

Retablos neoclásicos sevillanos desaparecidos durante el siglo XX

Álvaro Cabezas García
Universidad de Sevilla

Jesús Porres Benavides
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

Retablos neoclásicos sevillanos desaparecidos durante el siglo XX

Sevillian neoclassic altarpieces missing during the twentieth century

Álvaro Cabezas García

Universidad de Sevilla

alvaro.cabezas@eusa.es

Jesús Porres Benavides

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

jesus.porres@urjc.es

Fecha de recepción: 28/09/2016

Fecha de aceptación: 15/03/2017

Resumen

El presente artículo versa sobre la desaparición, sustitución o transformación de determinados retablos neoclásicos en Sevilla y su provincia durante el siglo XX. Se ofrecen, asimismo, las razones que motivaron estos cambios, casi siempre relacionados con la adecuación litúrgica, las fluctuaciones de la moda y del gusto de promotores y comitentes. Pretendemos denunciar los casos más significativos que se han producido hasta ahora y, como consecuencia, reivindicar la conservación y protección de estas obras de arquitectura en madera que suelen estar ubicadas en el interior de los templos como muebles que forman parte del rico patrimonio cultural y de identidad de nuestro ámbito geográfico.

Palabras clave: Retablos neoclásicos; Neobarroco; Arquitectura en madera; Culto; Liturgia.

Abstract

This article deals with the disappearance, replacement or transformation of particular neoclassical altarpieces in Seville, city and province, during the twentieth century. It also gives the reasons behind these changes. They are almost always due to liturgical adaptations, the ups and downs of fashion and the individual tastes of those promoting or commissioning particular works of art. Our aim is to highlight the more important cases to date and, as a result, to argue for the conservation and protection of these architectural wooden works of art; they are normally located in the interior of churches and shrines and are furnishings which form part and parcel of the rich cultural patrimony and identity of our geographical landscape.

Keywords: Neoclassic altarpieces; Neo-baroque; Architecture Wood; Worship; Liturgy.

Para citar este artículo: Cabezas García, A.; Porres Benavides, J.. (2017). Retablos neoclásicos sevillanos desaparecidos durante el siglo XX. *Revista de Humanidades*, n. 32, p. 45-72, ISSN 2340-8995 (ISSN-e 2340-8995).

Sumario: 1. Introducción. 2. Desarrollo. 3. Conclusiones. 4. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que las últimas tendencias historiográficas aminoran la vigencia de los planteamientos de Heinrich Wölfflin (1864-1945), en relación con la oposición estética entre lo Clásico y lo Barroco a lo largo de la Historia del Arte –de tal modo que a momentos artísticos de serenidad sucederían otros de movimiento y fantasía, para, a su vez, ser sustituidos por otros análogos a los primeros (Wölfflin, 2009)–, hemos creído adecuado utilizar en el presente estudio parte de estos planteamientos para contribuir a la comprensión de las causas que provocaron la desaparición, sustitución o, en el mejor de los casos, transformación, de un número nada desdeñable de retablos neoclásicos en Sevilla y su provincia durante el siglo XX.

Es cierto que durante las últimas décadas ha cobrado importancia la investigación dedicada al estudio de la arquitectura y las artes relacionadas con la Ilustración en España y, en concreto, en Andalucía y en el antiguo reino de Sevilla (Úbeda, 2001; García, 1998; Ollero, 2004; Rodríguez, 1988, pp. 114-127; y Martín, 1988, pp. 33-43). En relación con el campo del retablo neoclásico hasta fechas muy recientes no se había sistematizado su estudio y ponderado su importancia (Recio, 2009, pp. 391-436, Ros, 2000, pp. 153-172; Ros, 2001, pp. 109-136; Ros, 2002a, pp. 201-225; y Ros, 2004, pp. 281-310). Quizá uno de los aspectos más interesantes que se dieron a conocer entonces fue el hecho de que la implantación del retablo neoclásico en el ámbito hispalense se produjera de manera casi traumática. Nos referimos a que hubo varios casos en los que la sustitución de retablos barrocos se hizo, no por necesidad litúrgica o motivada por la pretensión de mejorar la calidad de una máquina lignaria por otra de nueva factura, sino por imperativo normativo de la monarquía hispánica.

Efectivamente, durante el reinado de Carlos III los estamentos oficiales, dentro de los parámetros de actuación ilustrada, pretendieron controlar todos los ámbitos de producción estatal con tal de mejorar la situación económica general. Aunque la actividad que más tiempo ocupó a los ministros fue la de la agricultura, los artesanos suponían un importante porcentaje dentro del tejido activo de la España de esos años. En la mayoría de los casos se articulaban a través de los gremios, unas estructuras de organización laboral que tenían su origen en el Medievo y que regían las acciones de sus miembros con rígidas ordenanzas encaminadas a controlar la competencia y la relación con otras corporaciones. Esto provocaba una atomización de la producción artesanal –los núcleos de trabajadores diseminados por todo el país sin ningún lazo de unión entre sí–, que suponía para los ministros de la monarquía carolina un complejo

puzle de difícil definición y aun más dificultoso control. Como solución se planteó dotar a las reales academias –fundadas años atrás en algunos de los casos, pero como repositorios de prestigio meramente aristocrático–, de competencias prácticas para el control de la producción¹. Así, los nuevos artesanos entrarían en las academias de su ramo, se formarían en ellas y acabarían ejerciendo su labor a partir de directrices oficiales y, por centralizadas, válidas para toda España. Los gremios, que habían promovido durante casi medio milenio las singularidades artísticas de las escuelas regionales, se diluirían con el tiempo al entrar en competencia con las instituciones oficiales (De la Peña, 1992, pp. 245-254; Recio, 2000, pp. 41-50; Recio, 2005a, pp. 355-370; Recio, 2008-2009, vol. 1, pp. 405-416; y Ros, 2009, t. 2, pp. 307-316).

El caso de la arquitectura –los retablos son estructuras de arquitectura en madera y se rigieron durante el Neoclasicismo por esta disciplina–, fue previsto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con más ahínco que otras artes como la pintura o la escultura. Superado el último cuarto del setecientos –sobre todo a partir de la normativa regia promulgada en 1777 (Martín, 1992, pp. 489-496; y Sánchez, 1996, pp. 123-141)–, se va a abogar, por parte de los estamentos oficiales, por la sustitución del paradigma estético que los presidía –este no era otro que el uso de la fantasía, en palabras de la época, es decir, de la imaginación para componerlos y decorarlos con tal de deslumbrar o causar asombro en el fiel católico (Gómez, 1988, pp. 96-143)–, por otro más adecuado a los nuevos valores religiosos emanados de la imperante mentalidad ilustrada. Las reales órdenes establecían, en primer lugar, la aprobación del diseño por parte de la Academia de San Fernando de cualquier obra de arquitectura, incluidos los retablos, que pretendiera levantarse en España; en segundo lugar prohibían realizar retablos en madera, por su carácter combustible y porque luego había que dorarlos, con los costes que esto conllevaba, además de la amenaza latente de desmonetización (Domínguez, 1946, p. 66; Cano, 2009, p. 105; Ros, 2005, p. 591; y Bartolomé, 2005, pp. 14-19)²; y en tercer lugar aconsejaban realizarlos en piedra –algo muy costoso y laborioso–, o en su defecto, a partir de estucos –una mezcla de yeso y polvo de mármol, técnica de origen italiano que no se dominaba por completo entonces (Rodríguez, 1988, p. 115-127; y Recio, 1999, pp. 315-322)³–. A estas normas se sumaron otras en 1782, que permitían a los escultores dorar, broncear y jaspear sus obras, rompiendo así el equilibrio que se aseguraba con el gremio de pintores. En 1789 se reforzó la normativa de 1777, seguramente por olvidada e ignorada, y en 1791 se promulgaban idénticas instrucciones a consecuencia del incendio de la Cárcel Real de Madrid. El conjunto reglamentario contaba con la eliminación de la madera como materia artística, y por

1 Nos referimos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, la Calcografía Nacional y otras instituciones análogas.

2 La madera, como otros materiales, podía, según su uso, significar ornato y ostentación. Algo que resultaba indignante para determinados individuos, incluso ya en el siglo XVII.

3 Habría que recordar que poco antes había ardido el santuario de Covadonga y la Cárcel Real de Madrid por causa del incendio de alguno de sus retablos.

ende del dorado como ornamentación frecuentemente asociada con la misma. Esto se dio incluso en Hispanoamérica (Kusukoni, 2012, pp. 253-268; Gutiérrez, 1994, pp. 744-750; Guzmán, 2009; y Cabezas, 2016, vol. 2, pp. 15-26)⁴.

La monarquía hispánica no solo contaba con la normativa en su empeño de destrucción del retablo barroco, también se valía de los influyentes escritos de prestigiosos ilustrados como Antonio Ponz y Ceán-Bermúdez (Ponz, 1772-1794; y Ceán-Bermúdez, 1800). Ambos fueron representantes de la Academia de Bellas Artes y, por tanto, portavoces del brazo estético de las instituciones de Carlos III. Se destacaron, por separado, en sus actuaciones por toda España como furibundos defensores del gusto neoclásico y detractores de los retablos barrocos que tachaban de “pantallones”, “relumbrones” u “hojarasca”. Pero fue en el ámbito sevillano donde quizá actuaron con mayor virulencia (Serrera, 1990, pp. 135-160).

No puede acusárseles, en ningún momento, de no ofrecer una alternativa estética tras proferir sus críticas. En el caso de Ceán con más claridad que en el de Ponz –quizá por sus comienzos como pintor–, la alternativa propuesta pasa de teorizarse a hacerse realidad (Cabezas, 2015, pp. 184-188; y Santiago, 2016). Esto se puso especialmente de manifiesto cuando el asturiano ejerció influencia sobre el cabildo de la Catedral sevillana y tuvo alguna incidencia en los círculos del arzobispado hispalense. No solo puso en contacto a Goya con la institución capitular y le guió en el proceso de creación de la imagen que supuso la pintura de las Santas Justa y Rufina, sino que fomentó la inconclusa transformación neoclásica del templo metropolitano y hasta diseñó él mismo un retablo en este estilo para la localidad sevillana de Fuentes de Andalucía (Ollero y Quiles, 1991, pp. 26-34; y Cabezas, 2015, pp. 175-183).

Estos esfuerzos, unidos al compromiso ilustrado del arzobispo Alonso de Llanes –quien promulgó en 1791 unas normas que prohibían el uso de la madera en obras nuevas, con lo que paralizó por completo la construcción de nuevos retablos barrocos (Ros, 2005)–, sirvieron para que en distintos templos se iniciasen las pretendidas transformaciones neoclásicas, de las que podemos destacar las de las parroquias de San Roque, Omnium Sanctorum, San Miguel, el convento de clérigos regulares menores de la collación de Santa Cruz, la prioral de El Puerto de Santa María o la iglesia de la Anunciación (Roda, 2000, pp. 207-221; Fernández, 2007, pp. 203-228; Recio, 1998a, pp. 253-274; Recio, 1998b: 379-398; Recio, 2006, pp. 303-327; y Ros, 2006, pp. 421-452).

Todas estas estrictas disposiciones tuvieron una vigencia aproximada de una veintena de años. Entre la última década del siglo XVIII y la primera del XIX mantendrán su importancia, pero una vez superada esta frontera, y seguramente a causa de las enormes repercusiones culturales que tuvieron los hechos históricos acaecidos al final del Antiguo Régimen, se irán relajando en la práctica y se seguirá

4 Recuérdese la labor que hace en las iglesias limeñas el presbítero Matías Maestro.

utilizando la madera, eso sí, asemejándose mediante policromías a dicho material (Zorroza, 2003).

Las nuevas estructuras lignarias no tendrán, desde luego, la misma complejidad técnica que las barrocas, sino, por el contrario, una gran simplificación en cuanto a piezas y elementos decorativos, y por tanto redundarán en el abaratamiento de la ejecución y en su menor aprecio estético por falta de singularidad (Recio, 2009, p. 391)⁵.

El programa estético de la monarquía de Carlos III se había alcanzado con éxito, bien es verdad que con más retraso de lo esperado. Hacia los años de la invasión francesa los retablos que se colocaban en las iglesias españolas, y por supuesto en las sevillanas, mantenían un mismo canon de proporciones y un diseño perfectamente relacionable. Era ahora la arquitectura clásica y la referencia estructural las que regían la composición de estas obras. En la mayoría de los casos se adaptaban a los testeros o capillas de los edificios para acoger bien el sagrario o manifestador eucarístico, bien imágenes de devoción o titulares de los templos. La presencia de los retablos era, por tanto, casi testimonial. Al fin y al cabo eran obras vinculadas con la arquitectura preexistente y tenían la función de fijar la mirada del fiel que acudía a la celebración de la misa en el punto de máximo interés: el altar en el que se ofrecía el santo sacrificio. No distraían, por tanto, la vista ni el pensamiento del devoto, sino que lo acomodaban en una zona de confort espiritual que hacía propicia la reflexión, la fe y la oración. Era entonces una función de espiritualidad vertical la que hacía el retablo neoclásico, de elevación del alma, con la ventaja, además, de que este mismo discurso podría darse allí donde existiera uno debido a lo uniforme de su impronta (D'Ors, 2002, p. 14)⁶.

La historiografía tradicional ha explicado este fenómeno artístico en la lógica lineal de la dialéctica Barroco-Neoclasicismo, de tal modo que, en el caso del retablo, el triunfo del Neoclasicismo solo fue posible tras la destrucción del Barroco. Así se construye el relato tradicional de la Historia del Arte como una sucesión de estilos diversos producidos por variadas circunstancias. Sin embargo, en fechas recientes se está tratando de explicar estos fenómenos de forma circular (Recio, 2008, p. 123), en una misma creación artística con experimentación de formas complejas sucederían otras simplificadas que no podrían mantenerse por mucho tiempo sin volver a intrincarse de nuevo. Así, siguiendo las conclusiones de Wölffin señaladas en páginas atrás, y siempre en el terreno del retablo sevillano, el Barroco habría sido

5 Como el profesor Recio señala, de esa “general modestia, nunca se dejaron de extraer agudas lecturas morales y espirituales”.

6 La mejor definición del espíritu estético del Neoclasicismo la hace Alfonso E. Pérez Sánchez con las siguientes palabras: “Orden y claridad, ejemplaridad, belleza ‘definida’ y enseñable, carácter modélico, rigor, al servicio de la razón, de la prudencia. Arte especialmente adecuado para las sociedades ‘ilustradas’, para los momentos de dominio ‘culto’, para los sectores de educación con pretensión universalista y totalizadora”.

sustituido por el Neoclasicismo para este ser sustituido a su vez, tras un lapso muy corto de tiempo, por el Neobarroco (Recio, 2009, p. 391)⁷. De esta manera, aunque se ha tratado mucho la destrucción del Barroco en el campo de los retablos, hay que manifestar que existió una destrucción del Neoclásico mantenida con alguna vigencia hasta hoy.

Ciertamente, desde mediados del siglo XIX –es decir, tan solo cuatro décadas más tarde de la ocupación napoleónica de Sevilla–, se estaba fomentando la recuperación de los “abarrocados diseños” (Recio, 2009, pp. 127 y 128) a iniciativa de los duques de Montpensier⁸, importantes promotores artísticos en la ciudad de esos años. Además de eso, el gusto por las artesanías, como una suerte de experiencia local del fenómeno de las *Arts and Crafts* de William Morris, pareció acrecentarse en Sevilla con el cambio de siglo gracias al empeño de José Gestoso y Pérez (1852-1917) (Recio, 2009, p. 129). Por último está la arquitectura. El primer tercio del siglo XX supondrá para la ciudad el redescubrimiento del Barroco, especialmente con la preparación y celebración en Sevilla de la Exposición Iberoamericana de 1929, algo que se encarnó a través de la construcción de importantes edificios que habían de servir de pabellones o alojamientos (Villar, 1978). Hubo un *revival* de técnicas, estilos y, por supuesto, de artesanos en muchos campos de las artes decorativas, no solo la yesería o la labra de la piedra y el ladrillo, sino también el mobiliario, la cerámica, etc. Por supuesto este renacimiento técnico también alcanzará los ámbitos de la imagerie y la construcción de retablos (Recio 2008, pp. 130, 432 y 433)⁹.

Este *revival* decorativo, en vez de extinguirse, se vio acrecentado tras la Guerra Civil (1936-1939). ¿Cómo fue posible? Sabemos cómo y de qué forma la contienda fratricida secó los cauces creativos en multitud de campos y ámbitos territoriales en pos de la búsqueda de una estética que –una vez más–, disolviese las peculiaridades regionales en un modelo único y con valor de identidad en todo el territorio español. En el caso andaluz esto no se produjo (Mosquera y Pérez, 1990). Quizá pueda encontrarse una explicación, no exenta de polémica, si nos ajustamos

7 “El neoclasicismo trae el concepto de destrucción del Barroco. El neoclasicismo sería ignorado primero y destruido después en pos de la obsesión hacia la imagen del ayer”. Algo muy significativo es que, tras sustituir en 1824 el retablo de Balbás en el Sagrario sevillano por un sencillo tabernáculo, volvió a colocarse en 1840 en el testero del templo un retablo barroco proveniente de la capilla de los Vizcaínos de la recientemente arruinada iglesia del convento Casa Grande de San Francisco.

8 Barroquizaron la capilla y el patio del palacio de San Telmo. Recio relaciona estas decoraciones con las que se estaban dando por esos años en la Francia de Napoleón III.

9 Una de las razones de la elección del Neobarroco está en la versatilidad plástica que ofrece frente al rigorismo del clasicismo. En la década de los veinte se acometió el retablo neobarroco de la capilla sacramental de Pasión. Ya en la segunda mitad de siglo habría que recordar, por citar algunos ejemplos, los retablos de la basílica de la Macarena. Más moderno es el retablo mayor del santuario de El Rocío. Otra obra interesante es el retablo de la iglesia de San José de Sevilla (2000-2002), completado con un conjunto de pinturas. La de este retablo es la última fotografía del estudio de Recio sobre el retablo sevillano.

al ámbito sevillano. Los incendios provocados al inicio de la guerra en multitud de iglesias destruyeron un importante patrimonio religioso que hubo de reemplazarse en los años siguientes para el correcto funcionamiento del culto (Hernández y Sancho, 1936; y Hernández y Sancho, 1937). Además de imágenes, hubo necesidad de construir nuevos retablos para albergarlas. Estos se realizaron mayoritariamente en estilo Neobarroco. ¿Por qué? De la misma manera que se hizo tras la II Guerra Mundial en toda la Europa del Este: el patrimonio desaparecido –que entraña para los ciudadanos valores no solamente estéticos sino de significación e identidad cultural–, fue vuelto a levantar como si nunca hubiera sido destruido. Así se cerraban heridas y se intentaban olvidar determinados hechos traumáticos¹⁰. Con la misma lógica se actuó unos años antes en Sevilla. ¿Por qué se pensó entonces que el estilo indicado para recuperar esos valores destruidos era el Barroco? El Barroco, como apunta Bonet Correa (Bonet, 1978), ha llegado a ser considerado el estilo propio del quehacer artístico en Andalucía, mientras que, en cambio, el Neoclasicismo –especialmente en la segunda mitad del XX–, ha sido visto como un estilo ajeno a nuestra mentalidad, incluso por parte de historiadores, a lo que se achaca su escaso arraigo e interés en ámbitos como el sevillano (Alonso y Salado, 1989)¹¹. Estas razones, seguramente suscritas por el sentir popular, fueron hábilmente dirigidas por los estamentos oficiales en las labores de recuperación¹². El Neobarroco tenía así una legitimidad cuasi oficial en los comedios del siglo XX análoga a la que en la segunda mitad del XVIII tuvo el Neoclásico. Esta tendencia no solo se desarrolló durante el régimen del general Franco, sino que se mantuvo o incluso incrementó con la vuelta de la democracia (Recio, 2009, p. 430). Claro que, al igual que el Neoclasicismo, en el caso del retablo, floreció sobre las ruinas del Barroco, el Neobarroco lo hizo sobre lo que quedaba en pie del Neoclasicismo. Se cerraba así el círculo wölffiniano al que se aludía antes¹³.

10 Hay multitud de ejemplos al respecto, pero podríamos destacar la reconstrucción del edificio de la Wiener Staatsoper, reinaugurado en 1955, y la Frauenkirche de Dresde, vuelta a consagrar en 2005.

11 Recio (2008, p. 393) da respuesta a esta cuestión al relacionarla con las pretensiones uniformadoras, también en lo estilístico, que pretendió la monarquía hispánica de los borbones a finales del siglo XVIII: “Podría entenderse incluso que, de alguna manera, la centralización académica terminó con el retablo específicamente sevillano, el cual a partir de ese momento dejó de tener unas particularidades identificativas de carácter local, siendo precisamente ésta, la de lograr una identidad artística nacional, una de las máximas aspiraciones de la Academia”. Quizá una excepción es el tratamiento y, sobre todo, la acogida que tuvo en Cádiz este estilo, también coincidente con su expansión económica y comercial durante el siglo XVIII.

12 Recio (2008, p. 130) recoge las palabras de Antonio Gómez Millán en las que alienta a la recuperación del pasado en esos momentos de pérdidas patrimoniales.

13 Por desgracia, no solo neoclásicos, también es reseñable la desaparición de otro tipo de retablos en estilos diferentes como el Neogótico. Esto fue muy notorio en la eliminación total de la redecoración neogótica que se había llevado a cabo a finales del siglo XIX en la iglesia de San Vicente de Sevilla, vid. Martín (2002, pp. 403-432). A estos se añaden los retablos de la capilla del Carmen de

En cualquier caso, y en la lógica histórica de la sucesión de las modas, el retablo neoclásico está en claro retroceso en su conservación patrimonial, al menos en el caso de Sevilla. A continuación nos proponemos señalar los ejemplos en los que esta pérdida patrimonial se ha producido no a causa de los estragos de las guerras, los botines, las desamortizaciones o incendios fortuitos o accidentes de toda clase, sino como resultado de la aplicación de criterios sustitutivos emanados del gusto o de la función religiosa.

¿Por qué se sustituyen o desaparecen retablos neoclásicos sevillanos en la segunda mitad del siglo XX, después de superadas guerras y penalidades? Las razones pasan por explorar valores relacionados tanto con determinadas mentalidades como con la estética que estas conllevan.

La sustitución de retablos barrocos se hizo a instancias de preladados ilustrados para ofrecer una espiritualidad distinta. Sin embargo, cuando se sustituyen los retablos neoclásicos parece que los elementos que los motivaron provenían de extracción más popular y que pretendían reforzar una vuelta al culto de la *devotio moderna*, bien en función del cierto dirigismo oficial del nacionalcatolicismo, bien en función del desarrollo de las devociones populares radicadas en hermandades y corporaciones religiosas. De tal modo que, la dirección hacia la que ha avanzado la religiosidad en Sevilla durante el siglo XX, no pasa por la senda del retablo neoclásico, un mueble –parece desde determinada opción estética–, poco consecuente con los valores pretendidos. De alguna manera se está dando la vuelta a la utilización de la devoción: durante el neoclásico se encuadró tanto a la Virgen del Valle de Écija como a la Virgen de los Reyes (**fig. 1**), en retablos neoclásicos nunca ejecutados o reelaborados en un nuevo lenguaje, pero expresamente diseñados para propagar y normalizar el nuevo estilo (Recio, 2005b, pp. 23-37)¹⁴. Ahora ocurre lo mismo a tenor de los últimos modelos de retablos neobarrocos expuestos a la aprobación de los fieles y devotos, presentados siempre con las imágenes en su interior. Parece que un retablo neoclásico funciona cuando engloba un cuadro o una imagen con escasa devoción, pero no cuando se trata de una imagen de mayor predicamento popular. Una imagen de esas características necesita el soporte de un retablo barroco o neobarroco. La devoción habilita el nuevo gusto, como ocurría en el pasado. ¿Podría

Calatrava en la Alameda de Hércules, destruidos en la década de los noventa, o el retablo barroco del Corazón de Jesús en la iglesia de San Sebastián ya en pleno siglo XXI.

14 Así en los grabados que el valenciano Tomás López Enguídanos les realiza a ambas imágenes aparecen en sendos retablos ficticios. El grabado de la Virgen del Valle, diseñado por Antonio Conde González en 1803, la recrea en un retablo neoclásico con un frontón sostenido por columnas corintias de orden gigante, e incluso en los vanos laterales enmarcados rectangularmente dispone dos relieves de retratos de personajes clásicos de perfil. Quizá lo más ornamentado es el ático en donde dispone dos ángeles sosteniendo la corona encima del símbolo del triangulo divino orlado de rayos. Este retablo nunca existió en su anterior sede del convento de San Jerónimo. El de la Virgen de los Reyes la dispone en una recreación y simplificación del retablo pétreo renacentista que enmarca el barroco que hizo Luis Ortiz de Vargas entre 1643 y 1649, que por supuesto elimina.



Fig.1: Sevilla. Colección particular. Grabado del retablo de la Virgen de los Reyes. Grabador Tomás López Enguñados. Principios del siglo XIX. ©JPB.

pensarse, entonces, que el retablo neoclásico responde a una espiritualidad vertical, ascensional, para escogidos; mientras que el retablo barroco-neobarroco sirve para mantener una mentalidad horizontal, de sustrato popular? (Recio, 2009, pp. 404-405).

En cualquier caso, lejos de disquisiciones teóricas habría que incidir en aspectos más prácticos y relacionables, como que la práctica artesanal heredada del Antiguo Régimen goza aun de vigencia en Sevilla en multitud de talleres distribuidos por la ciudad y mantenidos por dinastías familiares cuyos clientes principales son las hermandades que realizan su estación de penitencia en Semana Santa (Sánchez,

2005). Estos aspectos ponen el dedo en la calidad, al menos aparente, de las piezas a construir. Como se admitió en anteriores páginas, los retablos neoclásicos destacan más por su significado y proceso constructivo que por su originalidad formal o calidad de su ejecución. Es por eso que cuando estas corporaciones religiosas han querido ofrecer lo mejor que fuera posible a sus imágenes han desechado los marcos rectilíneos y anodinos del Neoclásico por los ornamentados del Neobarroco, entendiendo que con el movimiento de las formas y el lustroso dorado se sirve mejor, o más naturalmente, a las necesidades espirituales que plantean los fieles a estas imágenes. De alguna manera, la verticalidad antes aludida del retablo neoclásico, dirigida a hacer invisible la estructura lignaria, se transforma ahora en la horizontalidad popular de una máquina que rubrica o refuerza el discurso religioso-emotivo de la imagen¹⁵.

2. DESARROLLO

Este proceso de erradicación, o en el mejor de los casos, de transformación de retablos, ha quedado patente en la ciudad de Sevilla, especialmente en la segunda mitad del siglo XX¹⁶. Por fortuna, en los últimos años parece que ha habido un cierto freno a dichas pretensiones destructivas, que han quedado aparcadas, excepto algún caso, como consecuencia de la última crisis económica. Grandes proyectos de diseños de altares nuevos han quedado paralizados gracias también a un mayor asesoramiento estético en el ámbito de las hermandades y cofradías encargadas de su conservación¹⁷.

Ejemplos de transformaciones los tenemos en el retablo del convento agustino de la Encarnación (**fig. 2**), o de Santa Marta, situado en la plaza Virgen de los Reyes de Sevilla. El conjunto de retablos es producto de la azarosa existencia del convento durante el siglo XIX: de una magnífica iglesia en la actual plaza de la Encarnación pasaron a la modesta pero antigua capilla del hospital de Santa Marta. Los retablos fueron ejecutados en estilo Neoclásico, muy sencillos, con un par de columnas o pilastras, en el caso del mayor, y unos frontones. El principal alberga la escena central de la Encarnación y las imágenes de los santos juanes de Francisco Dionisio de Ribas, provenientes del retablo mayor de la anterior iglesia (Morales y Valdivieso, 1980. p. 256), pero reformado y dorado en la década de los años sesenta del siglo

15 La mejor prueba de todo ello es que ninguna imagen de gran devoción en Sevilla está encuadrada a día de hoy en un retablo neoclásico.

16 A pesar de ello, la ciudad sigue contando con un buen número de ejemplos de retablos neoclásicos como los del ábside de la iglesia del Santo Ángel, los de San Alberto, y los retablos laterales de la iglesia de San Ildefonso, o algunos en las iglesias de San Antonio de Padua, San Román o San Bartolomé.

17 Así se han evitado la renovación de los tres altares neoclásicos de la capilla de Montserrat, que pensaron sustituirse por otros más “acordes” al estilo del inmueble, o la eliminación del tabernáculo de la parroquia de Santa Cruz.



Fig.2: Sevilla. Convento de la Encarnación. Retablo mayor. ©JPB.

XX. En dicha intervención se alteró el ático con unos alerones y se introdujeron guirnaldas de frutos en el interior de las pilastras del cuerpo principal. También se le añadieron dos grecas a modo de arbotantes a base de roleos barrocos en los laterales. En el friso central se agregaron apliques decorativos de la misma manera que ocurrió en la predela del retablo (fig. 3). Con todo ello, el aspecto que presenta en la actualidad podría acercarlo al Barroco, pues al añadirse esta decoración, dorando y eliminando la policromía marmórea blanquecina original, se ha perdido su aspecto neoclásico.



Fig. 3: Sevilla. Convento de la Encarnación. Retablo mayor. Detalle. ©JPB.

Otros retablos fueron desmontados de su sitio original. Tal es el caso, por ejemplo, del anterior retablo neoclásico que se situaba en la cabecera de la nave de Jesús Nazareno en la iglesia de San Antonio Abad, sede de la Hermandad de El Silencio, que fue sustituido por un retablo neobarroco. Este último fue diseñado por Alfonso Grosso en 1948 y realizado por Luis Jiménez Espinosa aprovechando las bambalinas plateadas del antiguo paso de la Virgen, obra de Enrique Solís y Palomino de 1871. El antiguo altar se conserva aunque transformado parcialmente – solo quedan las columnas y el frontón–, en la parroquia sevillana de Santa Genoveva, y había sido diseñado por Juan de Astorga hacia 1828, aunque dorado y policromado tras su nuevo montaje en los años cincuenta del siglo XX¹⁸.

En la misma parroquia de Santa Genoveva se instaló el antiguo retablo de la Virgen de la Alegría de San Bartolomé (**fig. 4**). Este retablo, originalmente diseñado para un testero plano, se transformó al cambiarse a la nueva parroquia de ábside tripartito (Roda, 1997, p. 277)¹⁹ (**fig. 5**). Se puede englobar dentro de la corriente de obras tetrástilas –cuatro columnas–, que se desarrolló en la ciudad durante el siglo XIX, siendo el mismo caso el de las iglesias de San Roque u Omnium Sanctorum.

18 Este retablo se trasladó en 1940 a la recién construida iglesia donde funcionó como altar mayor hasta 1969, año en que fue desmontado, utilizándose su parte central en un retablo lateral de la iglesia, donde actualmente reciben culto un crucificado y una dolorosa.

19 Fue comprado por un grupo de hermanos en 1968. Es interesante como en la propia página web de la hermandad lo adscriben “Al maestro Dionisio González de fines del XVII de estilo rococó”, cuando claramente es un retablo neoclásico, quizá con ese fin de barroquizar el propio patrimonio. Vid. [en línea]. http://www.santagenoveva.com/_hermandad/sede.htm [Consultado el 27 de septiembre de 2016].



Figs. 4 y 5: Sevilla. Parroquia de San Isidoro y de Santa Genoveva. Retablo de la Virgen de la Alegría de la parroquia de San Bartolomé en su emplazamiento original y actual. Fototeca del Laboratorio de Arte y ©JPB.

Las cuatro columnas articulan un único cuerpo. Sobre ellas descansa un arquitrabe con dos tímpanos curvos. La calle central tiene un arco de medio punto peraltado que actualmente acoge la imagen de Jesús Cautivo. Al ático del retablo se incorporó una hornacina con crestería neobarroca que resguarda la imagen de la titular de la parroquia, Santa Genoveva. Este retablo, por los documentos gráficos conservados, podría fecharse en el primer cuarto del siglo XIX. En origen era de tonalidades blancas y doradas, pero fue dorado por completo posteriormente (Ros, 2002b, pp. 153-186)²⁰.

Otro ejemplo análogo lo tenemos en el antiguo retablo de la Virgen de la Salud de la iglesia de San Isidoro. Antes de la restauración que sufrió el inmueble durante los años noventa del siglo XX, este altar estaba situado junto a la cabecera de la nave izquierda. Era obra neoclásica de Diego Meléndez, realizada en 1798. En él aparecían esculturas de San Joaquín, Santa Ana, San Ignacio de Loyola, Santo Tomás de Aquino y San Diego Kisai. Cuando se reabrió la iglesia en 1995, el retablo había sido trasladado a la localidad malagueña de Casabermeja, al considerar que rompía la armonía de estilos existente en la parroquia, dejando sin duda un ámbito desconcertante, pues al desmontar el retablo y tapiar el camarín de la Virgen resulta un espacio arquitectónico de paso a la sacristía que resta armonía al conjunto arquitectónico (Ros, 1999, pp. 508-510).

Pérdidas de interés se produjeron en la década de los cincuenta cuando se desmontó el retablo que, procedente de la iglesia de San Miguel de Sevilla, se conservaba en la parroquia de San Juan de la Palma. En 1959, con motivo del cierre de la iglesia por obras, el hermano mayor, alentado por el pintor y hermano de la corporación Alfonso Grosso, manifestó al cardenal Bueno Monreal la necesidad de buscar un retablo apropiado “ya que el existente no reúne las condiciones para ello, aparte de su poco valor artístico como estético” (Ros, 2004, p. 293)²¹. Obtenidos los pertinentes permisos se acordó ese mismo año la adquisición del retablo dieciochesco de la iglesia de San Felipe de Carmona, cerrada al culto por entonces. Sobre el destino del retablo, sabemos que se intentó su venta (Ros, 2004, p. 295)²². Era de madera jaspeada y dorada y en él se reutilizó la imaginería del anterior. Constaba de un basamento sobre el que se apeaban grandes columnas de orden corintio. Encima de la mesa de altar unas graditas sostenían un tabernáculo redondo cubierto con cúpula para la manifestación del Santísimo. La desornamentación propia de esta gran máquina neoclásica no fue del agrado del propio González de León que expresaba “todo es muy sencillo y desnudo; tanto que aunque muy exacto del orden

20 Agradecemos a José Enrique González Eulate la información proporcionada acerca de este retablo.

21 Este retablo era obra de Juan de Astorga.

22 Al parecer, se concertó con un tal Espinosa en la cantidad de 3.000 pesetas, de las que solo había abonado 500 y se acordó darle un plazo y trasladar las piezas del retablo a los almacenes del mayordomo primero Eusebio Pérez Romero.

corintio a que pertenece no causa satisfacción a los sentidos”. Opinión distinta tuvo Velázquez y Sánchez para quien el “magestuoso tabernaculo de estilo jónico, en toda la magistral sencillez de esta escuela de arquitectura” supuso un “estimulo para tan convenientes innovaciones en varias parroquias y conventos” (Ros, 2004, p. 292).

En los setenta del pasado siglo, con la restauración integral de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana en Sevilla, llevada a cabo por el arquitecto Rafael Manzano Martos, se desmontaron significativas piezas como el antiguo retablo de la Virgen del Carmen que estaba en el lado del Evangelio²³ (**fig. 6**). Este retablo estaba conformado por unas pinturas sobre tablas renacentistas que se conservan en la actualidad y por columnas de fuste liso y orden corintio que soportaban un tímpano triangular. En el centro había un arco de medio punto que abría a la hornacina donde se situaba la Virgen. Toda la obra estaba policromada en jaspeados y dorados. El retablo que se encontraba próximo con la imagen de la Divina Pastora (Rodríguez, 2005, pp. 635-639) (**fig. 7**), más sencillo que el anterior, también fue reemplazado recientemente por uno de nueva creación y forma neobarroca. En esta ocasión se articulaba con pilastras y un gran arco ornamentado al centro que acogía el camarín de la Virgen.



Fig.6: Sevilla. Parroquia de Santa Ana. Retablo de la Virgen del Carmen. Archivo de la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Ana.



Fig.7: Sevilla. Parroquia de Santa Ana. Retablo de la Divina Pastora. Archivo de la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Ana.

23 Agradecemos esta información a la archivera de la parroquia Amparo Rodríguez Babío, así como el material fotográfico.

Un retablo muy interesante en cuanto a su promotor fue el de la Concepción perteneciente a la Sacramental del Sagrario. Para su realización se eligió al arquitecto José Echamorro y Manzano, ya que el retablo se haría en mampostería y estuco “a imitación de mármol” y en el nuevo “estilo” para la capilla de Ánimas Benditas. Constaba de banco, cuerpo principal y ático (**fig. 8**). El cuerpo principal quedaba



Fig.8: Sevilla. Parroquia de El Sagrario. Grabado del retablo de la Concepción. Manuel Salvador Carmona. Archivo de la Sacramental del Sagrario.

dividido en tres calles separadas por pilastras estriadas con capiteles de orden corintio, siendo la central –que acogería la imagen de la Virgen que se había adquirido–, de mayor anchura. Sustentado por un ancho friso sin decoración alguna, se presenta el ático a modo de frontón clásico. El retablo fue finalizado en 1803 y estuvo en dicha capilla hasta la restauración de la iglesia que se acometió entre 1969 y 1980 (Martínez, 1998, pp. 54-61). Parece que el ideólogo fue el propio Ceán-Bermúdez²⁴, que ingresó como hermano en la corporación el 9 de abril de 1797 (Martínez, 2015, pp. 438-441). En dicho retablo, efectivamente, se observaban las disposiciones más estrictamente académicas.

Otras pérdidas recientes pueden ser las de los retablos neoclásicos de la parroquia de la O en Triana (**figs. 9 y 10**). Procedentes del derribado Oratorio de San Felipe Neri llegaron, posiblemente en el último tercio del siglo XIX, al templo trianero en número de cuatro y documentados como de Manuel Barrera y Carmona (Vid. Martín y Roda, 2004, pp. 252-254)²⁵. Dos de estos retablos se mantuvieron hasta 1961 y otros dos hasta 2000, años en los que se acometieron sendas restauraciones del templo que los eliminaron por su “escaso interés” (Martínez, 2012, p. 147).

Quizá el caso más reciente sea el de la desaparición del retablo del Cristo de la Humildad y Paciencia (Roda, 2012, p. 248) de la hoy colegial de El Salvador, eliminado durante la última restauración de 2003-2008 con la aquiescencia de la Delegación Provincial de Cultura, aduciendo –como se había justificado diez años antes en San Isidoro–, que su estilo rompía la uniformidad barroca del templo, siendo sustituido por un retablo hornacina de factura neobarroca²⁶ que sirve hoy para albergar el Simpecado de la Hermandad del Rocío de Sevilla.

En la provincia podemos citar el caso de Écija (Fernández, 1999, pp. 67-74), ciudad en la que destaca el antiguo retablo mayor de Santa Cruz. Es un retablo neoclásico colocado en el ábside semicircular. En 1950 se instaló delante, en el presbiterio, un retablo del siglo XVIII procedente del convento de la Concepción de mercedarios descalzos de Écija. Este retablo previamente fue trasladado de la capilla mayor de dicho templo al lado del evangelio del crucero de la parroquia de Santa María tras la Guerra Civil, y luego, en 1950, a Santa Cruz (Hernández, Sancho y Collantes, 1952, t.III., letra D-E, p. 279).

Muy lamentable es la pérdida del coro y del magnífico retablo de trascoro de la iglesia de San Gil de Écija (**fig. 11**), que respondía a las características propuestas por Ignacio Tomás y José Gabriel González en cuanto a la sencillez de cantería

24 Así lo apunta el hecho de que se encargara un grabado del retablo a Manuel Salvador Carmona, quizá el mejor grabador de la época y representante de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

25 Agradecemos al profesor Roda Peña que nos facilitase las fotografías de los mismos.

26 Diseñado por el imaginero Fernando Aguado, José Luis Morales, carpintero, Francisco J. Verdugo, tallista. El retablo fue terminado en 2009.



Fig. 9: Sevilla. Parroquia de la O. Retablo de San Juan y del Sagrado Corazón de Jesús. Manuel Barrera y Carmona.



Fig. 10: Sevilla. Parroquia de la O. Retablo de San Juan y del Sagrado Corazón de Jesús. Manuel Barrera y Carmona.



Fig. 11: Écija. Parroquia de San Gil. Retablo mayor de Santa Cruz (Écija).

y labores de estuco en su realización²⁷. Estaba realizado en mármoles polícromos salvo el tímpano, que era de yeso policromado. Respondía a un esquema típicamente neoclásico, pero con ciertas concesiones a motivos ornamentales de tradición barroca (Martín, 1993, p. 126 y siguientes; y Fernández, 1999, p. 71). Parece que su construcción dataría de los primeros años del XIX cuando se lleva una sillería de coro –en calidad de préstamo–, desde la parroquia de Santa Cruz a esta de San Gil. El retablo estaba dedicado a la Virgen del Rosario, que lo presidía en una pintura sobre lienzo. Respondía a un esquema muy sencillo de planta rectilínea, articulado en torno a una gran calle central presidida por un marco rectangular, rematado en

²⁷ Agradecemos también al profesor Recio Mir las indicaciones realizadas sobre esta pérdida.

medio punto. Los soportes eran pilastras y columnas corintias que sostenían un entablamento rematado por un frontón. Como recuerda la profesora Fernández Martín es evidente la relación con el proyecto de portada de Ignacio Tomás para la iglesia de Santa Bárbara, y más aun con la anónima del compás del antiguo convento del Carmen de la misma localidad. Este retablo, desgraciadamente, se perdió en las últimas obras de restauración de la iglesia acometidas en 1999 (Domínguez, 2011, p. 111). Aunque la sillería de coro fue desmontada y reubicada en una sala, el retablo del trascoro se perdió irremisiblemente²⁸.

3. CONCLUSIONES

En este panorama tan desolador de destrucciones de máquinas lignarias –entre otros algunos tan notables como el retablo del trascoro de San Gil de Écija, o el mayor de San Juan de la Palma–, tenemos que contemplar algunos males menores como han sido las transformaciones –el caso del de Santa Marta–, y reubicaciones –los antiguos de la Salud de San Isidoro o de la Alegría de San Bartolomé–. No todos los retablos neoclásicos se han destruido o transformado, pues algunos se han utilizado de nuevo o bien se han restaurado. Tenemos como ejemplo el de estilo clásico del Cristo de la Buena Muerte de los Estudiantes de la capilla de la Universidad de Sevilla, instalado hacia el año 2002 y procedente de la iglesia de la Anunciación donde se encontraba almacenado²⁹.

Si bien es cierto que muchos de los casos mencionados se produjeron antes de la aprobación de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y de la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía de 1991, sí hay casos en los que, al albur precisamente de restauraciones de edificios promovidas por la Junta de Andalucía, se han eliminado los retablos neoclásicos como elementos distorsionadores del discurso arquitectónico pretendidamente purista que quería volver a ofrecerse, ignorando por completo las nociones de historia del arte integral que ofrecen los distintos elementos adheridos a la arquitectura como sedimento material de la vida de un edificio.

Basten los ejemplos citados en páginas anteriores para poner de manifiesto que el retablo neoclásico en Sevilla está, en más de un caso, en peligro de conservación, entre la desidia de los gestores de los templos y el escaso interés con que lo tratan los cofrades responsables de varias iglesias y de importantes patrimonios, cuando no supone un obstáculo para el culto de sus imágenes. Arriba se han apuntado algunas de las vías de recuperación que pueden hacer posible su supervivencia, pero, además de ello, es necesario una puesta en valor de este patrimonio –con nuevos estudios,

28 Las obras se calificaron de “ilegales” por parte de la prensa del momento y la Junta de Andalucía abrió un expediente informativo al constatar las pérdidas. Vid. *ABC de Sevilla* (30-9-1999, pp. 48 y 49).

29 Fue restaurado por los licenciados en Bellas Artes Luis Ruiz Sánchez y Ana Caetano Méndez, bajo la supervisión de Francisco Arquillo.

publicaciones, documentales y exposiciones—, para concienciar y promover la protección de estos muebles que testimonian tan a las claras momentos históricos dignos del más vivo interés y cuyo debate estético sigue en plena vigencia.

4. BIBLIOGRAFÍA

Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo y Salado, Francisco (1989). *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz: Diputación de Cádiz.

Bartolomé García, Fernando R. (2005). Las claves de la policromía neoclásica. *Akobe. Restauración y conservación de bienes culturales*, nº 7, pp. 14-19.

Bonet Correa, Antonio (1978). *Andalucía Barroca: arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Cabezas García, Álvaro (2015). *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Cabezas García, Álvaro (2016). La retablística novohispana en el debate estético de signo ilustrado. Celeste Gloria, Ana (coord.). *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*. Lisboa: Universidad Nova de Lisboa, vol. 2, pp. 15-26.

Cano Rivero, Ignacio (2009). El Mariscal Soult y su colección de pintura. *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*, nº 2, pp. 102-117.

Ceán-Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

De la Peña Velasco, Concepción (1992). Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 4, pp. 245-254.

Domínguez Gómez; Benjamín (2011). Actuaciones en bienes muebles de la ciudad de Écija: 1985-2009. En *Actas del IX Jornadas sobre protección del patrimonio histórico de Écija*. Écija: Ayuntamiento de Écija.

Domínguez Ortiz, Antonio (1946). *Orto y ocaso de Sevilla. Estudio sobre la prosperidad y decadencia de la ciudad durante los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

D'Ors, Eugenio (2002). *Lo barroco*. Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid: Tecnos.

Fernández González, Alberto (2007). Trazas y proyectos para el desaparecido retablo mayor de estuco de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum de Sevilla. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 20, pp. 203-228.

Fernández Martín, M^a Mercedes (1999). Consideraciones sobre la aparición del retablo neoclásico en Écija. *Congreso Écija en la Edad Contemporánea*. Écija: Ayuntamiento de Écija, pp. 67-74.

- García Melero (1998), José Enrique: *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Gómez Piñol, Emilio (1988). Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México. *Temas de estética y arte*, vol. II, pp. 96-143.
- Gutiérrez, Ramón (1994). Modernidad europea o modernidad apropiada, la crisis del Barroco al Neoclasicismo. En *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, tomo III. Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (ed.). México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 744-750.
- Guzmán, Fernando (2009). *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hernández Díaz, José y Sancho Corbacho, Antonio (1936). *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla: Imprenta de la Gavidia.
- Hernández Díaz, José y Sancho Corbacho, Antonio (1937). *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de la Gavidia.
- Hernández Díaz, José, Sancho Corbacho, Antonio y Collantes de Terán, Francisco (1952). *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, t.III.
- Kusukoni Rodríguez, Ricardo (2012). Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815). *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades*, nº 24, pp. 253-268.
- Martín González, J.J. (1988). Problemática del retablo bajo Carlos III. *Fragments: revista de arte*, 12-13-14, pp. 33-43.
- Martín González, J.J. (1992). Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 58, pp. 489-496.
- Martín Pradas, Antonio (1993). *Las sillerías de coro en parroquias y conventos ecijanos*. Écija: Editorial Graficas Sol.
- Martín Pradas, Antonio (2002). La sillería de coro de la iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Sevilla. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 15, pp. 403-432.
- Martín Riego, Manuel y Roda Peña, José (2004). *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: Historia y Patrimonio*. Sevilla.
- Martínez Amores, Juan Carlos (1998). Un grabado de Manuel Salvador Carmona para Sevilla: retablo de la Concepción del Sagrario. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 478, pp. 54-61.
- Martínez Amores, Juan Carlos (2015). Ceán-Bermúdez, cofrade de la sacramental del Sagrario. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 676, pp. 438-441.

- Martínez Lara, Pedro M. (2012). Pragmática del gusto y definición de una estética: la Archicofradía Sacramental de la O (1880-1940). RODA PEÑA, José (director). *XIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, pp. 141-170.
- Morales, Alfredo y Valdivieso, Enrique (1980). *Sevilla oculta. Monasterios y Conventos de clausura*. Sevilla: H. Fournier.
- Mosquera Adell, Eduardo y Pérez Cano, María Teresa (1990). *La vanguardia imposible. Quince visiones de la arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Publicas y Transportes, Junta de Andalucía.
- Ollero Lobato, Francisco (2004). *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando.
- Ollero Lobato, Francisco y Quiles García, Fernando (1991). La teoría arquitectónica de Ceán-Bermúdez y su plasmación en una obra inédita. *Goya: revista de arte*, nº 223-224, pp. 26-34.
- Ponz, Antonio (1772-1794). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Imprenta de Ibarra.
- Recio Mir, Álvaro (1998a). El retablo de San José y la implantación neoclásica en la Catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 11, pp. 253-274
- Recio Mir, Álvaro (1998b). Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para el retablo de la capilla de los Dolores de la Catedral de Sevilla. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 86, pp. 379-398.
- Recio Mir, Álvaro (1999). José Gabriel González, ‘práctico en obras de estuco’, y los retablos neoclásicos de la capilla de Maracaibo de la Catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 12, pp. 315-322.
- Recio Mir, Álvaro (2000). La pugna entre académicos y gremios. Molner y los Cano. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 91, pp. 41-50.
- Recio Mir, Álvaro (2005a). Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores. Un apunte sevillano de la dialéctica gremio-academia. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 18, pp. 355-370.
- Recio Mir, Álvaro (2005b). Per me reges regnant. Carlos IV y María Luisa de Parma en la capilla real de Sevilla: patronato regio, academia y neoclasicismo. *Reales Sitios*, nº 165, pp. 23-37.
- Recio Mir, Álvaro (2006). La transformación neoclásica de la iglesia prioral del Puerto de Santa María (Cádiz). tabernáculo, presbiterio y coro. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 19, pp. 303-327.
- Recio Mir, Álvaro (2008). Barroco después del Barroco: pervivencia del estilo en la Sevilla contemporánea. Pleguezuelo Hernández, Alfonso y Valdivieso, Enrique

- (coord.). *Teatro de grandezas*, catálogo de la exposición celebrada en el Hospital Real de Granada del 15 de noviembre de 2007 al 30 de enero de 2008, pp. 122-136.
- Recio Mir, Álvaro (2008-2009). Una aproximación al gremio sevillano de maestros de hacer coches. Confluencias artísticas y rivalidades profesionales. En Morales, Alfredo J. (coord.). *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Sevilla: Consejería de Cultura, vol. 1, pp. 405-416.
- Recio Mir, Álvaro (2009). El peso inmenso de la Historia: Neoclasicismo e Historicismo. En Halcón, Fátima, Herrera, Francisco y Recio, Álvaro. *El retablo sevillano. De sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, pp. 391-436.
- Roda Peña, José (1997). Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 10, pp. 269-288.
- Roda Peña, José (2000). El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la Parroquia de San Roque. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 13, pp. 207-221.
- Roda Peña, José (2012). La Obra Pía de Pobres de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla y el Cristo de la Humildad y Paciencia. En Roda Peña, José (dir). *XIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, pp. 231-258.
- Rodríguez Babío, Amparo (2005). Santa Ana en tiempos del Padre Mijares. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 559, pp. 635-639.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1988). La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas. *Fragmentos: revista de arte*, nº 12-13-14. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 114-127.
- Ros González, Francisco S. (1999). *Noticias de escultura (1781-1800)*. Fuentes para la historia del arte andaluz, t. XIX. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Ros González, Francisco S. (2000). El retablo mayor de estuco de la Parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla (1791-1793). *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 13, pp. 153-172.
- Ros González, Francisco S. (2001). La polémica sobre los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 14, pp.109-136.
- Ros González, Francisco S. (2002a). Miguel Albín, maestro tallista en la Sevilla e comienzos del siglo XIX. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 15, pp. 201-225.
- Ros González, Francisco S. (2002b). Un ejemplo de renovación neoclásica: la Hermandad de María Santísima de la Alegría de Sevilla. En Roda Peña, José (dir.). *III Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, pp. 153-186.

- Ros González, Francisco S. (2004). Los retablos de Juan de Astorga. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 17, pp. 281-310.
- Ros González, Francisco S. (2005). Los modelos de retablos del Arzobispo sevillano Alonso Marcos de Llanes y Argüelles. En Paniagua Pérez, Jesús (coord.). *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*. León: Universidad de León, pp. 591-606.
- Ros González, Francisco S. (2006). Manuel López Cepero y la reforma de la iglesia de la Universidad de Sevilla. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 19, pp. 421-452.
- Ros González, Francisco S. (2009). Competencia e intrusismo profesional en el medio artístico sevillano del Neoclasicismo. En González Gómez, Juan Miguel y Mejías Álvarez, María Jesús (coord.). *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, t. 2, pp. 307-316.
- Sánchez Sánchez, José María (1996). La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, nº 240, pp. 123-141.
- Sánchez Torné, Teresa Mercedes (edit.). (2005). *Creación y forma. Los gremios, artes y oficios de la Semana Santa sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Santiago Páez, Elena (dir.). (2016). *Ceán-Bermúdez, historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: Biblioteca Nacional, Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- Serrera, Juan Miguel (1990). Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán-Bermúdez y Jerónimo Balbás. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, nº 223, pp. 135-160.
- Sotos Serrano, Carmen (1972). El retablo de San Agustín de Sevilla. *Archivo español de arte*, nº 177-180, pp. 287-295.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo del Prado.
- Villar Movellán, Alberto (1978). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock* (1888). Tr.: *Renacimiento y Barroco*, 4. Barcelona: Paidós ibérica.
- Zorrozua Santisteban, Julen (2003). *El retablo neoclásico en Bizkaia*. Bizcaia: Diputación Foral de Bizcaia.