, probablemente, el detalle de su traza. Tras este informe y el paréntesis documental debemos utilizar fuentes indirectas para conocer la evolución de la obra. Así en 1715 a través de un sermón impreso sabemos que está... este magnífico templo, *no dedicado por informe y no acabado*.... Parece que su hijo y sucesor, D. Joaquín Ponce de León, no fue muy escrupuloso cumplidor de la voluntad de su padre, como lo fuera de la de su madre. Al mismo tiempo, el arquitecto, cuya única razón de permanencia en la villa era la conclusión de San Agustín es encargado de importantes obras civiles en la villa y en el palacio: remodelación de la plaza ducal y de la fachada palatina, y de las casas consistoriales.

Para colmo, los bienes y rentas asignados a la financiación de tan imponente monumento fueron tomados en préstamo para satisfacer todo tipo de gastos de la casa ducal, como se desprende de una certificación que envía a Madrid el administrador tras la muerte de D. Joaquín. En 1730 debía la hacienda general de la casa ducal más de 118.720 reales a la fábrica de la iglesia de San Agustín, más de un 60% de lo que quedaba por invertir en la obra. Por si fuera poco, la elección de otro lugar para la propia sepultura de D. Joaquín, una capilla en San José de Ávila, significará la superación de la idea de un panteón ducal en Marchena e, indirectamente, un motivo más para retrasar su conclusión.

Paradójicamente, será la viuda de D. Joaquín, doña Ana Spínola de la Cerda, quien acelere su consagración, con unos supuestos estéticos y económicos distintos a los que tenía en el siglo anterior. En 1745, en su funeral el panegirista la comparaba con Salomón, en cuanto a su justicia y como promotora del gran

templo de la villa: «... la iglesia de San Agustín de Marchena luego que le tocó el gobierno a esta Señora, se levantó con grandiosa fábrica, a expensas de sus grandes limosnas; de modo, que si la huvieran dexado proseguir, su excelencia la huviera acabado». Inconcluso por el momento, no se terminaría hasta 1760. Por la misma razón, el cuerpo de D. Manuel había sido trasladado desde la parroquia de San Ginés de Madrid, donde estuvo sepultado desde 1693, primeramente a la iglesia vieja de San Agustín el 29 de Agosto de 1696 y depositado provisionalmente en un «nicho en la pared por la parte del claustro, arrimado a la sala de Profundis, como un tramo ala mano derecha». Luego sería enterrado en la sacristía nueva del templo que tanto deseó concluir, el 14 de enero de 1766.



CLAUSTRO

Como en otros casos conocidos, la financiación de un templo de estas proporciones se hizo de forma poco sistemática y a impulsos de la voluntad de los duques y de los excedentes que las rentas de la casa ducal iban permitiendo. Así, el duque puede hacer que la obra avance desviando parte de sus criados y de sus bienes a la construcción. Esto es lo que percibimos en estas palabras:

Que en la iglesia de San Agustín no se pare y se están ajustando las pizarras y las llevará la cabaña y el producto de los cinco potros se aplique para la obra de S. Agustín y que se meta toda la gente que fuere menester

Igualmente son frecuentes las inversiones extraordinarias, limosnas ducales, municipales, eclesiásticas... Así en 1649 y 1653, por ejemplo, los duques sugieren o imponen al cabildo municipal que el dinero que se pensaban gastar en "regocijo", con motivo de la boda de los marqueses de Zahara, se dedique a la obra. Concretamente, darán 400 ducados durante dos años. Además, el 2 de septiembre de 1692, el provincial de la orden de San Agustín aprueba que las 2.821 misas que tendrían que decir por el alma de una tía del duque sean convalidadas por un montante equivalente entregado a la obra, coincidiendo con el momento de gran actividad y gasto derivado de la cubierta del edificio.

Análisis estilístico

La planta del templo de San Agustín está vinculada a la arquitectura conventual española, especialmente a la tipología que codificara unos años antes fray Lorenzo de San Nicolás. En la ilustración de la página 33 del primer libro nos proponía un templo con la misma disposición, salvo los vanos inferiores de las torres de Marchena, que tienen una función exclusivamente decorativa y los muros se engrosan para sostener los monumentales campanarios. Tanto el modelo de pórtico como el presbiterio plano muestran una disposición semejante. Muy similares son también la articulación

de las capillas y su engarce con el muro, al situar los estribos a la mitad de la distancia del ancho principal de la nave, ligando estrechamente capillas y estructura. La planta de Marchena es más alargada (5 tramos frente a 3) y en esto, como en otros detalles, resulta más cercana a la tradición andaluza que a la madrileña, si se exceptúa la iglesia de San Bernabé del Escorial, también de cinco capillas en cada nave lateral, obra de José de Mora, con la que guarda otras indudables relaciones: torres, capillas, testero...

Así pues, a pesar de la longitud del templo, la obra de Marchena sería una interesante y temprana prueba de la utilización y valoración del tratado de Fray Lorenzo en lugares muy alejados del entorno madrileño. Sin ser una versión mimética del modelo impreso, los paralelismos se podrían explicar por el control tipológico de la propia orden, bien a través del maestro agustino o de su entorno. No sería la primera vez que Zumbigo, Fray Lorenzo y Alonso Moreno colaboraban en un proyecto. Recordemos la presencia de Alonso Moreno en las Agustinas de Salamanca, tasando el trabajo de Fray Lorenzo en nombre Zumbigo. Por otra parte, Bartolomé Zumbigo tampoco es ajeno al afán de codificar y de plasmar los conocimientos arquitectónicos en tratados para darlos a la imprenta.



INTERIOR DEL TEMPLO

En el contexto andaluz, sorprende la simétrica composición de la fachada, flanqueada por dos torres y rematada por un austero y clasicista frontón triangular, el característico triple pórtico y especialmente el empleo de materiales y recursos decorativos contenidos. Estas soluciones son muy comunes en Madrid, desde las Comendadoras de Santiago a la iglesia de Montserrat, pero pocas veces vistas en el Sur. En Sevilla existen algunos ejemplos excepcionales de triple pórtico: iglesia del Señor San José, o incluso el pórtico de Santa Clara y la Merced de Sanlúcar pero su articulación es manierista. Por otra parte, las relaciones con el Escorial, referente cortesano principal, no son casuales. El noble imita al rey hasta en la tumba. Además, la familiaridad de Zumbigo con

el Escorial es de primera mano, pues en 1671 se había encargado de la reparación de sus techumbres tras el pavoroso incendio que dejó el monumento al descubierto. Recordemos también que precisamente su padre vino con Juan Bautista Crescenzi en 1619 a trabajar en la decoración marmórea del Panteón Real y todavía en 1645 trabajó a las órdenes de Alonso Carbonel en la escalera, los pavimentos y el altar.

Algunos elementos de raíz escorialense, como el triple pórtico de acceso se había convertido ya, después de la evolución estética de casi un siglo y a través de Mora y sus seguidores, en un tópico de la arquitectura madrileña y así lo vemos en la Encarnación, en las Comendadoras de Santiago, Trinitarias Descalzas, o Dominicas de Loeches.... Quizá el concepto general de la fachada se aproxima más aún al monumental edificio desaparecido de los Agustinos Recoletos de Madrid, referente para toda la orden, que constaba de cinco vanos, más parecido al nuestro si contamos las falsas puertas del piso bajo de las torres.

Así pues, tanto los edificios conventuales citados, especialmente el de los agustinos, como el pórtico publicado por Fray Lorenzo de San Nicolás, están en la base del proyecto de Marchena, lo que no impide que aquí las referencias al Escorial sean más directas: la monumentalidad, el geometrismo o la volumetría. Es necesario poner de relieve también el tardío empleo de estos pórticos en la arquitectura andaluza, salvo las excepciones comentadas. Aunque contemporáneamente se van a producir algunos ejemplares notables: los Venerables de Sevilla entre 1687 y 1697, por un Leonardo de Figueroa recién llegado a la ciudad y la iglesia de la Magdalena en Granada, de conocidas vinculaciones madrileñas y canescas.

La composición de la portada articulada por tres cuerpos, mas el frontón y la de las torres por cuatro, sigue las recomendaciones del arquitecto Fray Lorenzo de San Nicolás, sin copiarlas directamente. Una de las portadas andaluzas contemporáneas que mejor sintetiza la tradición clasicista es la de la Catedral de Jaén, en la que podemos encontrar bastantes paralelismos con la nuestra. No en vano Pedro Galera Andreu ha documentado la intervención de Zumbigo como supervisor de la obra maestra de Eufrasio López de Rojas. Así además de la triple entrada, ya comentada, enmarcada por dos torres, el diseño de estas, con sencillas cornisas definiendo los diferentes cuerpos con referentes comunes en el Escorial y en las Comendadoras de Madrid.

El imponente frontón triangular responde más claramente a la tradición cortesana, aunque en la versión codificada por Fr. Lorenzo. Son igualmente significativos, por pertenecer a esta tradición, el tratamiento simplificado, abstracto y geometrizable de los recursos arquitectónicos y así cornisas, pilastras y capiteles son simplificados hasta quedar reducidos a líneas como en los primeros dibujos madrileños de Cano. Sólo en las torres las pilastras cajeadas proponen un lenguaje más claroscuro, más expresivo y en el vano central las reduplicaciones de líneas siguen la tendencia abstracta de tantos diseños canescos.

Donde únicamente se nota la expresión colorista del barroco será en el empleo de diferentes materiales y texturas. Este gusto por combinar los aparejos de cantería y albañilería es muy característico del barroco toledano. Las cadenas de cantería de las aristas y del hastial principal se combinan con los paramentos de ladrillo en las torres y el contraste de la arenisca amarilla del lugar con la blanquecina caliza de Morón y de Estepa, que se reserva para los marcos de los vanos y motivos ornamentales. Así toda la fachada emana un elegante barroco, matizado por la austeridad cortesana y el exquisito gusto. No olvidemos que los Zumbigo y su discípulo Alonso Moreno destacaron en el trabajo de la cantería y en la especialidad de chapados y acabados marmóreos, por lo que los efectos y cambios de texturas son claramente intencionados.

El diseño general de los vanos, marcos, guirnaldas, ménsulas y frontones parece salido del repertorio formal de Alonso Cano, lo cual es lógico si tenemos en cuenta que Zumbigo y Moreno trabajaron con su mejor discípulo, Herrera Barnuevo, en el Santuario de la Virgen de Atocha, en este sentido toda la fachada está basada en la yuxtaposición de varios vanos canescos y la sensualidad y el rigor de las formas del maestro granadino no le son ajenas. En cuanto a la disposición de los elementos decorativos y de

los vanos, distribuidos en tres cuerpos por sencillas listeles que marcan los diferentes cuerpos y las pilastras, recuerdan obras tan clásicas como las dominicas de Loeches o el santuario de Atocha. Precisamente el convento de Loeches es obra de Alonso Carbonel maestro de nuestro Zumbigo.



CONVIVENCIA DE LA ALBAÑILERÍA ANDALUZA Y LA CANTERÍA CORTESANA

Los vanos, puro diseño geométrico canesco, en las torres y fachada tienen un paralelismo más directo con el vano central de la fachada de las Capuchinas de Toledo que trazó el propio Zumbigo. Ambos poseen claros antecedentes remotos en las torres de la iglesia de San Isidro (colegio Imperial) y más inmediato en el frontispicio del II libro del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás. El marco del vano central está vinculado a la traza de los tratadistas italianos interpretados por Cano; así se explica su doble conexión con la fachada de la casa de la Panadería de Madrid y con la retabística andaluza. Igualmente sus volutas laterales aparecen con frecuencia en la arquitectura conventual (Trinitarias Descalzas, Dominicas de Loeches, Convento de la Baronesa...). La presencia de cartelas con escudos es un elemento habitual de la arquitectura conventual madrileña, toledana, y en general castellana, sin embargo su carnoso diseño y sus guirnalda de frutas siguen la tradición de Herrera Barnuevo.

Igualmente los vanos ovales que rematan las falsas puertas bajo las torres siguen esquemas compositivos manieristas, tamizados por el taller de Cano y así es posible verlos en portadas de las Bernardas de Alcalá, los Agustinos Recoletos de Madrid o los Capuchinos del Pardo.

La elección del emplazamiento, las impresionantes dimensiones del edificio en contraste con el caserío y la visión del conjunto desde toda la población, especialmente desde la villa intramuros, con un contraste muy acusado de escalas y de materiales, no es pura casualidad sino una elección meditada y muy barroca del patrono y de los arquitectos que intervienen. Así, el templo de San Agustín como panteón ducal venía a conectar simbólicamente el arrabal a la villa, a la madina donde se encontraban desde la Edad Media los otros elementos urbanísticos que definen la villa de señorío: el palacio, la plaza y la capilla palatina.

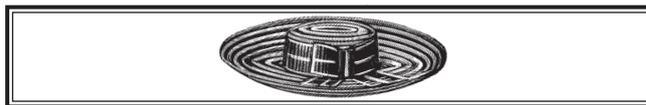
Sólo teniendo en cuenta el largo proceso constructivo y las diferencias cronológicas, técnicas, de formación y de escuela entre los arquitectos tracistas, los canteros y yeseros que intervinieron podríamos explicar el enorme contraste entre el diseño de la fachada y el interior. O entre las expansivas yeserías y la severa articulación arquitectónica interior.

Precisamente en este templo, como sucede en buena parte de las iglesias andaluzas de la orden, llama la atención el protagonismo de la decoración de las yeserías, que subrayan determinados ámbitos dándole al ornamento una función estética y litúrgica de enriquecimiento simbólico, como ocurre en San Agustín de Córdoba, Antequera y Osuna, un tema que no ha sido suficientemente puesto de relieve, pero que a poco que se observen en conjunto estos monumentos, queda patente.

Las yeserías proyectadas en las trazas iniciales, no realizadas todavía en 1694, van a ser acabadas con posterioridad, bajo presupuestos estéticos y económicos muy diferentes a los iniciales. Probablemente limitándose a utilizar a maestros yeseros de la escuela local, que hicieron obras de semejante factura técnica como las del coro bajo del Convento de la Concepción, a mediados del siglo XVIII. Al no seguir un diseño andaluz sino madrileño, con formas y trazas anteriores a los del momento de ejecución, y de unas proporciones monumentales, las yeserías se convierten en el elemento más exótico y enigmático del conjunto. Aunque, probablemente, no se trate más que como en el caso del barroco hispanoamericano, de una interpretación popular y periférica de los presupuestos estéticos metropolitanos o cortesanos, desfasados cronológicamente.

Sus características estéticas, tan originales en nuestro medio, se explican también por la particular educación cultural de D. Manuel, un duque cortesano y al mismo tiempo de perfil religioso muy acusado. Por otra parte, el fenómeno de la traslación de una obra madrileña y cortesana a la campiña sevillana sólo se puede entender en un ámbito tan peculiar como es el mundo señorial.

El templo de San Agustín es uno de los edificios más singulares de la arquitectura andaluza, en cuanto confluyen en él la tradición cortesana y la tipología de las iglesias conventuales codificadas por los tratadistas españoles, además de las peculiaridades propias de la escuela local. Igualmente dada la destrucción de muchos de los grandes edificios religiosos del XVII madrileño, Agustinos Recoletos, Santuario de Atocha..., este templo se convierte en una pieza clave para la comprensión de la arquitectura cortesana de la época de Carlos II, así como del fenómeno de la transmisión de formas, y modas en el siempre más estático mundo del arte de construir.



DEMOCRACIA DE MERCADO Y CONSERVACIÓN HISTÓRICA

Por

MARCOS QUIJADA PÉREZ

Geógrafo urbanista

ANALIZANDO el modelo de ciudad generado en Andalucía en los últimos veinte años y las prácticas llevadas a cabo en nombre del progreso, el desarrollo y la modernización, el resultado no puede ser más frustrante y desalentador: grandes espacios urbanos de Andalucía han sufrido un proceso urbanizador tan desequilibrado y alejado de sus señas de identidad que han perdido para siempre sus componentes identificativos y culturales; las grandes ciudades y el litoral se han convertido en una interminable conurbación que han sido "vendidas" por los gobernantes –incluida la administración autónoma–, como ejemplo de progreso y desarrollo; la permanente pérdida de identidad de la ciudad como proceso evolutivo histórico ha conllevado la pérdida de conciencia respecto de la conservación del paisaje patrimonial para justificar en exclusiva tal o cual actuación restauradora; los planes especiales de conservación de los conjuntos histórico-artísticos han sido la justificación, en la mayor parte de los casos, precisamente para el deterioro y la destrucción "ordenada y pensada"; el diseño de nueva ciudad ha supuesto un neodesarrollismo globalizador basado en las leyes del mercado que ha conllevado la pérdida de la identidad en multitud de municipios andaluces, acompañado de insostenibilidad y pérdida irrecuperable de recursos, etc.

Distintos factores han influido en el fracaso del modelo, cuyo origen multicausal hace compleja la síntesis explicativa, si bien nos centraremos en el presente artículo en dos que consideramos de especial importancia y afección, como son el mercado y el proceso participativo; o, lo que es lo mismo, la democracia de mercado.

En el actual mundo globalizado del pensamiento único tanto la democracia como sistema político-social y el libre mercado