

CAYETANO ALBERTO DE ACOSTA Y LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA ROSALÍA DE SEVILLA

POR JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES

Cayetano Alberto de Acosta es un escultor y retablista activo en el tercer cuarto del siglo XVIII. Su obra conocida se divide entre Cádiz y Sevilla. Lo podemos considerar clave dentro de la Historia del arte sevillano, pues de su mano salieron obras como los retablos de Santa Rosalía o la póstuma del gran retablo de la Colegiata del Divino Salvador.

Cayetano Alberto de Acosta is an sculptor that works during the third quarter of XVIII century. His known production is divided between Cádiz and Seville. He's important because he made Saint Rosalie's altarpieces or great altarpiece of church of Divine Saviour of Seville.

CAYETANO ALBERTO DE ACOSTA: DE "EXTRAVAGANTE" A "GENIO RENOVADOR". PROBLEMÁTICA ARTÍSTICA

Exactamente doscientos años es el tiempo que dista entre estas dos opiniones acerca del quehacer del escultor portugués Cayetano de Acosta, tiempo que supone un abismo entre el pensamiento purista neoclásico de Ceán Bermúdez¹ y la actual y más objetiva visión que emana del trabajo de Fátima Halcón². Pero esto no es un hecho aleatorio pues no sólo Acosta, sino otros grandes artistas de la Sevilla de Carlos III fueron pasto de los incisivos comentarios de los académicos llegando, a veces, a una abierta descalificación pública. Largo ha sido el camino para superar estos condicionantes ya que dichas opiniones emanaban de personajes importantes e influyentes en la sociedad de su tiempo. Pongamos como ejemplo

1. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico...*, Madrid, 1800, pág. 2.

2. HALCÓN, Fátima: *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pág. 178.

al ya mencionado Juan Agustín Ceán Bermúdez. En su *Diccionario histórico* no llega a dos páginas el espacio que dedicó a esta importante personalidad artística. No es solamente Ceán quien arremete contra la “fantasía” del portugués. También personalidades como Félix González de León, Amador de los Ríos o, incluso el propio, José Gestoso, han calificado la obra de Acosta como “disparate artístico”, “descabellado ingenio” o “corrupción del arte”.

Lo cierto y verdad es que, ya dentro de los límites del siglo XX, el estudio del arte en general y del barroco en particular, se hace mucho más ecuánime y científico. Por tanto, la obra artística en el periodo barroco ya se entiende dentro de los valores marcados por ese gusto por lo sensual y lo sensorial.

De esta manera, hemos de esperar hasta mediados del siglo XX para, una vez superados los prejuicios y valoraciones del neoclásico, a través de la pluma de Antonio Sancho Corbacho³, comprobar cómo a las obras de Cayetano de Acosta se las califica como hitos del arte sevillano de la segunda mitad del siglo XVIII, otorgándoles la importancia que desde hacía más de dos siglos se le había negado.

Desde entonces se han publicado obras de carácter general acerca del retablo, en las cuales la figura de Cayetano de Acosta ha jugado un papel relevante dentro del desarrollo y evolución del arte, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII. A éstas hay que añadir la aparición de artículos más específicos que han abierto campos, tanto de la biografía del autor como de su práctica artística, a través de los cuales se ha llegado a un mejor conocimiento de él. Todo ello ha desembocado en la creación de una tesis acerca de esta figura, hecho que ya demandaba Sancho Corbacho allá por el año 1952⁴, y que ha materializado de forma magistral Juan Prieto Gordillo⁵.

1. Biografía

Cayetano Alberto de Acosta vio la luz en la ciudad de Lisboa en el año 1709, siendo bautizado en la parroquia de la Encarnación de dicha ciudad en el mismo año⁶. Nada sabemos de su formación ni de cuando y por qué vino a Sevilla pero lo cierto es que en 1729 ya se encontraba en la capital hispalense⁷, pues es el año que casa con Isabel de Amil.

3. SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, pág. 291.

4. SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, pág. 290.

5. PRIETO GORDILLO, Juan: Cayetano Alberto de Acosta (1709 – 1778): la culminación del barroco en Andalucía occidental, 1995.

6. PRIETO GORDILLO, Juan: *Noticias de escultura (1761 – 1780)*, tomo XV de Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, Sevilla, 1995, pág. 14.

7. Entre las hipótesis de su aparición en Sevilla destacamos la que sitúa a Acosta dentro del séquito de Juan V de Portugal: CORREIA BORGES, N: “Artistas e artífices espanhóis em Portugal durante o Barroco e o Rococó”, en *Relaciones artísticas entre España y Portugal*, Salamanca, 1986, pág. 75.

Escasos son los datos que conocemos de su actividad en Sevilla. Sin embargo, estamos mejor informados de su labor en Cádiz, donde fue primer tallista de la catedral entre 1741 y 1744. Los motivos de su partida de Sevilla no están claros aunque, como apunta muy acertadamente el profesor Jesús Palomero, la competencia que ejercía Pedro Duque Cornejo era desmesurada, aglutinando la mayoría de encargos de importancia⁸.

Precisamente la partida definitiva de Duque Cornejo hacia tierras cordobesas en 1748 para realizar la sillería de coro de la catedral, deja a la clientela de Sevilla sin el más importante retablista y escultor. Esta circunstancia es decisiva en la vuelta de Acosta en 1750, año en el cual comienza a trabajar en la decoración escultórica en piedra de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, empresa en la que trabaja hasta 1758.

Desde entonces la carrera de Acosta fue en línea ascendente. Prueba de ello es el nombramiento de maestro mayor del Arzobispado, cuyo puesto desempeña hasta 1776 aunque no se sabe con exactitud cuando comienza.

En esta segunda etapa sevillana realiza una intensa labor tanto en piedra como en madera, aunque es en este último material donde sus resultados son realmente asombrosos. Destacamos los retablos realizados para la iglesia colegial del Divino Salvador de Sevilla, cuya obra póstuma es su retablo mayor, y el grupo objeto del presente estudio: los retablos de la iglesia del convento de Santa Rosalía, también en Sevilla.

Como hemos dicho anteriormente, su última obra es el retablo mayor de la iglesia del Salvador, en cuyo estreno no pudo estar presente⁹ ya que fallece en abril de 1778, recibiendo sepultura en una de las bóvedas de la iglesia de San Martín de Sevilla, según un Libro de Entierros de dicha parroquia.

2. Aportaciones al arte de su tiempo

Podemos decir que Cayetano de Acosta asume las influencias de Jerónimo Balbás y de Pedro Duque Cornejo, para aportar una interpretación personal, ya ésta inmersa en el espíritu del rococó, aunque conservando atisbos de la “tramoya” que tan bien distingue al movimiento barroco.

Como inicio debemos apuntar que partimos de una tesitura que marcará la forma de hacer del maestro lusitano. Esto es, Acosta, cuya formación hasta hoy se nos escapa, al llegar a Sevilla se mueve en un ambiente donde Balbás y, sobre todo, Duque Cornejo, monopolizan el arte de la primera mitad del siglo XVIII, creando referentes que se desarrollarán en la segunda mitad del mismo siglo. Por lo tanto,

8. PALOMERO, Jesús: “Los juguetes de talla y el estilo chino”, en PRIETO GORDILLO, J.: *Noticias de escultura (1761-1780)*, T. XV de Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, Sevilla, 1995, pág. 9.

9. Esta obra se estrena el día 25 de marzo de 1779.

Acosta se ve influido de alguna manera de esta forma de hacer y la canaliza, como hemos advertido anteriormente, mediante una interpretación propia. Pero no nos quedemos ahí. El autor encauza tipos de decoración, aspectos de la arquitectura de retablos y tipologías, creando un estilo que lo identifica plenamente y para el que incluso se ha utilizado a veces el apelativo “dacostiano”¹⁰.

Cayetano de Acosta aporta al retablo sevillano, un tipo de de decoración, la *rocaille*, la cual debió aparecer en 1754 en el desaparecido retablo de la Virgen del Voto, en la capilla sacramental del Salvador. Esto hace que el retablo sevillano de su tiempo siga las directrices del rococó, estilo que él mismo agota.

Dentro de la arquitectura de los retablos, recupera la columna clásica, cuyo uso va ligado a un tipo de ornamentación que populariza, la guirnalda. Este aspecto es muy interesante pues este tipo de columna ya lo utilizó con una importancia secundaria en los retablos menores de Santa Rosalía. Sin embargo, en los retablos del Salvador la relevancia está ya en una primera línea.

En cuanto a las tipologías, a él se debe el retablo-vitrina, que descansa sobre una consola, lo que dio un gran impulso al retablo baldaquino¹¹.

LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA ROSALÍA

El convento de Santa Rosalía se funda en el año de 1701 por el arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona; su hermana Josefa Manuela de Palafox fue la primera abadesa. Según nos cuenta Justino Matute en sus *Anales*¹², el arzobispo consigue trasladar a Sevilla un grupo de religiosas capuchinas desde Zaragoza para poder fundar dicho convento. Concretamente el día 9 de enero de 1701 arriban a Sevilla 6 monjas capuchinas procedentes del convento citado anteriormente. Actualmente, sigue perteneciendo a la orden de Franciscanas Capuchinas y se ubica en la céntrica calle Cardenal Spínola. En el mes de octubre del referido año de 1701 se colocó la primera piedra del convento, bendecida por el sobrino del arzobispo Palafox, don Agustín Jaime de Palafox. La muerte del arzobispo dos meses después, en diciembre, paraliza las obras. No existe un acuerdo unánime entre los investigadores acerca de las fechas de edificación del convento. Lo que sí es cierto es que Justino Matute nos desvela que las obras, tras el triste acontecimiento, proseguían a buen ritmo ya que nos ofrece la noticia de que el día 10 de noviembre de 1703 se produjo el traslado de las monjas al nuevo convento. El 17 de septiembre de 1706 es el día en que se estrena la iglesia y la fecha que la mayoría de investigadores ofrecen como finalización del convento¹³. Otros, sin

10. MAZA, Francisco de la: *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, 1963, pág. 118.

11. SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, pág. 271.

12. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares...*, tomo I, Sevilla, 1887, pág. 5.

13. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares...*, tomo I, Sevilla, 1887, pág. 51.

embargo, posponen este momento 18 años más tarde, en 1724. Don Manuel Arias y Porres, arzobispo de Sevilla entre 1702 y 1717, será el encargado de bendecir la iglesia. Tradicionalmente se atribuye la realización de esta empresa al arquitecto Diego Antonio Díaz¹⁴ aunque no existe confirmación documental, por su similitud y estrecha relación con otras obras de este autor.

En el año 1761 se producen en Sevilla una serie de acontecimientos y celebraciones acerca de la concesión del Patronato de la Virgen de la Concepción de España y sus Indias, por el papa Clemente XIII a instancias de Carlos III. Precisamente en la conclusión de las celebraciones por dicho Patronato en el convento, 13 de agosto, se generó un incendio en el interior de la iglesia. Justino Matute nos dice “*habiendo caído sobre algunas flores contrahechas una pavesa encendida en el altar mayor*”¹⁵.

Tras este incendio, el convento queda casi derruido e inhabitable, arruinando gran parte de la construcción y afectando sobre todo a la iglesia. Gracias a la participación del cardenal don Francisco de Solís Folch de Cardona se reconstruyó no solamente lo arquitectónico sino también se realizó todo el mobiliario interior. Cayetano de Acosta y Juan de Espinal realizan lo que se refiere a retabística y decoración pictórica, respectivamente. En el ámbito de la arquitectura no está tan claro la figura que lleva a cabo esta reconstrucción. La mayoría de los investigadores se decantan por el arquitecto Antonio de Figueroa, a expensas del cardenal Solís y quizás bajo la dirección de su progenitor, Ambrosio de Figueroa, es quien va a llevar a cabo la reedificación del templo en 1762. La portada de la iglesia es lo único que se conserva de forma íntegra de la primitiva edificación levantada por Diego Antonio Díaz.

1. Los retablos de Cayetano de Acosta

Ya comentamos con anterioridad que un acontecimiento acaecido en el año 1761, marcará de forma sustancial la historia de este edificio: nos referimos al incendio de la iglesia. Éste la destruye y, por consiguiente, retablos. El entonces Arzobispo de Sevilla, don Francisco Solís y Folch, encargó a “su maestro mayor” la realización de siete retablos que serían los sustitutos de los que perecieron en el incendio¹⁶: el Retablo mayor, los dos colaterales para el crucero y cuatro para los machones. Sin embargo, este grupo iba a completarse con otros cuatro pequeños retablos –vitrina o vitrinas– rinconera, los cuales, sobre consolas, ocupan los ángulos del crucero. Con ello se creó un grupo de retablos que hicieron que la iglesia tuviera uno de los interiores más bellos e interesantes del siglo XVIII y que, por fortuna, actualmente podemos seguir contemplando.

14. SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, pág. 160.

15. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos...*, tomo II, Sevilla, 1887, pág. 177.

16. *Reedificación de la iglesia y convento de las RR. MM. Capuchinas...*, 1763. Archivo del convento.

En el espacio de dos años, Cayetano de Acosta realiza este imponente conjunto que se inauguraba en 1763. Esta inauguración contó con unos elaborados preparativos, dos días de festejos, una procesión y varias funciones religiosas¹⁷. Adaptándose perfectamente a la arquitectura de la iglesia, es el grupo más importante del rococó tanto por su calidad como por la cantidad, además de ser de los más opulentos de la ciudad.

Francisco de la Maza¹⁸, al hablar de los retablos de la iglesia de Santa Rosalía, los considera de menos maestría que los realizados en la iglesia del Salvador pero tan definitivos en su estilo, que ya los separa de lo churrigueresco para definirlos, como ya dijimos anteriormente, como algo “dacostiano”. Estos retablos tienen gran importancia si los analizamos dentro de la evolución estilística de Acosta ya que preludian la transición hacia el neoclásico, especialmente los que sitúa en los machones de los pilares, además del posterior Retablo Mayor de la Colegial del Divino Salvador.

Retablo Mayor

En retablo principal del templo de Santa Rosalía es el que más se acerca, en lo que a su traza se refiere, al diseñado por Duque Cornejo en 1733 para la iglesia parroquial de Umbrete y que finalmente ejecuta Felipe Fernández del Castillo.

Retablo de planta rectilínea y de gran verticalidad, consta de un solo cuerpo, articulado en tres calles, gracias a cuatro monumentales estípites con una ingente labor vegetal y un extremo sentido rococó los laterales, y de mayor entidad arquitectónica aunque sin perder el estilo del retablista los centrales; un ático con oscilantes cornisas remata este conjunto. Dichos estípites nacen en el banco del retablo de una majestuosa forma pues parece que “brotan” del propio retablo y, centrando una cabeza de angelito, se va desarrollando en el cuerpo del mismo. En los flancos del banco se sitúan dos postigos o puertas falsas, no adinteladas sino de carácter semicircular, lo cual aprovecha para rematarlas con decoración de morfología mixtilínea. En la parte inferior de la calle central se encuentra el Sagrario, en cuya portezuela ostenta un bajorrelieve del cordero de Dios sobre testas de querubines sobre un fondo plagado de ráfagas; sobre él, el manifestador, de gran movimiento gracias al uso de motivos rocalla, recurrentes en todo el conjunto del retablo, plagado de cabezas de querubines. Lo centra la efigie del Arcángel San Miguel, ataviado a lo romano, con flameante espada y refulgente escudo. Tras él, un espejo. Sobre el manifestador se encuentra la hornacina principal, la cual es también camarín, donde se ubica una imponente escultura de bulto redondo que representa la Inmaculada Concepción. Esta efigie está representada con todos y

17. NOGALES MÁRQUEZ, C. F.: “Las fiestas de inauguración del Convento de Religiosas Capuchinas de Santa Rosalía de Sevilla en 1763” en *La clausura femenina en España*, Madrid, 2004, págs. 580-592.

18. MAZA, Francisco de la: *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, 1963, pág. 118.



Figura 1. Cayetano de Acosta (1761 – 1763). Retablo mayor.

cada uno de sus atributos iconográficos, es decir, envuelta de sol por una gran ráfaga dorada situada a sus espaldas; coronada por estrellas gracias a la corona plateada cuya ráfaga se culmina por una cruz y doce estrellas, y la medialuna a sus pies. Aparecen completando el conjunto, cabezas de querubines y angelotes de cuerpo entero, así como la paloma del Espíritu Santo. Sus ropajes se encuentran estofados, dorados y policromados.

En las calles laterales se sitúan sobre unas repisas y bajo un pequeño doselete conformado por un pequeño cortinaje que sostienen dos angelitos, las efigies de cuerpo entero de San Francisco de Asís a la izquierda y Santa Clara a la derecha. El primero se nos presenta con ropajes estofados y policromados, la mano derecha sobre el pecho y la izquierda sosteniendo un Crucifijo. Santa Clara de Asís aparece con atuendo de similares características al ya visto en San Francisco, aunque normalmente se la representa llevando el hábito franciscano color ceniza o marrón. Como abadesa y cofundadora de la Orden de San Francisco porta en su mano izquierda el báculo mientras que en la derecha sostiene una custodia con la Eucaristía, atributo con el que se la representó a partir del siglo XIV. En un segundo registro, sobre las comentadas esculturas, se sitúan en el interior de unas orgánicas cartelas los bustos en altorrelieve de Santo Domingo de Guzmán a la izquierda y San Antonio de Padua a la derecha. Santo Domingo sostiene en su mano izquierda un libro, atributo de la doctrina sapiencial, mientras que en la derecha no sostiene nada aunque por su posición, semicerrada, se advierte que tuvo que empuñar algo. En algunas representaciones sostiene una vara-báculo de Patriarca culminada en un disco con el emblema flordelisado de la Orden Dominicana, aunque, al ser un busto es más posible que portara una Cruz Patriarcal. Estos símbolos definen su personalidad intelectual: vida interior y contemplativa que se repliega sobre sí misma y se proyecta hacia el Hombre por medio de la Palabra de Dios. El busto de San Antonio está acompañado por la figura del Niño Jesús, iconografía usual del santo, a la que se añade el lirio, símbolo de pureza, y el Libro de los Evangelios. Una movida cornisa, de gran profundidad y multitud de entrantes y salientes, da paso al ático del retablo. Unos fragmentos de frontones mixtilíneos alternando con rica hojarasca vendrían a ser las culminaciones de los estípites del cuerpo principal, los cuales se rematan con figuras en bulto redondo y a cuerpo entero de angelitos en distintas y variadas poses, portando cornucopias. Este ático está presidido por una hornacina con la Santa titular del templo, Santa Rosalía. Normalmente se representa como ermitaña o con el hábito agustino. Porta un crucifijo, símbolo de su ascesis. Completan su iconografía una corona de rosas, alusivas a su nombre y una calavera. Los escudos del cardenal Solís y Folch flanquean esta hornacina. Insertos en óvalos, simbolizan al cardenal mediante una cruz latina sumada por un capelo cardenalicio de gules con dos cordones y quince borlas. Cierra el conjunto, un festón de tela encolada, como un pequeño pabellón a la manera de Duque Cornejo, aunque sin la corona, prolongándose en la bóveda del presbiterio por las pinturas murales de Juan de Espinal que lo enmarcan.

Los retablos colaterales del crucero

Estos dos retablos son exactamente iguales y es donde vemos más acusada la personalidad de Acosta. Se estructuran en banco, cuerpo principal con tres calles y ático. Cuatro estípites vertebran el conjunto. En esta pieza ocurre al contrario que en el retablo mayor: aquí van a ser los estípites centrales los que pierdan su forma, abrumados por la ornamentación “llameante”, que podría ser obra más bien de un orfebre, desdibujando sus perfiles y desvinculando de ellos cualquier referencia tectónica. La rocalla aquí es mucho más intensa y se desdibuja en infinidad de formas asimétricas dando la sensación de parecer una auténtica cascada. Los situados en los extremos poseen volutas enfrentadas y brotes de macollas de acanto, todo ello impregnado de hojarasca decorativa. Sin embargo, su contemplación nos lleva a la conclusión de cierto geometrismo y un claro carácter arquitectónico, en comparación con sus compañeros centrales.

El frontal del banco se nos presenta con decoración pictórica a base de motivos vegetales enmarcados por elementos tomados del repertorio estético del rococó. Ambos poseen sagrario aunque en el de Santa Teresa, la puertecita posee un bajorrelieve que representa al Niño Jesús Triunfante, al modo de la tabla pintada del tabernáculo que alberga el sagrario de la iglesia de la Anunciación, ejecutado por Juan de Roelas.

La hornacina principal de la calle central posee un perfil semicircular. Los laterales se encuentran cuajados de hojarasca, la cual detiene su progresión ascendente en el mismo dintel para dejar liso el semicírculo. Sin embargo, éste se decora con un simplificado festón de tela encolada al modo del remate del retablo mayor. Las hornacinas de las calles laterales también poseen un perfil semicircular. Desciende en ellas la decoración a base de elementos vegetales para desarrollarse en formas mixtilíneas, cuya moldura en su remate se rompe ascendiendo un gran penacho de hojarasca. Ya en el ático podemos apreciar que posee una gran libertad ya que las molduras mixtilíneas potencian lo ascensional del conjunto que, unido al adelantamiento en planta de la calle central y la aparición de angelotes en bulto redondo, crean gran profundidad y dinamismo. Centrando todo este conjunto un gran tondo que alberga un busto en altorrelieve de un santo, rematado por ángeles y una cartela realizada con rocallas en cuyo interior se inserta la heráldica del cardenal Solís. Acabamos de reseñar que la calle central de esta pareja de retablos es más prominente que las laterales y en ella van a aparecer las imágenes titulares. Vamos a comenzar por el lado de la Epístola, el sur. A este lado del crucero se sitúa el retablo de San Francisco Javier, efigie que podemos contemplar en su hornacina principal sobre un alto pedestal decreciente en tamaño. Este misionero de la Compañía de Jesús aparece con el hábito para oficiar, portando un crucifijo en su mano derecha mientras que eleva el dedo índice de la izquierda hacia el cielo. Ricos ropajes lo cubren, estofados, dorados y policromados. En las calles laterales de este retablo están representados San Luís Gonzaga a la izquierda y San Francisco de Borja a la derecha. En su iconografía, San Luís se encuentra vestido de novicio, debido a



Figura 2. Cayetano de Acosta (1761 - 1763). Retablo de San Francisco Javier. Epístola.

su temprano óbito, porta un crucifijo, apareciendo la corona a la que renuncia para dedicarse a la vida monacal, y el lirio de pureza. San Francisco de Borja, al igual que la anterior figura, viste la negra sotana jesuita. Se encuentra en plena meditación: crucifijo en la mano derecha y cráneo en la izquierda, símbolo de la vida ascética y continua reflexión ante la muerte, al cual mira.

Nos vamos a referir en este momento al retablo del lado del Evangelio, que se encuentra presidido en su hornacina central por la efigie de Santa Teresa de Jesús (también conocida como de Ávila). Esta doctora de la iglesia fue la fundadora de la Orden de carmelitas Descalzas y vivió en el siglo XVI (1515 – 1582). Está representada con una iconografía muy convencional. El hábito que pretende vestir es el carmelita cuyos tonos originales son el blanco y el marrón. Sin embargo, el atavío se estofa, dora y policroma siguiendo la línea de todas las figuras de bulto redondo de los retablos vistas hasta ahora. Además posee un bonete. Gira su rostro hacia arriba mientras sostiene la pluma en su mano derecha y el libro en la izquierda. A Santa Teresa se la califica como “escritora mística” y la Iglesia considera sus doctrinas con el apelativo de “celestiales”. Tiene una importante labor escrita, tanto de carácter autobiográfico como doctrinal. De ahí el motivo de esta representación. Además, en obras pictóricas es la paloma del Espíritu Santo la que inspira a la santa; por ello, mira al cielo buscando esta inspiración divina. En las calles laterales aparecen las figuras de los padres de la Virgen María, San Joaquín a la izquierda y Santa Ana a la derecha. San Joaquín aparece como Patriarca, con la vara en su mano derecha mientras que en la izquierda sostiene un pequeño cordero, símbolo del sacrificio que realizó Jesucristo para la salvación de la humanidad. Santa Ana se recoge el plegado de sus ropajes con la mano derecha mientras que la izquierda se abre en místico ademán. Fija su mirada hacia la zona inferior del retablo de igual modo que San Joaquín. Las líneas de sus miradas parecen convergen en el Sagrario en cuya puerta, como ya dijimos, aparece el Niño Jesús.

Retablos de los machones: San Luís de Tolosa, San José, Virgen del Pilar y Santa Inés de Asís.

Cuatro son los retablos que se ubican en los machones de los pilares torales de la iglesia. Su perfil se adapta perfectamente a la planta de la arquitectura. Poseen, al igual que los dos anteriores, un gran banco con variada labor pictórica sobre el cual se erige el retablo propiamente dicho, que consta de un solo cuerpo, con calle única y remate. Estos retablos-hornacina, como convenimos en definirlos, presentan una gran novedad. Esta vez la hornacina central viene enmarcada con unos soportes distintos: utiliza columnas de orden corintio, sesgadas, lo que da una impresión convexa a los retablos, que en sus dos tercios superiores llevan enrollados tallos con decoración rocalla, una especie de guirnalda helicoidales. La hornacina en sí viene delimitada en sus laterales por una hojarasca de carácter bulboso que culmina



Figura 3. Cayetano de Acosta (1761-1763). Retablo-hornacina de San José con el Niño.

en cabezas de angelitos que hacen las veces de capitel. Ornamentación rocalla algo calada va perfilando el remate de la hornacina que es, más bien, el arranque del remate, a base de molduras mixtilíneas. Culminan el conjunto unos muy interesantes penachos calados, claro ejemplo de la estética “dacostiana”. Una pareja de angelitos de cuerpo entero flanquean este cuerpo de remate, apoyándose en las volutas invertidas del mismo. Como ya comentamos, es la primera vez que Acosta utiliza este tipo de soporte. Ello puede indicar un temeroso acercamiento hacia la estética académica, la cual esta disimulado por un desbordante desarrollo decorativo rococó.

En uno de este grupo de cuatro de retablos aparece la figura del Obispo de Tolosa, San Luís, de la Orden de los Menores. Aquí no nos parece tocado con la mitra digna de su rango eclesiástico aunque sí porta la vara-báculo en su mano derecha. Es personaje mira hacia su mano izquierda y, sin embargo, ésta no porta nada aunque su posición nos revele que portó algún objeto. A veces se ha representado a San Luís con la vara y un libro. De todos modos nos inclinamos por la opción de la palma debido al casi cerramiento total de su mano izquierda. En el siguiente retablo aparecen las figuras de San José y el Niño Jesús. No está representada la iconografía tradicional en la cual aparecen itinerantes por tanto, tanto Padre como Hijo, una vara. Aquí el niño aparece en brazos de San José, el cual lo acoge con las dos manos. El retablo que sigue es el llamado de la Virgen del Pilar, patrona de la Hispanidad y de la ciudad de Zaragoza. Esta escena se resuelve, iconográficamente, siguiendo la descripción literaria que realizó del milagro el canónigo José Félix de Amada y Torregrosa en 1680. Finalmente tenemos el dedicado a Santa Inés de Asís. Hermana menor de Santa Clara, fue canonizada por el Papa Clemente XIII en 1762. Iconográficamente se ha representado con el hábito y el Niño Jesús en los brazos. Sin embargo, aquí se representa siguiendo la fórmula vista en Santa Clara, simplemente cambiando el ostensorio por un copón, manteniendo la vara en la mano izquierda.

Retablos-Vitrina

Ubicados entre los retablos del crucero y los de los machones, estos retablitos, que se apoyan en consolas con patas de tipo *cabriolé*, podrían considerarse creación personal de Acosta. Compositivamente, estos retablos están exentos de todo movimiento, curva y contra curva, molduras mixtilíneas movidas y rotas, etc.; decorativamente hablando desaparece toda la maraña formada por la hojarasca, la cual se imbricaba con la rocalla no dejando ver la estructura del retablo. Estos retablitos son ya un preludeo del neoclasicismo pues utiliza de nuevo como soporte la columna de fuste estriado y decorada con guirnalda. Estas columnas son aún más clásicas que las de los retablos anteriores. Sin embargo, sigue apareciendo una decoración rococó muy interesante. Aparece calada, recortando los perfiles sobre el fondo blanco neutro de las paredes del templo. Tres de estos retablos ostentan imágenes del Niño Jesús. El restante posee una efigie de Santa Rita de Cascia.



Figura 4. Cayetano de Acosta (1761-1763).
Retablo – vitrina del Niño Jesús.