

EL RETABLO SEVILLANO DEL SIGLO XVII: UN ESTADO DE LA CUESTION

María Teresa DABRIO GONZALEZ

Como es bien sabido, la aparición a comienzos de nuestro siglo de una serie de publicaciones realizadas por historiadores alemanes en las que se destacaban los valores artísticos del arte barroco español, vino a suponer una llamada de atención a los historiadores españoles, que, a partir de entonces, comienzan a interesarse por nuestro rico patrimonio. En Sevilla surge en esos momentos un grupo de investigadores que se decide a comenzar a extraer del Archivo de Protocolos Notariales de la ciudad el ingente caudal de información artística que éste atesoraba, y uno de cuyos primeros frutos será la serie «Documentos para la historia del arte en Andalucía», fuente de información imprescindible para cualquier estudioso del arte sevillano; a través de la mencionada colección documental se darán a conocer multitud de datos acerca de los maestros y de las obras —unas conservadas, otras desaparecidas—, que ponen de manifiesto la importancia que ese momento histórico y artístico tuvo para la ciudad (1).

Pero sin duda, en materia de retablos ocupan un lugar preeminente los trabajos realizados por el profesor doctor don José Hernández Díaz, verdadero pionero de este tipo de estudios en el ámbito local; en sus dos obras principales en torno a este tema: *El retablo sevillano del siglo XVII* y *Papeletas para el estudio del retablo en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII*, publicadas en 1931 y 1935, respectivamente, el citado profesor dejó trazadas las líneas maestras que habrían de seguirse para abordar el estudio de este apasionante tema, elaborando un primer análisis estético y formal del material conocido e identificado hasta entonces, y que se ha convertido en necesario punto de partida para todo investigador que quiera adentrarse en el terreno de la retablistica sevillana del siglo XVII (2).

Después de los trabajos de Hernández Díaz, el tema cae en una especie de letargo del que no va a salir hasta prácticamente la década de los años setenta. A partir de ese momento asistimos a un verdadero resurgimiento del tema de la mano de una serie de historiadores hondamente interesados en extraer el máximo fruto de este singular momento artístico, uno de los más jugosos y significativos de la historia del arte. Toman cuerpo ahora importantes estudios sobre maestros escultores y retablistas, elaborados por profesores tan cualificados como el ya citado Hernández Díaz —autor de interesan-

(1) El presente trabajo fue presentado como ponencia a las I Jornadas sobre Arte Barroco Sevillano, celebradas en Sevilla durante los días 2, 3 y 4 de marzo de 1983, bajo el patrocinio de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla.

(2) Cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «El retablo sevillano del siglo XVII», en *Sevilla y la Semana Santa*, Sevilla, 1931, s/p. «Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII», en *Boletín de Bellas Artes*, núm. 3, Sevilla, 1936.

tes monografías sobre Martínez Montañés y Juan de Mesa—, Víctor Pérez Escolano —de quien hay que destacar sus estudios sobre la figura de Juan de Oviedo y de la Bandera— y Jorge Bernaldes Ballesteros —estudioso de la personalidad de Alonso Cano—, quienes plasmarán los resultados de sus investigaciones en la espléndida colección de todos conocida, *Arte Hispalense*, editada por la Excelentísima Diputación, bajo la sabia dirección de la doctora doña Antonia Heredia Herrera (3).

Junto a esta galería de obras y autores, que podemos considerar ya como consagrados, existe actualmente un plantel de investigadores, cuyos trabajos se orientan hacia la preparación de tesis de licenciatura o de tesis de doctorado, a través de los cuales lograremos tener, a la vuelta de unos años, una visión nueva y más exacta de nuestro barroco del siglo XVII. Ciertamente, el tema no se agota ahí; los distintos archivos conservados en lo que conocemos como «antiguo reino de Sevilla» guardan aún muchos aspectos inéditos o poco conocidos, que conviene desvelar para que de ese modo conozcamos, «bien y cumplidamente», como dicen con frecuencia los documentos, el rico patrimonio cultural y artístico legado por los siglos pasados.

A lo largo de estas líneas intento ofrecer una panorámica general del tema, marcando brevemente las coordenadas estéticas por las que se rigieron los maestros arquitectos y ensambladores de retablos a lo largo de todo el siglo XVII, haciendo hincapié en los estudios que sobre la materia específica que nos ocupa se hayan realizado recientemente o bien se hallen en proceso de realización.

Hablando en líneas muy generales y esquemáticas, podría decirse que el siglo XVII, en el terreno de la retablistica sevillana, se divide en dos grandes bloques, que vienen a coincidir más o menos con las dos mitades cronológicas del siglo; la división viene marcada, como bien puede suponerse, por la columna salomónica.

Cuando nos enfrentamos al análisis del estilo predominante en los retablos realizados en Sevilla a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, observamos muy claramente la pervivencia de composiciones de hondo sentir manierista, extraídas en su mayor parte de los dibujos de los tratadistas italianos, conocidos directamente o a través de las «interpretaciones» de otros maestros hispanos, matizadas a veces por los influjos escorialenses.

En la Sevilla de estos años hay un plantel muy interesante de artistas que son al mismo tiempo escultores y retablistas, algunos de los cuales marcarán la línea a seguir y serán los verdaderos definidores de la estética imperante en ese momento. Las figuras más significativas de los primeros decenios del seiscientos son sin duda Diego López Bueno (?-1632), Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625) y Juan Martínez Montañés (1568-1649), si bien hay que hacer constar que este último es más escultor que retablista, pues muchas de sus obras de retablos siguen las trazas diseñadas para él por el ya citado Juan de Oviedo.

La figura y significación de Diego López Bueno, así como su importancia en la arquitectura sevillana del primer tercio del siglo, está siendo en la actualidad revisada en profundidad y sometida a investigación, como parte de su tesis doctoral, por el profesor Alfonso Pleguezuelo Hernández, trabajo que sin duda supondrá un interesante aporte para el perfecto conocimiento de la labor de este maestro, así como de su verdadera y exacta significación dentro del período artístico en que le tocó vivir.

La personalidad de Juan de Oviedo, artista amplio y polifacético, ha sido estudiada muy acertadamente por el profesor Víctor Pérez Escolano; este interesante artista fue autor de numerosas trazas y diseños de retablos —sin olvidar sus incursiones en otros

(3) De entre los títulos de la colección pueden destacarse: HERNANDEZ DIAZ, J., *Juan de Mesa. Escultor de imaginaria (1583-1627)*, núm. 1, Sevilla, 1972; 2.ª edición, Sevilla, 1983. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)*, núm. 10, Sevilla, 1976. BERNALDES BALLESTEROS, Jorge, *Alonso Cano en Sevilla*, núm. 11, Sevilla, 1976. PEREZ ESCOLANO, Víctor, *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*, núm. 16, Sevilla, 1977.

campos del arte-, obras éstas en las que deja bien patente una estructura claramente manierista, con notorio predominio de la horizontalidad y en los que abundan los elementos ornamentales de raigambre clásica, empleados con absoluto dominio. De su mano, como ya se ha indicado, son muchas de las trazas de los retablos ejecutados por el insigne Juan Martínez Montañés, el otro gran genio del momento, maestro al que el ilustre profesor Hernández Díaz ha dedicado numerosos trabajos de investigación.

Los retablos de ambos artistas muestran una clara preponderancia de la arquitectura sobre las demás artes; son esquemas nitidos, perfectamente destacables en el conjunto de la obra, y en los que puede notarse de modo palmario la influencia de las teorías y soluciones de los tratadistas italianos, en especial de Serlio y Palladio, como ya han señalado diversos historiadores (Hernández Díaz, Martín González, Bernaldes Ballesteros y, más recientemente, Palomero) (4).

En torno a 1620 va a surgir en el panorama del retablo sevillano otra interesantísima personalidad, capaz de abarcar las tres modalidades principales del arte; me refiero, naturalmente, a Alonso Cano. La figura de Alonso Cano, vinculada profesionalmente a la de su padre durante su período sevillano, que es el que aquí nos interesa, fue estudiada ampliamente hace algunos años por el profesor Jorge Bernaldes Ballesteros. El genial artista deja reflejar ya en sus obras retablisticas modos de hacer, maneras de tratar los elementos arquitectónicos y ornamentales, que ponen de manifiesto una sensibilidad diferente, un cambio estético que irá tomando forma de modo progresivo hasta desembocar en el pleno barroco. En cierto modo, el quehacer de Felipe de Ribas supondrá la continuación de esta línea estética, como ahora veremos.

Sin embargo, a pesar de lo expuesto, queda aún mucho por estudiar en esta primera mitad de siglo. Falta datos acerca de muchos artistas que desempeñaron en su momento un destacado papel; es el caso de Jerónimo Velázquez, del que hace poco se ha tratado en una tesis de licenciatura en relación con el retablo mayor del convento de las Teresas; o el del jesuita Alonso Matias, polémica e interesante figura de trascendental significación dentro y fuera de la Compañía. Aunque su labor artística ha sido resaltada por el padre A. R. Gutiérrez de Ceballos y sus trabajos en Córdoba y provincia están siendo estudiados en profundidad por la profesora M. Angeles Raya Raya, conviene insistir en la influencia que sus esquemas compositivos van a tener en artistas tan señalados, como el propio Cano, Felipe de Ribas y muchos de los «canescos», esquemas sin los cuales no se explicarían algunas soluciones posteriores, como el orden gigante de columnas, el sagrario exento cobijado por la hornacina central, los entablamentos segmentados, etc. (5).

Falta, asimismo, un análisis concienzudo de la obra de Luis Ortiz de Vargas, muy importante por sus relaciones con el arte de Hispanoamérica; aspectos dignos de resaltar son también los derivados de la figura de Juan de Mesa, retablista, pues si, como se viene sosteniendo, es obra suya el retablo de Santa Isabel, queda bien patente una línea de actuación diferente a la de Cano, que llega hasta el barroco a través de soluciones distintas y que tiene su continuación en ciertos aspectos de la producción de Felipe de Ribas y, curiosamente, en algunas realizaciones cordobesas, como puede observarse en Montilla (Córdoba), donde trabajará el sevillano Blas de Escobar, acompañado por el escultor Pedro Roldán. Unas primeras consideraciones en torno a las

(4) Para el tema, véanse, entre otros: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1964. SAENZ DE LA CALZADA, Consuelo, «El retablo barroco español y su terminología artística. Sevilla», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1956. PALOMERO, Jesús, «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés», en *Homenaje al profesor doctor Hernández Díaz*, Sevilla, 1982. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Excelentísima Diputación Provincial, Sevilla, 1983.

(5) RODRIGUEZ Y GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso, «Alonso Matias, precursor de Cano», en *Coloquios sobre Alonso Cano y el barroco español*, Granada, 1968.

repercusiones de los esquemas retablisticos en el arte hispanoamericano han sido expuestas recientemente por el profesor Bernaldes Ballesteros; en ellas destaca el trasvase lingüístico que se produce entre estas máquinas y las portadas de los templos, y se valoran artistas que, hasta ahora, habían pasado casi desapercibidos (6).

A caballo entre las dos mitades del siglo hay que situar el fructífero taller de los hermanos Ribas, cuyo estudio ha ocupado gran parte de mis tareas investigadoras, ya que han constituido el tema de mi tesis doctoral. Los hermanos Felipe y Francisco Dionisio de Ribas —ayudados por otro hermano, Gaspar, como policromador—, cuya labor conocida hasta ahora abarca desde 1630 hasta 1679, desempeñan un papel de primer orden en el terreno de la retablistica sevillana del barroco; Felipe consigue sincronizar en su obra las distintas tendencias estilísticas que se habían puesto de relieve en la primera parte del siglo y, al mismo tiempo, continúa el camino trazado por Cano hacia el barroco propiamente dicho, al introducir en sus obras, al menos desde 1645, el fuste salomónico, verdadero eje definidor de las obras de la segunda mitad del siglo (7).

Sus aportes en materia de retablos van a pasar a su hermano, cuya obra, sobre todo a partir de 1655-1658, será ya decididamente barroca, a causa del sistemático empleo de la columna salomónica. Sin embargo, conviene resaltar que las máquinas lignarias de Francisco Dionisio presentan un esquema ponderado, hasta cierto punto «clásico», si lo comparamos con los planteamientos estéticos de Bernardo Simón de Pineda, por citar un ejemplo ilustrativo, pero en ellas se pueden encontrar muchos de los elementos que luego en manos de este maestro adquirirán una vida y un ritmo desusado hasta entonces.

Los retablos mayores de Felipe de Ribas se muestran estructuralmente todavía muy cercanos a los conjuntos manieristas de los primeros decenios del siglo; son los elementos decorativos los que marcan la pauta, los que insinúan el cambio de sensibilidad estética, no por los elementos en sí, que prácticamente son los mismos que se habían utilizado hasta entonces, sino más bien por la manera de tratarlos, por el papel que juegan en el conjunto. Porque Felipe —y esto es algo connatural en él— dará a esas formas una turgencia diferente, nueva en Sevilla, pero usual en su tierra natal, Córdoba, y al mismo tiempo las empleará con cierta abundancia, lo que en determinados casos dará a sus obras aspecto de bordado, de pieza de orfebrería. Elementos muy notables de sus retablos serán las columnas de fuste revestido, a las que el maestro dota de un sello característico, y las figuras infantiles, de aspecto dulce y triste, que aparecen con profusión repartidas por todo el conjunto.

Por el contrario, los retablos de mediano porte resultan estilísticamente más avanzados; siguiendo de cerca los esquemas empleados por el padre Alonso Matías y Alonso Cano, el artista cordobés se inclina preferentemente por un tipo de retablo de un cuerpo coronado con ático, articulado en tres calles por columnas generalmente de fuste estriado y con los intercolumnios ocupados por hornacinas o cuadros para escultores; el ático se ornamenta con una escena en relieve o con la imagen del Padre Eterno. Es, en definitiva, el esquema de los retablos de orden gigante utilizado por Cano y Matías, trasladado a una escala menor.

Quizá uno de los aspectos más interesantes de la obra de Felipe de Ribas sea el empleo, al final de su vida, de la columna de fuste salomónico. Ciertamente Felipe no es el primero que utiliza este soporte en la ciudad ni tampoco en las zonas limítrofes, pero sí hay que considerarlo como uno de los primeros artifices que recurre a este tipo de soporte en retablos de grandes dimensiones. Actualmente no se conoce con exacti-

(6) Cfr. BERNALDES B., Jorge, «Consideraciones sobre el barroco peruano: portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII», en *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, 1978.

(7) DABRÍO GONZÁLEZ, María Teresa, *Los Ribas, una familia de artistas del siglo XVII*, tesis doctoral, Sevilla, 1983 (en prensa).

tud cómo pudo ser el proceso de asimilación de lo salomónico en Sevilla, ni por qué tardó tanto Felipe en aceptar este fuste, dado que ya había precedentes—caso del retablo de la cartuja de Jerez de la Frontera— de casi diez años antes; es, en cualquier caso, un tema que queda ahí, abierto, hasta que la posibilidad de nuevos datos pueda arrojar alguna luz sobre lo ya expuesto.

El caso de Francisco Dionisio es bien distinto al de su hermano. De sus obras conservadas, las más tempranas pertenecen ya a los años en que ha asumido la jefatura del taller. En ellas, el artista se muestra como fiel continuador de su hermano, manteniendo los mismos esquemas e incluso «copiando» obras de otros maestros, sometido por completo al parecer de la clientela.

Siempre se ha sostenido que los retablos de Francisco de Ribas responden al esquema salomónico; sin embargo, resulta interesante resaltar que el artista no lo empleará de modo sistemático hasta después de 1655, es decir, cuando lleva ya casi veinte años en la profesión, y lo que es más sorprendente aún, casi a los diez años de que lo empleara su hermano. No existe una explicación rotunda para esta actitud; posiblemente deberíamos buscarla en la propia dinámica del taller, absorbido como estaba el maestro en esos años en la terminación de las obras pendientes, manteniendo en los nuevos encargos los esquemas tradicionales, en la mayoría de los casos, como se ha dicho, por expreso deseo de los comitantes (8).

Cuando Francisco Dionisio se decide por el fuste salomónico, sus retablos adquirirán unas dimensiones nuevas. A partir de ese momento, que centramos en torno a 1658, cuando ejecuta el retablo de la familia Jácome en la catedral, sus composiciones estarán concebidas según un esquema idéntico: un banco sobre el que apoya un cuerpo tripartito de gran desarrollo, rematado por un ático con relieve, flanqueado por figuras (9).

El retablo salomónico de Francisco Dionisio es un retablo mesurado, sin quiebros violentos, pausado; el movimiento está circunscrito a la torsión de los ejes; pero en él están ya en germen—como antes se apuntó— algunos de los elementos que luego empleará Bernardo Simón de Pineda con un efecto nuevo y sorprendente. Es el caso de los niños-atlantes bajo las columnas, de los sagrarios curvados hacia el exterior. Puede decirse que Francisco Dionisio conoce los entresijos del nuevo lenguaje artístico, pero que opta por quedarse en el umbral, sin decidirse de modo absoluto a adentrarse en el terreno de lo experimental.

El entresijos del nuevo lenguaje artístico, pero que opta por quedarse en el umbral, sin decidirse de modo absoluto a adentrarse en el terreno de lo experimental.

Ese terreno, ese espacio lo llenará Bernardo Simón de Pineda, el maestro antequerrano avecindado en Sevilla, bajo cuyas gubias la madera alcanzará nuevos caminos de expresión; porque a través de la obra de Pineda se abre paso en la retablistica barroca sevillana un aspecto inédito hasta ahora: la Escenografía. En efecto, el maestro jugará con el espacio, con la luz, con el movimiento, para ofrecernos máquinas de gran aparato, plenas de recursos, de vitalidad, que nos introducen ya en el sentir estético del siguiente siglo.

La figura de este singular maestro ha sido objeto hace pocos años de una tesis de licenciatura, realizada por Paulina Ferrer (10). Y quizá sea éste el momento indicado para que analicemos lo que se está haciendo a nivel de investigación con respecto al barroco de la segunda mitad de siglo. Así, se está realizando una tesis doctoral sobre el retablo de tipo salomónico, en el periodo comprendido entre 1670 y 1740, que supo-

(8) *Idem.*

(9) DABRIO GONZALEZ, María Teresa, «El retablo de la capilla de las Angustias en la catedral de Sevilla, en *Apotheca*, núm. 1, Córdoba, 1981.

(10) En fecha reciente, la autora ha publicado una monografía sobre el artista. Cfr. FERRER GARROFE, Paulina, «Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera», en *Arte Hispalense*, Sevilla, 1982.

nemos contribuirá mucho al mejor conocimiento de este campo. Hay asimismo varias tesis de licenciatura, que, aunque de modo indirecto, inciden en la problemática del retablo barroco de uno y otro siglo, trabajos todos ellos que consideramos de gran interés, por lo que pueden suponer de aporte documental o de análisis estético de las obras.

Llegados a este punto cabe preguntarse qué es lo que puede quedar todavía por hacer. Ciertamente mucho, y mucho a todos los niveles. Existen aún una serie de maestros de los que apenas conocemos datos, que son a todas luces insuficientes, y que, sin embargo, han jugado un papel decisivo en el período estético que les tocó vivir; artistas como Alonso Martínez, Blas de Escobar, Martín Moreno, los Barahona, Cristóbal de Guadix, por citar algunos nombres, necesitan ser revisados, documentados y puestos al día. Una vez que se haya realizado toda esa tarea, se podrá abordar el análisis estético de toda la segunda mitad del siglo. En un estadio posterior se podría efectuar el estudio global de la retablistica del seiscientos, uniendo los aportes logrados en esta parcela con los obtenidos en la primera mitad del siglo (11).

De ese modo quedaría analizado y sistematizado de manera bastante completa uno de los más interesantes aspectos del barroco del siglo XVII, el de los retablos, que desempeñaron en su época tan destacado papel.

(11) Sobre el escultor y arquitecto Alonso Martínez ha sido presentada una comunicación en las Jornadas sobre Juan de Mesa, con interesantes datos acerca del maestro. Cfr. KINKEAD, Duncan T., «Alfonso Martínez: Nuevos datos para su biografía», en *Jornadas de estudio sobre Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo*. Sevilla, diciembre de 1983.