

EL RETABLO DE SAN JOSÉ Y LA IMPLANTACIÓN NEOCLÁSICA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

POR ÁLVARO RECIO MIR

Este artículo estudia la construcción del retablo de San José, la más importante obra neoclásica en la Catedral de Sevilla, partiendo de los datos que aporta el archivo del templo. Asimismo, se analizan su arquitectura y esculturas, realizadas por académicos de Madrid y Valencia, poniéndolas en relación con las normas artísticas dictadas por Carlos III y Carlos IV.

In this article is studied the buiding process of St. Joseph altartable, the most important neoclassical demonstration in the Cathedral of Seville, starting off the papers which come from the archive of the temple. In the same way its architecture and sculptures are analysed, made by members of the academies from Madrid and Valencia, putting in relation to the artistic rules dealed by Charles III and Charles IV.

El mecenazgo desarrollado por el Cabildo catedralicio sevillano a lo largo de los siglos hizo de la *Magna Hispalensis* un crisol de estilos. Así, a las formas almohades, góticas, renacentistas y barrocas se sumaron a fines del siglo XVIII las neoclásicas. En este sentido sobresale el retablo de San José, que cumple ahora dos siglos y que es la más digna obra neoclásica del templo y el único retablo de este estilo en la catedral. Su interés radica en que supuso un cambio radical respecto a la tradición barroca y que fue paradigma de los retablos neoclásicos sevillanos, plasmando con toda claridad el espíritu de una época.

La mayoría de lo que de él hasta ahora sabíamos se debía, como en otras ocasiones, a Ceán Bermúdez, que dice al respecto:

“D. Pedro Arnal, director actual de arquitectura en nuestra real academia de san Fernando, ha trazado el retablo de la tercera capilla, dedicado á san Josef. Es de ricos mármoles y bronce: figura un sencillo cuerpo corintio con columnas; y remata en medio círculo

con casetones resaltados. *D. Josef Esteve*, director que ha sido de escultura de la obra de nuestra academia de san Carlos de Valencia, ha executado la estatua del santo patriarca, que tiene en el medio; y *D. Alfonso Bergaz*, director de escultura de la de san Fernando, está trabajando tres años hace las de san Miguel y san Blas, que se han de colocar en el mismo retablo sobre zócalos á los lados de san Josef, las de santa Lucia y santa Teresa sobre el cornisamento, y una medalla de nuestra Señora del Rosario con santo Domingo”¹.

Al rigor de Ceán, hay que unir en este caso que el retablo aludido es contemporáneo suyo, lo que le facilitaría su estudio. Asimismo, al ser sus autores académicos los conocería bien, por lo que no es extraño que estuviese informado con detalle de su construcción, como se ve en la cita anterior. No obstante, el Archivo de la Catedral de Sevilla aporta información inédita que hay que sumar a lo transmitido por Ceán, y que permite conocer mejor la génesis y materialización de este retablo, por otra parte susceptible de un análisis más exhaustivo del que de él se ha hecho hasta ahora.

1. PROCESO CONSTRUCTIVO (1799-1805)

La realización del retablo de San José se inscribe en la remodelación que se hizo de la capilla homónima, que, a su vez, está relacionada con la construcción de las dependencias del ángulo suroeste de la catedral². Así lo indica un informe que el 20 de febrero de 1799 hizo el maestro mayor del templo, Manuel Núñez, primera referencia a la obra de esta capilla.

Este informe indica que, dada la relación que había entre las obras de esas dependencias y de la capilla, lo mejor era hacerlas a la vez. Para aligerar el peso que soportaba la cripta de la capilla, recomendaba desmontar los retablos de la misma y “no volver a colocar... más que un solo retablo... donde corresponde según arte y seremonial que es en el testero hasia la cabeza del templo, en cuyo retablo y único altar se pueden reunir las ymágenes y dotaciones que ay en los demás”.

Lo más interesante son los datos relativos al retablo, del que se dice que podría “ser de madera imitando a piedra”, resultando así menor su coste, que sería aún “más corto si se benden los que ay en dicha capilla”. Núñez indicaba que al desmontarse los viejos retablos “aparecerá el hueco de la bentana que ay detrás del retablo del Señor San Josef en cuyo sitio abrá mucho que remendarle a el muro... echo esto parese que conbendría el dexar avilitadas las luzes de esta bentana”³.

1. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1981. Fac. de la *ed. prin.*: Sevilla, 1804. Págs. 82 y 83.

2. Sobre estas dependencias véase: HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: “La construcción de las dependencias catedralicias del ángulo suroeste y su repercusión en el urbanismo sevillano”. *Archivo hispalense*, 233, págs. 121-141. Sevilla (1993).

3. Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante: A. C. S.) Autos Capitulares 1799 (162), insertado entre los fols. 25 y 26.

Gracias a este documento sabemos en qué consistía la reforma y el estado previo de la capilla. En ella había en un principio varios retablos, el mayor, dedicado a San José, estaba ubicado en su muro sur y ocultaba la ventana. Ahora se quería eliminarlos y restaurar los muros de la capilla, aligerando el peso soportado por su cripta y dejando expedita la ventana. A ello se sumaba la realización de la solería y la construcción de un retablo en el muro este, siguiendo la orientación litúrgica de la catedral.

El 5 de marzo de 1799 el Cabildo aprobó este proyecto y encargó a la Mayordomía de Fábrica que le informase del costo que podía alcanzar el retablo “siendo de piedra”⁴.

Núñez presentó el 3 de junio al Cabildo tres proyectos y “varias muestras de jaspes”, lo que indica que se decidió que el retablo fuese de piedra. Los capitulares acordaron reunirse quince días más tarde para ver si “la Fabrica... está capaz de sufrir el gasto exorbitante a que ascendería el costo de dicha obra”⁵.

Estos dibujos no se han conservado, pero sí el informe que los acompañaba y en el que Núñez los describe. El primer proyecto “es remitido de Madrid, copia de otro retablo que ay edificado del Patriarca en la parroquial de san Ginés de dicha Corte”. Sería enviado por la Academia de San Fernando, suponemos que a instancias del Cabildo. El maestro critica este diseño por ser pequeño para la Capilla de San José, ya que el Cabildo quería colocar en él cinco esculturas y un cuadro procedentes de los altares anteriores⁶. No obstante, reconoce el “mérito que tiene lo material de la delineación del dicho dibujo”.

Por ello, Núñez sigue diciendo que le pareció “forsoso inbentar esos otros dos dibujos señalados con los numeros II y III, el uno con más obra quel otro, y para que V. S. Y. se haga cargo del orden de colocar las piedras según sus colores”.

La farragosa descripción de estos dos proyectos indica que eran de mármoles de colores, excepto sus basas y capiteles, que estaban “bronceados”. Sus tonalidades podían variar dependiendo de lo que se viese “en algunos ensayos que se hagan consultando a la mayor seriedad y lusimiento de los colores unos contra otros, porque esto no tiene más regla que el gusto”. Ambos diseños se organizaban en dos cuerpos, con un tabernáculo en el inferior para San José. El informe también señala el costo de los proyectos: el primero ciento cuarenta mil reales de vellón, el segundo ciento treinta mil y el último ciento cincuenta y cinco mil. Núñez termina diciendo “que ningún facultativo me adelantará a práctico en esta materia de piedras, ni más económico... como lo tengo acreditado aquí y en encargos del Rey”⁷.

4. A. C. S. Autos Capitulares 1799 (162), fol. 26.

5. A. C. S. Autos Capitulares 1799 (162), fol. 55.

6. Jiménez indica que en esta capilla se dio culto a los santos José, Miguel, Blas, Gabriel y Juan Bautista, que serían los que el Cabildo quería ubicar en el nuevo retablo. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1997. Pág. 113.

7. A. C. S. Autos Capitulares 1799 (162), insertado entre los fols. 54 y 55 y fechado en Sevilla, el 30 de mayo de 1799.

No fue Núñez el único que presentó trazas, también lo hizo Carlos de Vargas Machuca, “alférez de ingenieros, cosmógrafo de estado y profesor de dibujo del rey”, que cobró “por los dibujos que trabajó para un retablo para el Señor San Joseph en esta Santa Yglesia”⁸.

El Cabildo volvió a reunirse el 21 de junio para saber si había fondos para realizar el retablo. Asimismo, se aprobó “que ... se haga de piedra según el diseño de Madrid”, lo que supuso el rechazo de las propuestas de Núñez y de Vargas Machuca. También se acordó pedir un informe sobre el costo de “la reja de la capilla”⁹.

Las obras empezaron de inmediato, ya que en junio de 1799 se pagó al carpintero los cristales de la vidriera¹⁰. En octubre se le abonó a “José de Huelva maestro pintor por su trabajo, dirección y colores” en ese vitral¹¹. También en junio de ese año se le pagó a Juan de Llera “el costo del herraje que ha hecho para la capilla del Señor San Josef”¹².

Lo más interesante es que por entonces se hicieron varios pagos a Núñez por la compra de piedra y “jasje de las canteras de Estepa” para el retablo¹³, así como piedra de Lucena y mármol de Génova¹⁴.

A pesar del buen comienzo de las obras, el Cabildo acordó en septiembre de 1799 suspender “la obra de la capilla de San Josef, su solado, altar y reja, mandando los señores de fábrica que por ahora se escode solamente dicha capilla y se ponga la vidriera”¹⁵. Tal decisión revela que, además de trabajarse en la vidriera, el retablo y la reja, también se hacía la solería. No obstante, todo se paralizó por problemas económicos, por lo que sólo se repararían los muros y colocaría la vidriera.

Esta suspensión debió durar hasta noviembre, cuando el interés por reactivar la obra de la Capilla de San José hizo que el Mayordomo de Fábrica mostrase al Cabildo la necesidad de contratar más peones. El Mayordomo señalaba la cifra de dieciocho o veinte, pero los capitulares, siempre prudentes, antes de aprobar dicha propuesta, acordaron pedir información al respecto¹⁶.

8. A. C. S. Libro de libranzas de Fábrica del gasto ordinario y extraordinario 1758-1800, 04495 (476), fol. 270.

9. A. C. S. Autos Capitulares 1799 (162), fols. 64 y 64 vto.

10. A. C. S. Datas de Fábrica 1799, fol. 4 vto. y Libro 1, fol. 271.

11. A. C. S. Datas de Fábrica 1799, fol. 8. Este pago confirma la atribución que hizo Gestoso de esta vidriera a Huelva. Esa obra fue sustituida en 1932 por la actual. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. 3 Vols. Sevilla, 1984. Fac. de la ed. prin.: Sevilla, 1889-1892. Pág. 187 y NIETO ALCAIDE, Victor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*. Madrid, 1969. Págs. 190 y 191.

12. A. C. S. Datas de Fábrica 1799, fol. 4 vto.

13. A. C. S. Datas de Fábrica 1799, fols. 5 vto. 8 y 8 vto.

14. COLLANTES DE TERÁN, Francisco: “Capilla de San Hermenegildo o del Cardenal Cervantes”. *Archivo hispalense*, 3, págs. 280-282. Sevilla (1887). Pág. 281. En este artículo se recogen algunos de los pagos de este retablo, pero sin hacer referencia a su fuente documental.

15. A. C. S. Autos Capitulares 1799 (162), fol. 101 vto.

16. A. C. S. Autos Capitulares 1799 (162), fol. 134.

“concluidas las de San Miguel y San Blas, juntamente con el medallón”. A ello añadía que las imágenes de Santa Teresa y Santa Lucía sólo estaban talladas, teniéndolas aún que “enmarmolar”. El agente se comprometía a supervisar el inmediato envío de las obras terminadas y la conclusión de las restantes³².

A finales de septiembre fue enviado a Sevilla el medallón, pero no las otras dos imágenes terminadas, debido a su gran volumen³³. No obstante, poco hubo que esperar, ya que en octubre el Cabildo indicó al agente que cuando remitiese las restantes esculturas lo hiciese en cajones forrados de hule, ya que a las recibidas les “ha entrado algún agua”³⁴.

En enero de 1805 el agente comunicó que Giraldo de Bergaz había terminado las santas Lucía y Teresa³⁵, que se enviaron a Sevilla con todo cuidado³⁶. En abril se pagaron “los portes de las estatuas”, lo que indica que llegaron entonces. Por último, en mayo se libraron veintitres mil quinientos reales en “dos letras a favor de Don Alfonso Giraldo y Vergaz por las estatuas que ha hecho en la Corte de Madrid de San Miguel y demás colocadas en el altar del Señor San Josef”³⁷.

Como complemento de las esculturas, a fines de 1804 se pagaron “siete piezas de metal con flores para festones del altar” y la “orla ovalada de oja de metal dorado en hechura de laurel”, en referencia a la que rodea el medallón del ático. A comienzos de 1805 se pagó el dorado de estas piezas³⁸.

De ello se desprende que en 1805 concluyeron las obras del retablo de San José y con ellas las de toda la capilla, cuyo aspecto era entonces muy distinto al mostrado hasta fines del siglo XVIII. Hasta ese momento estuvo comunicada con la de San Hermenegildo por un arco abierto en el muro medianero de ambas capillas. La realización del retablo de San José en ese preciso lugar, siguiendo la disposición litúrgica de la catedral, independizó esta capilla de la contigua³⁹.

32. A. C. S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y negocios 1804-1807, 475 (86). Fols. 163, 163 vto. y 164 de la numeración de 1804.

33. A. C. S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86). Fols. 168 y 168 vto. de la numeración de 1804.

34. A. C. S. Correspondencia, Libro copiadore de cartas de la diputación de Negocios al agente 1800-1808, 513 (124), sin foliar. Copia de la carta de 31 de octubre de 1804. El agente responsabilizó de que las imágenes se hubiesen mojado a su autor, el cual se disculpó diciendo que no había forrado las cajas por ir en “carro entoldado”. A. C. S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86), fol. 205 de la numeración de 1804.

35. A. C. S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86). Fol. 2 vto. de la numeración de 1805.

36. A. C. S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86). Fol. 7 de la numeración de 1805.

37. A. C. S. Datas de Fábrica 1805, fol. 3 vto. y Correspondencia, Cartas del agente de Madrid en su Contaduría Mayor 1781-1805, 486 (97). Sin foliar, cartas de 24 de mayo y de 11 de junio de 1805.

38. A. C. S. Datas de Fábrica 1804, fols. 10 y 10 vto. y Datas de Fábrica 1805, fol. 2 vto.

39. El arco de tránsito entre estas capillas, hoy cegado, todavía se ve en el muro de los pies de la de San Hermenegildo. La comunicación de ambos recintos queda reflejada en las fuentes anteriores al siglo XIX, como por ejemplo se ve en: PONZ, Antonio: *Viage de España*. Vol. IX. Madrid, 1972. Facsímil de la segunda edición: Madrid, 1786. Pág. 20.

Asimismo, la Capilla de San José fue entonces solada como las demás del edificio; su reja también se renovó y al quitarse sus viejos retablos fue liberada su ventana, a la que se hizo una nueva vidriera. Todo esto le dio un nuevo aspecto y le hizo perder las peculiaridades que hasta entonces había tenido, adquiriendo la misma configuración que el resto de las capillas del templo.

2. ANÁLISIS ARTÍSTICO

Por lo que se refiere a la autoría del retablo de San José, hay que diferenciar a su tracista del constructor material. Del primero nada dice la documentación consultada, que sí indica que el proyecto fue realizado en Madrid. Ceán deja claro que su autor fue Juan Pedro Arnal, que en 1799, cuando lo trazó, era Director de Arquitectura de la Academia de San Fernando.

Es extraño, no obstante, que Sambricio no incluya este retablo en el catálogo de obras de Arnal, a pesar de recoger la referencia que a él hace Gestoso basándose en Ceán⁴⁰. Cabe suponer que ello sea debido a la inexistencia de documentación relativa a esta obra en el archivo de la Academia fernandina. En este sentido, la hipótesis más plausible es que el Cabildo pediría el proyecto directamente a Arnal, que al ser Director de Arquitectura no sometería su traza al *placet* académico, de ahí que no quedase registrada en el archivo de la Academia.

Sea como fuere, la referencia de Ceán sobre su autoría, que ha repetido la bibliografía hasta el presente, es suficiente para considerar este retablo obra de Arnal. Gracias a su intensa relación con la Academia, de la que era miembro, y a su profundo conocimiento de todo lo relativo a la Catedral de Sevilla, pudo hacer tal afirmación en su rigurosa *Descripción*. Es posible incluso que propusiese al Cabildo que Arnal realizase el proyecto, lo mismo que pocos años más tarde recomendó a Goya para pintar el cuadro de las santas Justa y Rufina⁴¹.

Además, esta atribución puede ser probada indirectamente, ya que el informe de Núñez de junio de 1799 dice que el proyecto venido de Madrid era “copia de otro retablo que ay edificado del Patriarca en la parroquial de San Ginés de dicha Corte”. Esto confirma la autoría de la obra sevillana, ya que el retablo de San Ginés lo había proyectado Arnal en 1789⁴².

Arnal se formó en la Academia de Bellas Artes de Toulouse, trasladándose luego a la de Madrid, donde culminó su aprendizaje. En 1766 inició su carrera profesional al ser nombrado Arquitecto de las principales familias, convirtiéndose ocho años

40. SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Pág. 307, nota 1.

41. Sobre esto último: SERRERA, Juan Miguel: “Las santas Justa y Rufina de Goya: ni santas ni sevillanas, pero de “hermosura divinal””. En prensa.

42. Sobre este retablo madrileño remitimos a: SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española...* op. cit. Pág. 306. Todo parece indicar que Arnal envió a Sevilla la traza realizada para San Ginés. Dicha reutilización explicaría las críticas que Núñez hizo a este diseño.

El informe, presentado por los diputados de Fábrica y realizado por Núñez, indica que las obras se habían reanudado y que si se volvían a suspender “se podría esperar una próxima ruina, mediante los daños que se han descubierto con la quitada de tantos altaritos”. A ello añade la necesidad de contratar seis canteros, dos carpinteros y “dose o catorse peones”¹⁷.

Una vez desmontados los viejos altares, se recibieron peticiones para su reutilización. Así, en julio de 1800, el cura de Chucena pidió “para su iglesia el retablo viejo de San José”, acordando el Cabildo dárselo. Ese año se recibió otra petición de San Juan de Aznalfarache relativa al “retablo que se ha quitado de la capilla de San José”. En 1801 el cura de Tomares solicitó la compra del “retablo de San Miguel que se quitó de la Capilla de San Josef”¹⁸. En 1802 un vecino de Espera pidió el San José “para colocarla en un altar que se esta labrando en aquella Yglesia parroquial, y el cabildo se lo negó”¹⁹.

En 1800 se registran diversos pagos que indican el buen ritmo de la obra del retablo, como los relativos a la compra de más piedra de Estepa por parte de Núñez²⁰, que también se ocupó de pagar “la fundición de los capiteles y bazas de las columnas” y “la pintura para el retablo”²¹. Lo que muestra que, aunque la traza vino de Madrid, Núñez fue su autor material.

En junio de 1801 el Cabildo encargó al platero del templo, Vicente Gargallo y Alexandre, una lámpara para esta capilla. No obstante, la obra que hizo pesaba el doble de lo acordado, por lo que no fue aceptada. Gargallo pidió al Cabildo la admisión de la obra, que fue de nuevo rechazada²².

Al mes siguiente, se le pagó a José Esteve Bonet, “escultor de su majestad, recidente en Valencia”, la escultura de San José, por la que le dieron 7.500 reales²³.

En febrero de 1804 cobró Juan de Escacena “el dorado de bazas y capiteles” del retablo²⁴. El 6 de marzo la Fabrica informó al Cabildo de la conclusión de las obras. Los capitulares, tras visitar la capilla, acordaron inaugurarla “el día del santo”,

17. A. C. S. Autos Capitulares 1799 (162). Informe fechado el 28 de noviembre de 1799, inserto entre los fols. 135 y 136.

18. Serrera señala que en “esas localidades no existe ningún retablo que responda al estilo y características de los solicitados por sus párrocos en 1800”. SERRERA, Juan Miguel: “Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás”. *Archivo hispalense*, 223, págs. 135-159. Sevilla (1990). Pág. 157, nota 58.

19. A. C. S. Autos Capitulares 1802 (165), fol. 191. No es extraño que el Cabildo no quisiese dar este San José, ejecutado por Pedro Roldán en 1664, debido a su gran calidad. Sobre esta imagen véase: BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*. Sevilla, 1992. Págs. 65 y 66.

20. A. C. S. Datas de Fábrica 1800, fols. 8 y 9 vto.

21. A. C. S. Datas de Fábrica 1800, fols. 3, 5 vto. y 8 vto.

22. A. C. S. Autos Capitulares 1801 (164), fols. 106, 106 vto. y 127 vto.

23. A. C. S. Libro de libranzas de Fábrica del gasto ordinario y extraordinario 1801-1835, 04496 (477), fol. 3 vto.

24. A. C. S. Datas de Fábrica 1804, fol. 2.

es decir, el 19 de ese mes²⁵. También entonces se le pagó a José Vejarano la pintura de la reja²⁶.

A la vez que se ultimaban estas labores, Gargallo intentó de nuevo que el Cabildo aceptase su lámpara, pero la volvió a rechazar, aunque los capitulares acordaron examinarla. Se expuso “colgada en medio” de la sala capitular, pero fue por cuarta vez reprobada²⁷. En sustitución de ella, el Cabildo acordó usar una lámpara que no tenía uso “hasta tanto que el Cabildo mande hacer otra o determine lo que tenga por conveniente”²⁸.

También en la primavera de 1804 se decidió que el San José del viejo retablo “se guarde... y que la tablilla de yndulgencias se quite por no ser condedidas a la nueva efigie”²⁹.

De las imágenes del nuevo altar se trató el 12 de septiembre de 1804, acordándose escribir “al agente del Cabildo en la Corte a fin de que apremie al estatuario que hace las ymágenes para el altar de San José las concluya con la brevedad posible”³⁰. A raíz de ello se estableció una intensa relación epistolar entre el Cabildo y su agente en la Corte, Alfonso Portillo y Arostegui. Se le escribió el mismo 12 de septiembre, indicándole que el Cabildo había contratado, el 14 de diciembre de 1801, con Alfonso Giraldo de Bergaz la realización de “quatro estatuas y una medalla para el altar de San Josef”, por treinta y tres mil quinientos reales de los que había recibido a cuenta diez mil. No obstante, a pesar de haberle pedido muchas veces que terminase estas obras, no habían conseguido “más que buenas palabras”. Por ello ordenaron al agente que se entrevistase con el escultor,

“que vive en la calle del Ave María, al lado de la fuente, en el nº 5, cuarto principal, y le inste y apremie por cuantos medios sean posibles a que las entregue a la mayor brevedad pues ya es demasiada tanta tardanza”³¹.

Seis días después contestó el agente, indicando que Giraldo de Bergaz justificaba su retraso por “haver estado mucho tiempo malo”. No obstante, indicaba que ya estaban

25. A. C. S. Autos Capitulares 1804 (167), fol. 30 vto.

26. A. C. S. Datas de Fábrica 1804, fol. 2 vto.

27. A. C. S. Autos Capitulares 1804 (167), fols. 31, 32 vto., 33 y 33 vto. El Cabildo condonó al platero los 2.769 reales que había recibido a cuenta, “con la condición que ni judicial ni extrajudicialmente haya de reclamar la lámpara”. Este dato de 1804 es el último que se tiene de Gargallo, del que hasta ahora se perdía la pista en 1802, cuando se fijaba su muerte. Sobre este maestro entre el rococó y el neoclasicismo véase: SANZ SERRANO, María Jesús: *La orfebrería sevillana del Barroco*. 2 Vols. Sevilla, 1976. Vol. 1, pág. 278 y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992. Págs. 363-365.

28. A. C. S. Autos Capitulares 1804 (167), fol. 39. En la actualidad la capilla carece de lámpara.

29. A. C. S. Autos Capitulares 1804 (167), fol. 62 vto. Esta imagen antes de presidir la Capilla de San José estuvo en el altar de la Virgen del Madroño y hoy se encuentra en la Contaduría Baja del templo. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: *Cartografía...* op. cit. Pág. 113.

30. SERRERA, Juan Miguel: “Los ideales neoclásicos...” op. cit. Pág. 149, nota 38.

31. A. C. S. Correspondencia, Libro copiator de cartas de la diputación de negocios al agente 1800-1808, 513 (124), sin foliar. Copia de la carta del 12 de septiembre de 1804.

después en profesor de la Academia, como Teniente de arquitectura, junto a Juan de Villanueva. En 1786 ascendió a Director, en sustitución de Ventura Rodríguez, recibiendo a partir de entonces diversas distinciones: Arquitecto del Rey, de la Casa de Correos, de la Casa de Postas, Académico de Honor de la de San Carlos de Valencia... culminando su carrera al ser nombrado Director general de la Academia de San Fernando en 1801, cargo que ocupó hasta su muerte en 1805. Se conservan muchos de sus proyectos, destacando entre los construidos la desaparecida Imprenta Real y el modificado Palacio de Buenavista en Madrid. También hizo retablos y tabernáculos, como el de la Catedral de Jaén⁴³.

El carácter académico de la traza del retablo de San José no era más que un imperativo legal de la Real Orden de Carlos III de 25 de noviembre de 1777, que imponía consultar a la Academia cuando se hiciesen obras “de alguna entidad”, lo que incluía los retablos, que en parte habían originado esta norma. Especificaba que se mandarían al Secretario de la Academia los “dibujos de los planos, alzados y cortes” de las obras, para que “advierta la propia academia el mérito o errores que contengan”⁴⁴.

Este control académico fue potenciado con posterioridad por otras normas, como la Real Orden de Carlos IV de 23 de julio de 1789, en la que se prohibía hacer “reparo considerable o adorno alguno sin presentar antes el dibujo a la Real Academia de Bellas Artes a fin de que lo apruebe o corrija”⁴⁵. La misma línea siguió la Real Orden de Carlos IV de 4 de noviembre de 1791, que renovó explícitamente las anteriores disposiciones⁴⁶.

En cuanto al autor material del retablo, el archivo de la Catedral pone de manifiesto que fue Manuel Núñez. Él ideó la reforma de la Capilla de San José, lo que pasaba por eliminar sus antiguos retablos, aligerando el peso soportado por su cripta, y reparar sus muros. A ello se unía la realización de su solería y de un nuevo retablo. Núñez compró la piedra con que se hizo la obra. Esta labor y su construcción, eran cometidos

43. SAMBRICIO, Carlos: “Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII”. *Archivo español de arte*, 181-184, págs. 299-318. Madrid (1973) y SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española...* op. cit. Págs. 304-310.

44. Esta Real Orden fue leída en la reunión capitular sevillana del 18 de diciembre de 1777, acordando los canónigos hispalenses que una copia de la misma se insertase en los autos capitulares. A. C. S. Autos Capitulares 1777 (140), fols. 396 vto. y 397. La copia se conserva entre los folios 396 y 397. Sobre la trascendencia en España de esta norma véase: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: “Problemática del retablo bajo Carlos III”. *Fragmentos*, 12-13-14, págs. 32-43. Madrid (1988) y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”. *Fragmentos*, 12-13-14, págs. 114-127. Madrid (1988).

45. En la reunión capitular del 27 de noviembre de 1789 el secretario del arzobispo Llanes y Argüelles mostró la Real Orden al Cabildo sevillano, acordando éste “que se pase una copia de esta Real Orden a la diputación de negocios”. A. C. S. Autos Capitulares 1789 (152), fols. 286 y 286 vto. y Autos de la Diputación de Negocios 1781-1799 (333), fols. 165 y 165 vto.

46. A. C. S. Autos Capitulares 1791 (154), fol. 98 vto. y Correspondencia 1780-1797 (404), sin foliar.

propios del maestro mayor del templo, que llevó a cabo entre 1799 y 1801, justo antes de morir a comienzos de 1802⁴⁷.

La estructura de la obra, de planta llana, es muy sencilla. Se organiza horizontalmente en banco, cuerpo y ático y en vertical en tres calles. Del banco sólo sobresale el altar, de simplicidad absoluta. Dos columnas corintias exentas y de fuste liso originan las tres calles, siendo la central más ancha. El ático es semicircular, estando su rosca animada por casetones hexagonales y su centro por imágenes. (*Lám. 1*)

Esta articulación contrasta con la tradición barroca y con los dos proyectos de Núñez, que tenían doble cuerpo, lo que complicaba su estructura frente al proyecto madrileño, que plasmó la simplicidad auspiciada por la Academia de San Fernando. En este sentido los capitulares sevillanos mostraron un gusto vanguardista, ya que el proyecto de Arnal sería más clásico que los de Núñez, los cuales, pese a que no los conocemos, mostrarían aún atavismos barrocos y una superficial asimilación neoclásica, algo propio de un maestro de formación tradicional⁴⁸.

Los materiales con los que se realizó la obra, piedra y bronce, son los más propios de los retablos neoclásicos. La retablística española barroca había hecho de la madera su material fundamental, siendo excepcionales las obras de piedra. Sin embargo, en el período neoclásico eso cambió radicalmente a raíz de la Real Orden de 1777 que disponía el uso de piedra

“especialmente en los retablos y adornos de los altares... mediante lo qual no solo se evitaría gran parte del riesgo de incendios... sino también se reformaría el enorme infructuoso gasto de los dorados, expuestos a ennegrecerse y afearse en breve tiempo y se promoverá el adelantamiento y digno ejercicio de las Artes con monumentos de materias permanentes, pudiendo en caso necesario suplir mui bien los estucos, que son menos costosos”⁴⁹.

A raíz del incendio de la Cárcel Real de Madrid, iniciado precisamente en el retablo de su capilla, Carlos IV estableció en la Real Orden de 1791 que los retablos debían ser de piedra o, en su defecto, de estuco y sólo excepcionalmente de madera, para lo que necesitarían un permiso especial⁵⁰.

A estas normas nacionales hay que sumar las locales, como la del arzobispo de Sevilla Llanes y Argüelles, que al recibir la Real Orden de 1791 envió al Cabildo una circular que recogía lo dispuesto en ella, añadiendo que tenía “resuelto no conceder permiso” para hacer retablos hasta no “se acredite... que hay artífices

47. La fecha de su muerte aparece en: A. C. S. Autos Capitulares 1802 (165), fols. 17 y 17 vto. y Datos de Fábrica 1803, fols. 17 y 17 vto.

48. Sobre este maestro, aún por estudiar, véase: OLLERO LOBATO, Francisco: *Noticias de arquitectura (1761-1780)*. Tomo XIV de Fuentes para la historia del arte andaluz. Sevilla, 1994. Pág. 529, nota 158 y págs. 306-310.

49. Véase la nota 44.

50. Véase la nota 46.

hábiles para ejecutarlos de piedra o estuco”, cercenando la posibilidad de levantar retablos de madera⁵¹.

No es extraño que se tomase tal medida, ya que en Sevilla debía existir entonces un especial temor a los incendios, como indica un acuerdo capitular de 1785 tendente a que el monumento del Jueves Santo no fuese expuesto “a un incendio como avía estado para ser reducido a cenizas el año pasado por haberse dormido los... mozos y guardas que lo custodiaban”⁵².

El empleo de la piedra evitaba también el enorme gasto que suponía el dorado de la madera. Pero no era sólo eso lo que preocupaba a la Academia. Lo que en verdad motivó la imposición de la piedra fue la voluntad de acabar con el retablo barroco y sus excesos decorativos. Además, la piedra aportaba una majestad y un decoro acordes a la racional espiritualidad de la época, en frontal oposición a la delirante sensualidad barroca⁵³.

Lo más significativo es que en el retablo de San José se cumplió la normativa regia, ya que fue realizado con mármol de gran calidad, como se ve especialmente en el frontal de su altar. A esto se unió el aspecto bronceo de sus metálicos capiteles y basas. Ello da a la obra un carácter excepcional, ya que la mayoría de los retablos neoclásicos sevillanos se hicieron en madera o estuco, imitando mármol, técnicas mucho más baratas.

La piedra suponía también una ruptura con la tradición por lo que se refiere al cromatismo de la obra, ya que en España se había concebido el retablo como una máquina dorada. Por el contrario, los retablos neoclásicos son más coloristas, como éste, en cuya estructura se combinan los tonos rojizos y grises con el blanco y el dorado. En este sentido, cabe recordar el informe de Núñez en el que, al describir sus trazas, se alude al color de cada elemento, advirtiendo que su distribución cromática podía variar dependiendo de los resultados de los ensayos que se realicen, ya que ello no tenía más regla que el gusto.

El carácter académico de este retablo no se limita a su arquitectura, también se ve en sus esculturas, la de San José realizada por José Esteve Bonet, mientras que las demás las hizo Alfonso Giraldo de Bergaz, del que el Archivo aporta muchos datos.

Esteve Bonet se formó en Valencia con Ignacio Vergara y Francisco Esteve, de tradición barroca el primero y académica el segundo, tendencias que fundió el discípulo. Vinculado desde un primer momento a la valenciana Academia de San Carlos, llegó a ser Director de escultura y Director general de la institución. En la Corte hizo el Belén del Príncipe para el futuro Carlos IV, del que fue escultor de cámara honorario. Su taller fue uno de los más afamados de España a fines del siglo XVIII⁵⁴.

51. *Ibidem*.

52. A. C. S. Autos Capitulares 1785 (148), fols. 33 vto. y 34. Este requerimiento se repite en 1786, Autos Capitulares 1786 (149), fol. 56 vto.

53. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “La reforma de la arquitectura...” op. cit.

54. IGUAL ÚBEDA, Antonio: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia, 1971.

En cuanto al San José, hasta ahora no se habían encontrado documentos que probasen su autoría. El Cabildo se lo encargaría a Esteve Bonet, cuando acordó realizar el retablo y le fue pagado en 1801. En este sentido sorprende que en su 'libro de la verdad' no aparezca esta obra⁵⁵, lo que suple la documentación aportada en estas páginas.

Igual Ubeda fecha la obra en 1800 y pone de manifiesto el contraste de la misma con otras de este escultor realizadas en mármol. Dice de ella que está “labrada a conciencia”. No obstante, su rostro es “femenino... y estereotipado”, afirmando que es “el único punto débil de esta obra”. Su composición y movimiento le dan carácter barroco, como se ve en la tela en que va ser envuelto el Niño Jesús y en los ángeles que sostienen al santo. La obra simultánea la gubia y las telas encoladas, todo con una gran técnica y un perfecto acabado⁵⁶. (Lám. 2)

Es digno de destacar este carácter barroco, a pesar de haber sido realizada por un académico y para un retablo neoclásico. Ello se ve en el material con el que está realizada, madera policromada, y en su composición, a la que imprime un dinamismo que roza la inestabilidad y que sigue la tradición imaginera española más que las novedades neoclásicas. Quizás este sentido barroco sea debido a que el año anterior a hacer esta imagen su autor viajó por Alicante, Orihuela, Murcia y Cartagena, conociendo la obra de Salzillo, lo que debió dejarle huella⁵⁷. Es curioso que esta escultura tenga un aspecto más barroco que la de Roldán a la que sustituía.

Las demás imágenes del retablo se las encomendó el Cabildo a Alfonso Giraldo Bergaz en diciembre de 1801, terminándolas a fines de 1804. Este maestro murciano se formó en Madrid con Felipe de Castro, escultor de cámara y director de la Academia de San Fernando. Pasó muy pronto a trabajar en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, completando su formación en la Academia, que le otorgó diversos premios. Su relación con la institución fernandina se prolongó toda su vida, ya que en 1783 fue nombrado Teniente de escultura, en 1797 Director y en 1807 Director general de la institución, cargo que ocupó hasta su muerte en 1812. Fue también Escultor de cámara de Carlos IV, destacando sus obras de carácter público⁵⁸.

Para el retablo de San José Giraldo Bergaz hizo cinco esculturas, las de San Miguel y San Blas en las calles laterales, y las de Santa Lucía, Santa Teresa y el tondo con la Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo, en el ático.

Este ciclo escultórico muestra dos grupos de obras, las de los santos Miguel y Blas, de madera policromada, y las restantes, “enmarmoladas”, es decir, de madera

55. IGUAL ÚBEDA, Antonio: *José Esteve...* op. cit. Pág. 249.

56. *Ibidem*.

57. Sobre este viaje, del que el artista dijo que fue “muy divertido”, véase: IGUAL ÚBEDA, Antonio: *José Esteve Bonet...* op. cit. Págs. 178 y 179.

58. SERRANO FATIGATI, Enrique: *Escultura en Madrid*. Madrid, 1912. Págs. 190-195; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*. Vol. XVII de *Ars Hispaniae*. Madrid. 1965. Págs. 274 y 279. y CAMÓN AZNAR, José; MORALES Y MARTÍN, José Luis y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Arte español del siglo XVIII*. Vol. XXVII de *Summa Artis*. Madrid, 1984. Págs. 404-406.

pintada de blanco, simulando mármol. Esta variedad parece un intento de armonizar las imágenes con el resto del retablo. De esta forma San Miguel y San Blas, que aparecen a los lados de San José, están policromados como éste, mientras que las imágenes superiores son blancas igual que el fondo de los casetones del ático donde se encuentran. Esto último manifiesta una clara supeditación de la escultura a la arquitectura, algo muy propio del arte neoclásico.

San Miguel y San Blas son de claro sentido barroco. El arcángel aparece victorioso sobre Satanás, destacando su movida composición. San Blas está bendiciendo, dibujando su capa pluvial un zig-zag. Ambos coinciden en el predominio del dorado en su policromía y en la inexpresividad de sus rostros. (*Láms. 3 y 4*)

Un efecto más clásico tienen las imágenes del ático, Santa Lucía y Santa Teresa, sobre todo por su color blanco, tan habitual en las esculturas neoclásicas. Están compuestas de forma simétrica, destacando la variedad de los plegados que Giraldo Bergaz describe en sus túnicas. (*Lám. 5*)

De lo más logrado de la escultura de este retablo es el tondo que aparece entre las anteriores imágenes. En él, Santo Domingo de Guzmán recibe el Rosario de la Virgen sobre un fondo arquitectónico. La obra tiene un marco de laurel bronceo y está coronada por dos ángeles, que sostiene una guirnalda. (*Lám. 6*)

En este conjunto escultórico Giraldo Bergaz se muestra como un maestro que tiende al clasicismo, pero todavía muy apegado al barroco, no siendo extraño que Morales y Martín haya dicho que fue el “último gran escultor barroco del arte español”⁵⁹. No obstante, es sin duda más clásico que Esteve Bonet, aunque al igual que él mezcla la tradición de su ciudad natal, en este caso Murcia, con su formación académica.

Aunque ya Ceán se refirió a estas obras, la bibliografía que luego ha tratado a Giraldo Bergaz no la recoge, lo que ha llevado a decir que de sus imágenes de madera “acaso no se conserve más que el Cristo de la Agonía, en San Ginés, de Madrid”⁶⁰.

Llama la atención que el Cabildo encargase las esculturas de este retablo a dos maestros. Nada indica la causa de tal decisión, quizás el carácter barroco del San José no gustó a los capitulares, que buscarían en el resto del conjunto efectos más clásicos. Lo cierto es que al elegir a Esteve Bonet y Giraldo Bergaz el Cabildo rechazó contratar maestros locales.

La elección de escultores foráneos muestra el interés capitular por seguir los postulados de la Academia de San Fernando. Detrás de esta fidelidad a la institución fernandina pudo estar Ceán, que quizás recomendó a los capitulares la elección de estos artistas, ya que sabemos que impuso su criterio, visceralmente neoclásico y antibarroco, en ocasiones al Cabildo. Así la catedral se adelantó en varios años a la Real Orden de Carlos IV de 11 de enero de 1808, que imponía la presentación a la

59. CAMÓN AZNAR, José; MORALES Y MARTÍN, José Luis y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Arte español...* op. cit. Pág. 404.

60. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: *Escultura...* op. cit. Pág. 279.

“Academia de San Fernando o las demás del Reyno... los diseños, planes y proyectos de qualquiera obra pública, de las pinturas o estatuas que traten de construirse o colocar de nuevo en los templos”⁶¹.

Esta ortodoxia neoclásica del Cabildo contrasta con el gusto artístico de otros estamentos religiosos más populares. Por ello no extrañan las peticiones de diversas iglesias del arzobispado para aprovechar los viejos retablos que se habían desmontado en la Capilla de San José, así como la imagen del santo, lo que muestra apego a la filiación barroca de estas obras⁶².

No obstante, la implantación neoclásica que supuso la construcción del retablo de San José no debe interpretarse sólo como un triunfo de la Academia de San Fernando. Aunque es evidente que las reales órdenes impusieron punitivamente el nuevo estilo, a lo que en la Catedral de Sevilla se unía la influencia de Ceán, no es menos cierto que en los capitulares hispalenses se ve, en el último tercio del XVIII, un cierto hartazgo de las formas barrocas, unido a una inclinación por las neoclásicas que fue *in crescendo* conforme pasaban los años. Así lo prueban las obras realizadas en el templo entonces, como la monumental reja de la Capilla Real, trazada por Sebastián van der Borcht, o la caja del reloj de la tribuna del brazo sur del crucero, que debió trazar Núñez⁶³. En ambas hay una apuesta por el clasicismo, a lo que hay que sumar la participación de Miguel Fernández y Francisco Sabatini en la reforma del Sagrario en 1779, lo que puso en contacto a la catedral con arquitectos ilustrados⁶⁴.

Este cambio de gusto se muestra incluso en las lecturas de los canónigos. En este sentido destaca la donación que en 1791 hizo el deán a la Biblioteca Capitular: “los ocho tomos... de la famosa obra de Herculano, con el libro de los planos del palacio de Caserta”⁶⁵. Se trata de dos obras distintas, la primera era *Le pitture antiche e bronzi d'Ercolano, incise con qualche spiegazione*, publicada en ocho volúmenes entre 1757 y 1792, de los que en 1791, cuando se donó a la catedral, habían aparecido siete. La segunda era el *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, de Luigi Vanvitelli y publicada en Nápoles en 1756. Ambas obras, que suman los ocho tomos aludidos, fueron fundamentales en la difusión del arte neoclásico⁶⁶.

61. SERRERA, Juan Miguel: “Los ideales neoclásicos...” op. cit. Págs. 143 y 144 y SERRERA, Juan Miguel: “*Las santas Justa y Rufina de Goya...*” op. cit.

62. Igual ocurrió al desmontarse el retablo del Sagrario catedralicio. SERRERA, Juan Miguel: “Los ideales neoclásicos...” op. cit. Págs. 156 y 157.

63. MORALES, Alfredo J.: “Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991. Pág. 567.

64. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977. Págs. 83, 131 y 132.

65. A. C. S. Autos Capitulares 1791 (154), fol. 5.

66. Sobre estas obras véase: CALATRAVA ESCOBAR, Juan Antonio: “El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada”. *Fragmentos*, 12-13-14, págs. 80-93. Pág. 92 y QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia: *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid, 1983. Pág. 117.

El retablo de San José no sólo supuso la implantación del neoclasicismo en la catedral, también fue modelo de otros retablos. En este sentido destacan las palabras González de León, que dice que esta obra “ha servido para la construcción del mayor de S. Miguel; el de Jesus Nazareno en S. Antonio Abad, y otros en que no han hecho mas que copiar este, pero sin buen resultado”⁶⁷.

El éxito del retablo de San José debió animar al Cabildo a encargar en 1802 a la Academia de San Fernando un proyecto para el de la Capilla de los Dolores, que trazó Antonio López Aguado y que finalmente no se hizo⁶⁸. No obstante, la huella de este retablo se rastrea en alguno que ha llegado a nuestros días, como el del Cristo de la Corona, del Sagrario de la Catedral. Es de los pocos retablos neoclásicos de mármol de Sevilla, siendo posible que ello sea por influencia del de San José. Se inició en 1806, poco después de la conclusión del éste, por lo que parece que la hermandad que lo pagó quiso levantar una obra parecida⁶⁹.

Esta donación no es un caso único, en 1805 el Cabildo recibió “un libro en folio intitulado Antigüedades de la Ysla de Creta y una carta de su autor, don Antonio de Torres y Rivera” que “se mandó poner en la librería de esta santa yglesia”. A. C. S. Autos Capitulares 1805 (168), fol. 92 vto.

67. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artistica historica y curiosa de todos los edificios publicos... de Sevilla...* 2 vols. Sevilla, 1844. Vol. II, pág. 81. De los retablos citados por González de León sólo se conserva el segundo muy mutilado. Véase al respecto: RODA PEÑA, José: “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”. *Laboratorio de arte*, 10, págs. 269-288. Sevilla (1997). Págs. 276 y 277.

68. RECIO MIR, Álvaro: “Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para el retablo de la Capilla de los Dolores de la Catedral de Sevilla”. *Academia*, 86, págs. 378-398. Madrid (1998).

69. El inicio de este retablo se deduce de una petición que la Hermandad del Cristo de la Corona hizo en agosto de 1806 al Cabildo para que le facilitase un lugar para “labrar el nuevo altar de piedra”, a lo que los capitulares contestaron que no había inconveniente en que usasen “el solar junto a la Lonja”. A. C. S. Autos Capitulares 1806 (169), fols. 76 y 77.



Lám. 1. Retablo de la Capilla de San José, Catedral de Sevilla (1799-1805). Trazado por Juan Pedro Arnal y realizado por Manuel Núñez.



Lám. 2. San José. José Esteve Bonet, 1801.



Lám. 3. San Miguel. Alfonso Giraldo Bergaz, 1801-1804.



Lám. 4. San Blas. Alfonso Giraldo Bergez, 1801-1804.



Lám. 5. Santa Lucía. Alfonso Giraldo Bergaz, 1801-1804.



Lám. 6. La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán.
Alfonso Giraldo Bergaz, 1801-1804.