

ORIGEN DEL RETABLO BARROCO EN SEVILLA: EL MODELO TETRÁSTILO, 1600-1660

Andrés LUQUE TERUEL*

RESUMEN:

El artículo plantea el origen del retablo barroco sevillano a partir de las innovaciones espaciales originadas por la introducción de las estructuras tetrástilas de Alonso Matías. Éstas procedieron sobre definiciones intelectivas, superiores a los estilos en cuanto concierne a la arquitectura, que es, sobre todo, espacio y estructura. Esto fue posible en un contexto complejo, en el que autores como Andrés de Ocampo, Martínez Montañés, Juan de Mesa y Felipe de Ribas, mantuvieron los principios espaciales tradicionales e innovaron en otro sentido, plástico, y Alonso Cano maduró la unificación orgánica iniciada por Alonso Matías, avance sobre el que procedieron los hermanos Felipe y Francisco Dionisio de Ribas para la definición del retablo salomónico propio del Barroco Pleno.

PALABRAS CLAVES:

Arquitectura, Retablo, Barroco, Matías, Montañés, Ocampo, Mesa, Cano, Ribas.

Abstract: This article is about the origin of the Sevillian baroque altarpieces fitting the spatial innovation due the Alonso Matías special frame. This evolution happened in a complicated context, where Andrés de Ocampo, Martínez Montañés, Juan de Mesa and Felipe de Ribas continued the traditional space and introduced others sculptural quality, and Alonso Cano proposed the organic unification initiated by Alonso Matías, previous at Felipe and Francisco Dionisio de Ribas maximum baroque altarpieces.

Keywords: Architecture, Altar-pieces, Baroque, Matías, Montañés, Ocampo, Mesa, Cano, Ribas.

* Universidad de Sevilla.

I. EL ORDEN COLOSAL TETRÁSTILO DEL HERMANO JESUITA ALONSO MATÍAS

Las primeras tendencias barrocas en la arquitectura en madera sevillana se manifestaron con la introducción de las estructuras tetrástilas de orden colosal en los proyectos de los grandes retablos mayores de la orden jesuita. Fue una cuestión estructural y no estilística, que fomentó la unificación de los espacios en la órbita derivada de los proyectos puristas de finales del siglo XVI. El nuevo concepto espacial, determinante en cuanto asumió los logros de dos tendencias muy definidas y aún vigentes, la escorialense o herreriana, representada por Juan de Minjares y Juan de Maeda; y la palladiana o serliana, tan clásica como innovadora, enraizada en los ambientes locales con la actividad de Hernán Ruiz II y los escultores salidos del taller de Vázquez El Viejo, lo fue también por cuánto trascendió tales principios con los nuevos criterios, tendentes a la concepción unitaria, ininterrumpida, fundamentada en la escala colosal y el orden monumental.

La actividad de Alonso Matías, fundamental en la nueva definición protobarroca, respondió a las necesidades de la orden jesuita, protagonista en la reforma de Trento, de la que surgió un doble sentido de la religiosidad, característico, muy reconocido el que correspondió a la vertiente populista, a la que se ofreció el desarrollo pasionista y la definición de las cofradías; poco conocida la esencialista, abstracta y culta, propia de las órdenes, cuyas raíces neoplatónicas cristianizadas remitían a niveles intelectivos definidos por conceptos complejos y difíciles de interpretar por el pueblo. Esa dualidad conceptual y estilística se puede ilustrar con las representaciones del Crucificado de principios de siglo, por ejemplo, con Martínez Montañés y Juan de Mesa que, por encima de cuestiones estilísticas, procedieron con criterios esencialistas en las representaciones del *Crucificado de La Clemencia*, en 1603 a 1605; y *Crucificado de la Buena Muerte*, en 1620, y con preferencias dramáticas y pasionistas, en el *Crucificado de la Catedral de Lima*, en 1607; y *Crucificado del Amor*, en 1618, respectivamente.

Alonso Matías fue un arquitecto en madera crucial en el desarrollo de la nueva estructura tetrástila, con la que determinó una de las últimas vías expresivas del purismo de ascendencia renacentista, y, al mismo tiempo, el origen del retablo barroco sevillano, inmerso en esa compleja dualidad, muchas veces tan difícil de dilucidar, sobre todo, por el cambio de funciones determinado por el paso del tiempo. Los antiguos modelos manieristas facilitaban la inclusión de escenas, en relieve o pintadas, de fácil lectura popular; el nuevo modelo las limitaba y las supeditaba a la concentración simbólica del tema principal. Por ese motivo, proliferaron en la ciudad los

retablos manieristas hasta mediados el siglo XVII, y la evolución estructural se produjo en el ámbito interno, privado, de la orden.

Palomero Páramo (Palomero, 1983, Pág. 473) opinó que Alonso Matías está infravalorado por el aislamiento que afecta al purismo. Su opinión, documentada y estimable, es relativa a la posible ascendencia escorialense del estilo implícito. El planteamiento que propongo, fundamentado en las aportaciones conceptuales y en la preeminencia de los valores estructurales y las definiciones espaciales sobre las connotaciones estilísticas, lo deslinda de esa órbita purista y lo sitúa en un nuevo nivel, en cierto modo, autónomo, previo e imprescindible para el desarrollo de las tendencias barrocas.

Es cierto que la profusión decorativa del manierismo romanista, y en especial de Juan de Oviedo El Joven, Andrés de Ocampo y Martínez Montañés, tuvo un profundo arraigo en la sociedad sevillana. Esto no afectó al hermano jesuita que trabajó como arquitecto para una élite definida, cuya posición social le permitió estar al día de las novedades romanas y aplicarlas según creyeron conveniente los promotores y él mismo. Digamos, en conclusión, que Alonso Matías no fue sólo fruto de una escuela artística sino de las necesidades espirituales de la orden jesuita aplicadas a la severa estética de origen purista. No se debió, pues, a los elementos establecidos por las tendencias locales preexistentes que, no obstante, aprovechó, sino a las directrices convenidas por la orden.

El punto de partida fue la recuperación del racionalismo clásico con el que Kubler señaló que el primer barroco romano reaccionó contra la irracionalidad anticlásica manierista (Kubler, 1957, Pág. 45). En ello, los jesuitas tuvieron mucho que decir. La Iglesia del Gesu, en Roma, de Vignola, originó el *noumeno* que llevó al acto de la arquitectura barroca de Bernini y Borromini. No fue casual que un jesuita, Alonso Matías, fuese, en fecha intermedia a uno y otro polo, uno de los agentes *nouméricos* con los que se manifestó la orden. Recuérdese que los jesuitas fueron los grandes ideólogos del Concilio de Trento y después de la Iglesia postrentina.

Alonso Matías trabajó como aparejador para Pedro Díaz de Palacios, arquitecto manierista, vinculado a las tendencias romanistas, en la Catedral de Málaga, en 1595; después fueron determinantes los contactos con el jesuita Juan Bautista de Villalpando, con el que se relacionó en el Colegio de Santa Catalina, en Córdoba. Esa es la línea evolutiva de la que proceden los conceptos que fundamentan las estructuras de sus tres grandes retablos mayores, para la Casa Profesa de los Jesuitas, en Sevilla, en 1604 a 1606; el Colegio de la Encarnación, en Marchena, en 1607; y la Catedral de Córdoba, en 1618.

Veamos en qué consiste el *Retablo mayor de la Casa Profesa*, actual Iglesia de la Anunciación, dedicado a la *Circuncisión*, en 1604 a 1606 (Heliodoro Sancho, 1928, Págs. 159 a 162). Es una estructura con un banco muy desarrollado, un solo cuerpo tetrástilo articulado mediante columnas y pilastras gigantes de orden corintio estriado y ático triple. Palomero Páramo estimó que el proyecto derivó del herreriano de Diego López Bueno en el *Retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas* (Palomero, 1983, Pág. 474). Es evidente que se dieron algunas coincidencias e incluso que tienen puntos en común; mas los conceptos de los que partieron y las estructuras que tales originaron son distintas. El organicismo de Alonso Matías, en el que primó la idea de conjunto, difiere de la compartimentación individualista en régimen de equivalencia de lo herreriano. Así lo reconoció Palomero Páramo cuando indicó que Alonso Matías reunió en uno los grandes cuadros de Girolamo Lucenti, Juan de Roelas y Antonio Mohedano, que por sus dimensiones podrían formar retablos independientes. La innovación estuvo en el colosalismo de los registros y, por consiguiente, de las pinturas que condensan el programa; y, sobre todo, en el modo de reunir las en función de la ideología.

Ello originó una nueva concepción espacial que trascendió los simples préstamos formales, y tuvo entidad suficiente para la trascendencia de los principios vigentes. Ese cambio en la concepción espacial, independiente de las connotaciones estilísticas, marcó un punto, si no de inflexión, pues aquéllos mantuvieron su vigencia y el protagonismo en el contexto sevillano, sí de partida, simultánea y solapada, de la nueva tendencia barroca, marcada por su elevado nivel de abstracción y un profundo simbolismo. Esos caracteres se mantuvieron en los momentos decisivos de mediados de siglo, determinados por la sustitución de los soportes clásicos por las columnas salomónicas y la introducción de nuevos espacios en perspectiva e ilusorios.

Diego López Bueno y Alonso Matías procedieron sobre fundamentos intelectivos distintos, en los que, como destacó Camón Aznar, se pasó de un sistema descriptivo a otro decorativo (Camón Aznar, 1947, Pág. 386); que no fue sólo tal, pues la unicidad de Alonso Matías equivalía a las composiciones de lugar con las que San Ignacio de Loyola facilitó a los fieles la comprensión de ideas elevadas que de otro modo no eran cognoscibles¹. Los retablos de Diego López Bueno y los de Alonso Matías funcionaron visualmente de distinto modo. Alonso Matías desechó la narración y decoró y a la vez informó: ofreció un objeto real pero lo separó del espectador con su

¹ No a cualquiera sino a los grupos sociales altos en consonancia con la orden.

colosalismo; es decir, como Descartes y Velázquez mediante mecanismos de distanciamiento.

Por ello, no fue popular, porque la arquitectura conceptual de los jesuitas no se recreó en los valores específicos visuales, tal los romanistas, sino centró la atención en las ideas que transmitía con los grandes lienzos de la *Natividad* y la *Circuncisión*, de Juan de Roelas; la *Epifanía*, de Lucenti; y la *Anunciación* del ático, de Mohedano, flanqueada por *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, de Juan de Roelas.

La importancia del *Retablo mayor de la Casa Profesa* incentiva la pregunta sobre cuál fue el origen de la estructura tetrástila. En Sevilla no hay antecedentes claros y no sólo para ésta, pues también fue insólito el modelo de gran cuadro de altar que concibió Vermondo Resta, en el *Retablo mayor de la Iglesia de Santiago*, en 1599-1600. Roque de Balduque proyectó estructuras que parecen precursoras en los pequeños retablos marianos; sin embargo, éstos se ajustan al modelo de tabernáculo clásico con tres calles, carecen del colosalismo de los de Alonso Matías, *conditio sine quanon* en la nueva definición, y no presentan el ático de triple módulo que anima la sobriedad del alzado de los que iniciaron las innovaciones espaciales barrocas.

El pequeño *Retablo del Entierro de Cristo*, en el Panteón Ducal de la Colegiata de Osuna, atribuido a Roque de Balduque (Palomero, 1983, Págs. 154 a 156), en 1550-60, es una estructura de un solo cuerpo *in antis* retallado y con cimacio y entablamento recto corrido, sólo alterado por el adelantamiento de las columnas. Tal corrección proporciona un espacio conveniente enmarcado, a modo de escenario. Fue el modelo que siguió Bartolomé Muñoz en el *Retablo de la Anunciación*, en la Iglesia de Santa Olalla (Huelva), en 1598 a 1600. Éste tiene una estructura tetrástila de orden toscano estriado, que, por su planta en forma de altar helenístico y la equivalencia en alzado de la calle central con las laterales, adelantadas y con cajas superpuestas a las hornacinas, no guarda relación con el proyecto de Alonso Matías.

El *Retablo mayor de la Casa Profesa* es, en cierto modo, equiparable a la fachada de Carlo Maderno en la Iglesia de Santa Susana, en Roma, en 1597 a 1603. Ésta no es tetrástila, pero es similar el modo de relacionar los elementos en planta y en alzado para determinar un rítmico modelado de la superficie. En la fachada de la Iglesia de Santa Susana, el progresivo volumen de las columnas crea un tenue efecto claroscuro que realza el módulo central; Alonso Matías, en el *Retablo de la iglesia de la Anunciación*, destacó, con las columnas, los límites de la unidad que constituye todo el retablo y,

a la inversa que Maderno, diluyó el volumen con las pilastras que enmarcan la calle central, de modo que nuestra mirada apenas tiene interrupciones. Los dos arquitectos operaron con la relación establecida entre el volumen y la luz, Maderno para ofrecernos un módulo concreto, Alonso Matías para absorbernos en éste.

Son los principios del primer barroco romano, en cuyos proyectos interiores sí aparecen estructuras tetrástilas tal la de Alonso Matías: un ejemplo claro es el *Sepulcro de Pablo V*, en Santa María Maggiore, en 1608 a 1615; aunque el ático del retablo sevillano es muy distinto por su uniformidad y su solidez. Son los antecedentes de Bernini en la fachada de la Iglesia de Santa Bibiana, en Roma, en 1624 a 1626, en la que aparecen elementos arcaizantes, tal la superposición de los órdenes jónico y dórico en los dos cuerpos apilastrados.

Cuanto llevo expuesto acrecienta el valor de Alonso Matías como influencia para soluciones concretas y parciales de Martínez Montañés y precedente directo de Alonso Cano, relación esta última que ya admitieron autores como Manuel Gómez Moreno (M. Gómez Moreno, 1926, Pág. 190), José Hernández Díaz (Hernández Díaz, 1931, Págs. 16 y 17), Alfonso Gutiérrez de Ceballos (Gutiérrez de Ceballos, Págs. 161 a 201), Bartolomé de Bustamante (Bustamante, 1969, Págs. 69 a 80), Harold Wethey (Wethey, 1983, Págs. 38 y sigs), Jorge Bernales Ballesteros (Bernales Ballesteros, 1976, Pág. 59) y Jesús Miguel Palomero Páramo (Palomero, 1983, 474 y sigs). El valor específico de Alonso Matías está en el concepto que originó una forma determinada sobre la forma en sí, que, en tanto que visible, constituyó el objeto artístico del que partió Alonso Cano. Es el orden mental que genera la idea creadora frente al orden visual que la recrea, la desarrolla y la potencia.

Reflexionemos, pues, sobre las aportaciones del *Retablo de la Iglesia de la Anunciación*. Harold Wethey afirmó que los dos cuerpos, el principal tetrástilo y el ático, son iguales en altura; mas no es así. Su error radicó en que midió el primer cuerpo desde el arranque de los soportes hasta el final de los capiteles y excluyó el entablamento. No tuvo en cuenta que éste forma parte del primer cuerpo; sin embargo, al medir el ático, lo hizo desde el inicio del soporte hasta el final del frontón. De ese modo, sí son iguales; pero, la suma de las dos alturas no es la del retablo, pues en ella no está la medida del entablamento. Es difícil de creer que un autor como Harold Wethey careciera de criterio y ora incluyese en un cuerpo los elementos sostenidos, ora no. Lo más lógico es que se trate de un error debido a la intervención de colaboradores o incluso a la traducción.

En cualquier caso, sobre un banco muy desarrollado y con un sagrario tabernáculo exento cuya micro arquitectura remite al modelo manierista del templo, se levanta el cuerpo tetrástilo cuyo orden corintio gigante responde a los diez módulos del tratado de Vignola, y encima el ático que, por sus grandes dimensiones, parece, como expuso Palomero Páramo, un segundo cuerpo ligeramente reducido. Aunque, la relación concentración-dispersión de los tres módulos del ático, que el mismo Palomero Páramo advirtió, lo distingue y lo califica.

El cuerpo principal, con su entablamento corrido, tiene, en cuanto a la utilización prístina de los elementos en su relación sustentante-sostenido, trascendida por la estética de lo específico tectónico, paralelos evidentes en los retablos herrerianos. En ello, la influencia pudo ser directa, tal propuso Palomero Páramo. Es de interés el tratamiento espacial de Alonso Matías, en el que la calle central destaca en anchura y en altura, una vez la caja llega hasta el potente entablamento corrido, mientras que en las laterales queda espacio para las guirnaldas del cabecero. Ellas, que también aparecen en los cabeceros del ático, proceden del repertorio de Jerónimo del Prado y Villalpando, en la edición gráfica sobre el templo de Salomón. Es curioso que romanistas tan miguelangelescos como Juan de Oviedo, *El Joven*, no las utilizaran antes de esta fecha, a partir de la que fueron habituales en Andrés de Ocampo y Martínez Montañés.

La relación de las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo* en la cornisa que vuela sobre las columnas del primer cuerpo, con los tres módulos del ático, y todo ello ante un fondo a modo de paramento latericio dorado, es análoga a la establecida en aquél entre las columnas y las pilastras. El módulo central está articulado por pilastras corintias que sostienen un entablamento con ménsulas sobre el que vuela un pesado frontón curvo. Los laterales son más pequeños y tienen cajas apilastradas con consolas que sostienen frontones curvos partidos por agujas sobre bolas tomadas del tratado de Jerónimo del Prado y Villalpando, a las que flanquean pares de eleolipas serlianas sobre los segmentos del frontón. Tal sistema sobre consolas fue propio del manierismo romanista en su última fase, y ese mismo año lo utilizó Juan de Oviedo, *El Joven*, en los dos cuerpos del *Retablo mayor de la Iglesia de Santa Clara*, en Cazalla de la Sierra, que ensambló Martínez Montañés.

El *Retablo mayor del colegio jesuita de la Encarnación*, en Marchena, que proyectó el hermano Alonso Matías, en 1607, avala el origen barroco romano que propongo para los retablos introducidos por los jesuitas en Sevilla. Es una estructura articulada en banco, dos cuerpos tetrástilos de igual altura, o casi, sostenidos por columnas y pilastras corintias que sostienen entablamentos

de distinta naturaleza, el primero corrido y realizado por los segmentos correspondientes a los soportes y el segundo partido en las calles laterales, y todo coronado por un escueto frontón triangular que rebasa el espacio de la calle central, aunque deja un espacio libre ante el vuelo de la cornisa sobre las columnas adelantadas en planta, en el que descansan sendas bolas sobre plintos.

La división por finos listeles de las calles laterales del primer cuerpo, es debida, tal aclaró Palomero Páramo (Palomero, 1983, Págs. 480 y 481), a la necesidad de adaptarlas a los lienzos preexistentes del primer cuerpo debidos a Alonso Vázquez (Ferrand, 1951, Págs. 142 y 143), en 1599. A ello achacó este autor que Alonso Matías no pudiese imponer el orden tetrástilo.

Curiosamente, propuso un esquema similar al que utilizó unos años después Giovan Battista Soria, en el *Sepulcro de San Gregorio Magno*, en Roma, en 1629-30. Ello indica la posibilidad de un origen común.

Los valores plásticos se acentúan con la contención decorativa de Alonso Matías, limitada a los frisos del entablamento. A lo comentado, sólo hay que añadir las *Virtudes* en relieve de las enjutas de la caja de medio punto de la calle central del primer cuerpo y las tarjas en los cabeceros de las calles laterales del segundo, éstas con objeto de igualar en altura los dos cuerpos, condicionados por la superposición preexistente del primero. Excepto la citada, todas las cajas son rectangulares. El resto del programa iconográfico también es pictórico, otra vez de Juan de Roelas, y en consonancia con los postulados de la orden. Destacan, sobre todo, los temas de la *Alegoría de la Inmaculada* y la *Encarnación de la calle central*.

La diferencia más sustancial entre los anteriores retablos y el que Alonso Matías proyectó para el altar mayor de la Catedral de Córdoba, en 1618, no está ni en la estructura, ni en el desarrollo ornamental, sino en cómo del protagonismo de los lienzos sobre el marco arquitectónico, pasó, como indicó Rodríguez de Ceballos (Rodríguez de Ceballos, 1969, Págs. 192 a 195), al absoluto protagonismo de la arquitectura sobre el programa iconográfico que alberga.

Es un retablo esculpido en mármol y jaspe de las canteras cordobesas de Cabra, Luque y Carcabuey; como reconoció Palomero Páramo (Palomero, 1983, Pág. 484), para seguir las modas italianas. Éstas eran conocidas en Sevilla desde que Antón María Aprile de Carona realizara, en la primera mitad del siglo XVI, el *Retablo mayor del Convento Casa Grande de San Francisco*, y éste o Pace Gazzini de Bissone, el *Retablo del Obispo de Scalas*, en la Catedral. Alonso Matías añadió al mármol decoración tal y en bronce. Lo

labró Juan Aranda de Salazar, en 1618 a 1628, excepto el Tabernáculo, que es de Sebastián Vidal, en 1653, todo según el proyecto de Alonso Matías. Menos clara es la responsabilidad de la decoración, que dirigió Luis González, y resulta contradictoria (Rodríguez de Ceballos, 1969, Págs. 182 y 183, y 192 a 195).

La estructura se levanta sobre un elevado sotobanco en el que dos puertas bajo las calles laterales dan acceso a la Sacristía. En ella repitió el orden tetrástilo de tamaño colosal, en cuyo primer cuerpo asimiló la morfología del segundo del *Colegio de la Encarnación*, en Marchena. En éste sí que igualó en altura al cuerpo único tetrástilo y al ático tripartito.

Esto produjo la bifurcación del eje visual, de modo que la estructura tetrástila perdió su sentido originario. En el *Retablo de la Casa Profesa de Sevilla*, la estructura centraliza nuestra mirada y actúa como un ser orgánico que nos transmite una sola idea: los fundamentos de la orden a través de las visiones de San Ignacio. Éste de la Catedral de Córdoba no es que perdiese el organicismo o que recobrar el sentido descriptivo manierista; mas el Tabernáculo de la caja central del primer cuerpo y la pintura asuncionista de la calle central del segundo reclaman la atención del espectador con idéntica intensidad. Palomero Páramo destacó con acierto cómo estiró el conjunto en función del eje vertical que supone la calle central, y por ello supuso que un mismo rayo visual jerarquiza todo el conjunto; aunque en tal acción es preciso contemplar la división producida por la igualdad en altura del ático, con cuanto ello supone en el mecanismo de visión y la necesidad de dos rayos centrales de visión distintos, principios habituales ya en esa fecha en las pinturas más avanzadas de Zurbarán.

Pese al protagonismo y al organicismo de la arquitectura, son dos los golpes visuales. Ello, en el sentido barroco - dividido - que reclamó Palomero Páramo. De ahí surge la pregunta sobre cuál sería la intención de Alonso Matías y qué sucedió o qué naturaleza tiene el dispositivo.

Chueca Goitia lo consideró un eslabón entre el purismo escurialense y los retablos barrocos de orden colosal (Chueca, 1969, Pág. 146). ¿Por qué esa consideración, cuando los conceptos difieren por completo? En primer lugar, el purismo herreriano tuvo un origen y una naturaleza distinta; y en segundo, el proyecto de la Catedral de Córdoba no supuso un tránsito entre dos tendencias, sino que, confirmando lo propuesto en el *Retablo mayor de la Casa Profesa* y en el *Retablo mayor del Colegio de la Encarnación*, en Marchena, avanzó hacia el barroco en cuanto desarrolló los principios ensayados en los anteriores y otorgó mayor volumetría a los elementos, a la vez que tal proyección lineal se contradijo con el doble foco visual y la

intensa contaminación de la decoración manierista sevillana. Ello produjo un híbrido difícil de explicar.

No es un orden tetrástilo puro, pues el movimiento en planta determina el hundimiento de las calles laterales y ello la presencia de pilastras y de medias columnas en los costados. Tal acentúa el claroscuro, y esto no es un rasgo protobarroco, sino un elemento irracional manierista procedente de Miguel Ángel, que en la Biblioteca Laurenciana ya les quitó su función tectónica y las utilizó con sentido plástico para modelar el muro.

Ello concuerda con el inorganicismo de la decoración sobre el dintel de las puertas del sotobanco, en el que los roleos y un escudo invaden el banco, cuyo remate escalonado está coronado por un pequeño frontón curvo, que anula al suelo de las calles laterales del primer cuerpo. Cada puerta y su remate funcionan con cierta autonomía, aunque ésta ya no es la de los proyectos manieristas, pues la inscripción de los elementos en tres cuerpos (sotobanco, banco, y suelo del primer cuerpo), los fusiona.

La caja de la calle central del primer cuerpo se superpone al entablamento, de manera que gana unos centímetros añadidos a los que proporciona el hundimiento de las calles laterales, lo que deja espacio suficiente para que, tal sucede en el *Retablo mayor del Monasterio de San Lorenzo*, en El Escorial, el tabernáculo surja del fondo. Dos guirnaldas cuelgan ante el medio punto que descansa en sendas impostas. Ellas enmarcan a los motivos piramidales de las enjutas y la gran ménsula de la clave. El cabecero, superpuesto al entablamento, cumple la misma función y en éste apoya la hilera de ménsulas que sostiene la cornisa con el frontón que remata la calle. En su interior cuelga una guirnalda muy jugosa, sostenida por dos virtudes sentadas en una tarima que ya forma parte del segundo cuerpo. Así, los volvió a unir. La hilera de ménsulas ofrece cuatro niveles: en el cabecero de la caja de la calle central, en el entablamento, en sus costados y en sus frontadas. Las calles laterales tienen cajas de orejetas con ménsulas en el cabecero y otras más pequeñas en hilera de cuatro pareadas que sostienen una cornisa con frontones curvos rotos con roleos y figuras simbólicas que llegan al entablamento.

El módulo central del ático está articulado mediante columnas corintias estriadas tales las del primer cuerpo, con el que compite en protagonismo. La caja central rectangular y desdoblada, iguala al friso que sostiene. En sus costados, las pilastras anexas acentúan el claroscuro del espacio que dejan las columnas. Sobre el friso y la caja, un entablamento sostiene un frontón curvo partido y volado sobre dos ménsulas y otro triangular superpuesto que lo supera volado sobre otras seis de dimensiones similares.

Éstas ménsulas tienen las hojas de acanto que proceden de Buontalenti y Ammanati y utilizó Martínez Montañés a partir de la segunda década. Sobre el frontón rectangular y entre los segmentos del curvo roto, dos *Querubines* simulan bajar un tondo con *Dios Padre* bendiciendo. Esta escenografía del *Querubín* que desciende, la adoptó Alonso Cano en el *Retablo de San Juan Evangelista*, en el Convento de Santa Paula, en 1635 a 1637.

Los módulos laterales son independientes, más pequeños, y quedan rehundidos entre el módulo central y las estatuas de los extremos de *San Pedro* y *San Pablo*, sobre tarimas. Carecen de orden arquitectónico y su esquema es análogo al de las cajas del primer cuerpo, del que sólo difieren en la ausencia de roleos.

La estructura barroca del *Retablo mayor de la Catedral de Córdoba*, no concuerda con las soluciones manieristas de algunos elementos y de la decoración en general. Ello induce a pensar que los inconvenientes y las reclusiones que le impuso la orden jesuita a Alonso Matías, determinaron el exceso de protagonismo en sus colaboradores. Tal sería la causa del carácter híbrido de la obra. A ello contribuyó el programa iconográfico. Las cuatro *Virtudes*, las dos *Figuras alegóricas* y las estatuas de *San Pedro* y *San Pablo* esculpidas en mármol, fueron obra de Pedro Freila Guevara, en 1626 a 1628. El *Dios Padre* fue realizado por Matías Conrado, en 1627 a 1628, y la decoración en bronce por Pedro de Vares. Las cinco pinturas de Cristóbal Vela Calvo fueron sustituidas por otras de Palomino en el siglo XVIII.

II. LA DEFINICIÓN BARROCA DE ALONSO CANO

Bernales Ballesteros consideró el Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva, en Lebrija, en 1629-31, la obra cumbre de Alonso Cano (Bernales, 1976, Pág. 84). Destaco su opinión porque, sin duda, fue una obra madura, pese a que por su cronología pertenece a la etapa juvenil del artista. Ello invita a la reflexión.

Cómo pudo un artista en fase formativa expresarse con tal seguridad y avanzar sin titubeos en la vanguardia de su tiempo, y más en un ambiente conservador (ello en la retablística) dominado por la figura indiscutible de Martínez Montañés. Rodríguez de Ceballos lo justificó al proponer que fue Miguel Cano quien prefiguró las trazas al redactar las condiciones del retablo que después traspasó a su hijo (Rodríguez de Ceballos, 1969, Págs. 165 a 201). Ello no es del todo satisfactorio, pues aunque explica la adopción de la estructura tetrástila de Alonso Matías, el resultado fue muy distinto en el

Retablo de Niebla, en el que Miguel Cano partió de condiciones similares (Wethey, 1983, Pág. 38). Ello unido a la documentación permite asegurar que el proyecto fue de Alonso Cano (Palomero, 1983, Págs. 104 y 488 a 491).

Está articulado en banco, un cuerpo tetrástilo con columnas corintias melcochadas y de orden colosal realizado por un cimacio o dado florentino, que sostienen un entablamento en dos planos, el exterior con triglifos en la frontada y ménsulas en los costados, el interior montado por las cajas de las calles, y sobre ellos una potente cornisa volada sobre ménsulas, en la que apoya el ático triple flanqueado por las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*.

Es el esquema de Alonso Matías, que Alonso Cano alteró en sus proporciones, pues dio mucha mayor altura al cuerpo tetrástilo que al ático, casi igualó las tres calles de ese cuerpo y otorgó un inusitado protagonismo al vuelo de la cornisa, tal en concordancia con la volumetría de la decoración.

Nada de ello tuvo correspondencia en el *Retablo mayor de la Iglesia de San Juan de la Palma*, proyecto de Miguel Cano², en 1634 a 1639, dividido en dos cuerpos y con un nicho para la imagen de *San Juan Bautista* tallada por Alonso Cano, que alternaba con pinturas de Juan del Castillo. Tampoco con otros anteriores, como el *Retablo mayor de la Iglesia de Santa María la Blanca*, en la Campana (Sevilla), proyectado por Miguel Cano, en 1629, en el que, siguiendo pautas manieristas, pareó los soportes de la calle central y dejó libre los extremos. Además, en ello utilizó columnas corintias melcochadas y pilastras corintias en que las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*, antepuestas en el tercio inferior y en el tercio superior, retallado, corresponden al traspaso a Felipe de Ribas, en 1642 a 1648. Harold Wethey (Wethey, 1983, Pág. 38), a quien siguió Bernaldes Ballesteros (Bernaldes, 1976, Pág. 87), propuso como antecedente el cuerpo único con ático reducido de El Greco, en el *Retablo de Santo Domingo El Antiguo*, en 1577; aunque es posible la simple relación que de coincidencia, pues la idea estuvo presente en los tabernáculos palladianos de Jerónimo Hernández y Miguel Adán, y después, ya a escala colosal, en una obra de distinta procedencia, el *Retablo mayor de la Iglesia de Santiago*, de Vermondo Resta.

La explicación a la definición organicista con la que Alonso Cano llegó al Barroco está en la modificación de las proporciones y los espacios mediante la aplicación de preceptos teóricos de Palladio a la estructura de Alonso Matías. De ese modo, Alonso Cano no partió de conceptos determinados

² En la actualidad en la Iglesia de San Juan de Aznalfarache; aunque, sin la imagen titular, obra de Alonso Cano.

que lo llevasen a crear una nueva estructura, sino adoptó la más novedosa del momento y la transformó con un nuevo sistema de relaciones entre los elementos y las partes.

En ello se dio la paradoja que Wethey definió como *la revolución barroca de un orden colosal a gran escala en disposición palladiana* (Wethey, 1983, Pág. 38) . No hay contrasentido. Los principios palladianos y, sobre todo, su sentido de la unidad y la monumentalidad, son los instrumentos técnicos con los que Alonso Cano determinó la unicidad barroca de la estructura jesuita romana heredada de Alonso Matías. Tal palladianismo es lógico si tenemos en cuenta que Alonso Cano fue discípulo de Francisco Pacheco y quizás de Martínez Montañés (Hernández Díaz, 1987, Pág. 198), y que con ellos se relacionó con Juan de Oviedo, El Joven, y con Diego López Bueno. De ahí proceden sus elementos decorativos.

La imagen de la *Virgen de la Oliva* que preside la calle central, tallada por Alonso Cano, es, en opinión de Bernales Ballesteros, trono expositor del *Niño Jesús* (Bernales, 1976, Págs. 87 y 88). Hoy día está alojada en un tabernáculo posterior que desvirtúa su relación con el retablo. Sobre ella una caja rectangular simple, tal las de los primeros retablos de Alonso Matías, alberga la pintura de la *Ascensión*, como las demás de las calles laterales del primer cuerpo y el ático, pintada por Pablo Legot, en 1629 a 1639. Aquéllas tienen cajas oblongas sin molduras y sobre ellas, cajas más pequeñas de orejetas apoyadas en ménsulas. Sobre la clave de las cajas superiores hay ménsulas superpuestas - la de la calle central de acanto - que sostienen jarros con flores. Éstas aparecieron en la tarima sobre el escudo que rompe el frontón del módulo lateral del *Estudio de retablo* de la *Runsthalle* de Hamburgo³, en 1652-57, que, por cierto, alberga una imagen análoga a la de *San Diego de Alcalá del Palacio de Carlos V*, en Granada.

El programa iconográfico con la *Natividad* y la *Epifanía* y, superpuestos, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, es el mismo del cuerpo único y ático del *Retablo mayor de la Casa Profesa de Sevilla*. Al agruparlos aquí en un solo cuerpo, los módulos del ático quedaron libres para el *Crucificado*, tallado por Alonso Cano y Felipe de Ribas; y la *Anunciación*, desdoblada, pintada por Pablo Legot.

El módulo central del ático está articulado mediante pilastras toscanas con guirnaldas verticales, tal Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenciana, y un acanto que monta en el capitel, tal Buontalenti. Sostienen un friso con ménsulas sobre las que vuela un frontón curvo roto por debajo por un escudo

³ Museo del Prado. Cat. Num. D 50.

que lo supera y contiene ménsulas, sobre el que apoyan guirnaldas y tiene roleos en la parte inferior. Los módulos laterales, más pequeños, tienen acantos en vez de capiteles en las pilastras, guirnaldas en los cabeceros y frontones curvos partidos por tarjas con querubines sedentes.

La estructura de Alonso Cano en Lebrija es barroca, pero, como obra juvenil, aún no está en el Barroco Pleno, ya que falta la incorporación de la columna salomónica y el énfasis del espacio ilusorio y la teatralidad. Al mismo tiempo, desconcierta su inmenso clasicismo. Éste primó en el proyecto de *Fuente mural* de la Colección Beruete y Moret⁴- a modo de retablo - que, consecuentemente, se articula en dos cuerpos y tres calles rematadas con un frontis serlio palladiano y un solo frontón.

Esto no sucedió en el *Retablo mayor de la Iglesia de la Oliva*, en Lebrija, en el que Alonso Cano definió la estructura barroca unitaria sobre la que partieron Felipe y Francisco Dionisio de Ribas y Bernardo Simón de Pineda, y, pese a que con los elementos sustentantes de realce perdió el módulo clásico que mantuvo Alonso Matías, mostró también, y con no menos intensidad, tal condición.

Ello sucedió en el *Tabernáculo de la Hermandad de La Concepción* y en el *Tabernáculo de la Hermandad de la Encarnación*, en la Iglesia de Nuestra Señora de la O, en Rota, en 1630, en los que reprodujo la estructura a escala. También en la estatuaría de Lebrija, sobre todo en las imágenes de la *Virgen de la Oliva*, *San Pedro* y *San Pablo*, en las que la ascendencia clásica de la antigüedad romana fue pareja al barroquismo de sus formas. Tal concepción generó los problemas de interpretación que trató Pita Andrade (Pita, 1969, Págs. 132 y 133). Es lo que diferenció a Alonso Cano de los autores menores que, deudores de los principios manieristas, adoptaron la estructura tetrástila de Alonso Matías. Mientras, Alonso Cano partió hacia el Barroco Pleno en la medida en que dinamizó las trazas obviando la raíz clásica en la que se sustentó.

El *Retablo de San Juan Evangelista*, en el Convento de Santa Paula, proyectado y ensamblado por Alonso Cano, en 1635 a 1637, es una interpretación avanzada y a escala del *Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija. El banco está articulado mediante pilastras policromadas por Juan del Castillo, en 1638, ellas con capiteles a modo de ménsulas sobre las que vuela el orden corintio melcochado del cuerpo tetrástilo. El Sagrario tiene columnas pareadas en planos alternativos que le otorgan movilidad, pues los entablamentos se escalonan y uno sostiene un frontón curvo roto con querubines sedentes y el otro una cartela cartilaginosa

⁴ Museo del Prado. Cat. Núm. D 50.

que monta en la base de la caja del piso superior. En la cornisa del banco, sobre las cajas rectangulares con pinturas, hay tarjas sinuosas con cabezas de ángeles.

El cuerpo tetrástilo está realizado por cimacios y dados de entablamento en los que apoya un friso con ménsulas y alero. La calle central parte de un espacio cóncavo tras los querubines del remate del banco, y así la caja adquiere un impulso ascensional que acentúa el movimiento, que comparte la imagen sedente del santo tallada por Martínez Montañés, en 1636. No fue la primera vez que una imagen de éste presidió un retablo de Alonso Cano, ya se había dado el caso en el *Retablo de Santa Ana*, en el Convento de San Alberto, en 1634-35.

La hornacina está inscrita en una caja articulada por finas pilastras y con cabecero en tres planos y con tarja decorada con una guirnalda, a la que se superpone un hueco con tarja cartilaginosa y, suspendido ante ella, un querubín tallado por Alonso Cano, que desciende al primer cuerpo. Las calles laterales tienen cajas superpuestas, primero de medio punto con guirnalda en las enjutas e inscritas en orejetas invertidas y con cabecero grapado por una ménsula; después rectangulares y verticales, con una guirnalda en el cabecero e inscritas en orejetas invertidas con tarjas superiores. Las pinturas, como las del banco, eran de Alonso Cano (Wethey, 1983, Pág. 41).

El módulo central del ático tiene una caja rectangular triplicada que rompe el frontón curvo con escudo en el interior y adaptado al medio punto. En los laterales, dos guirnalda verticales superpuestas y sobre una cabeza angelical tal la exterior cubren el espacio entre los módulos. Éstos son rectangulares en proyección horizontal y tienen cornisas con tarimas y querubines sedentes de Alonso Cano. Las pinturas originales eran de Juan del Castillo.

Harold Wethey opinó que el movimiento rotatorio del ángel anula la serenidad vertical heredada del *Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija (Wethey, 1983, Pág. 124). Estuvo en lo cierto. Además, los huecos comentados y la ingravidez de la caja central del primer cuerpo crean un efecto ilusorio barroco ausente en aquél. El ángel no sólo determina la unicidad del proyecto, también contrasta con los espacios vacíos y completa una escenografía con la que llegó a la teatralidad que lo situó en los umbrales del Barroco Pleno.

Lo prefiguraron las profundas estrías del fuste melcochado, que insinúan la ruptura del eje de las columnas salomónicas; y, en el orden superior de los

conceptos, la supremacía del movimiento y la plasticidad de los elementos. Alonso Cano mantuvo estos caracteres en la posterior etapa madrileña, en la que abandonó la estructura tetrástila y volvió a la estructuración en cuerpos y calles.

Repitió dicho movimiento en planta y alzado en el *Retablo de San Andrés*⁵, en Madrid, en 1642; y en el *Retablo de Nuestra Señora de la Paz*, en Getafe. En ellos están las ménsulas y las guirnaldas frecuentes en Francisco Pacheco y en Martínez Montañés; no obstante, carecen de la unicidad del *Retablo de San Juan Evangelista*, en el Convento de Santa Paula. A tal unidad aspiró en el ático del *Estudio de retablo de la Runsthalle*, en Hamburgo, cuyo frontón curvo se adapta al medio punto según la tradición protobarroca sevillana, y al que se superpone un ángel trompetero que, con el supuesto simétrico, inicia el descenso como el Querubín del *Retablo de San Juan Evangelista*, en el Convento de Santa Paula, con la única diferencia del escudo que porta.

III. APORTACIONES SIMULTÁNEAS A LA DEFINICIÓN DEL ORDEN COLOSAL TETRÁSTILO

Las aportaciones miscibles de las tendencias comentadas en el primer cuarto de siglo, revirtieron en dos en el segundo, a medida que, desaparecidos Andrés de Ocampo y Juan de Oviedo, envejeció Martínez Montañés y decreció el manierismo romanista. Por un lado, lo hicieron en el desarrollo del orden colosal tetrástilo cuyo origen y definición barroca fue de Alonso Matías a Alonso Cano; y por otro, en el decorativismo plástico barroco de los autores fieles a la tipología tradicional, con Juan de Mesa y Felipe de Ribas al frente. Sobre ambas tendencias procedió el retablo salomónico de la segunda mitad de siglo.

Por ello, no se debe limitar la evolución de la estructura tetrástila a los dos grandes creadores que la determinaron, Alonso Matías y Alonso Cano, es necesaria la reflexión sobre las indecisiones y las confirmaciones de cuantos autores convivieron con el decorativismo y procedieron o alternaron con el orden salomónico. Para esas relaciones, es de interés el estudio de la fase previa por Consuelo Sáenz de la Calzada⁶ (Sáenz, 1956, Págs. 212 a 250).

⁵ Museo del Prado. Cat. Núm. D 55.

⁶ Estudió los elementos de la arquitectura en madera sevillana del primer tercio del siglo XVII.

Palomero Páramo citó como uno de los primeros retablos tetrástilos el que proyectaron Luis de Figueroa y Crisóstomo Antúnez para el Convento del Espíritu Santo (Palomero, 1983, Pág. 486), en 1620 a 1622, ahora en la iglesia de la Inmaculada Concepción, en Brenes (Sevilla) (López, 1932, Pág. 49).

Es muy interesante pues fue anterior a la definición barroca de Alonso Cano. La influencia de Alonso Matías es clara; pero, el componente fantástico de naturaleza manierista que supone la adición de un módulo central autónomo en el primer cuerpo, convirtió el proyecto tetrástilo en hexástilo. El Sagrario enlaza el banco y el primer cuerpo, pues el segundo y las dos cajas rectangulares con frontón triangular que lo flanquean ocupan el primer tercio de la calle central de éste. De ahí parte el módulo superpuesto articulado mediante pilastras dóricas estriadas, que superan al entablamento del cuerpo sostenido por cuatro columnas corintias estriadas, y sostienen una cornisa paralela y desdoblada sobre la de éste. Sobre ella, un frontón curvo roto con roleos costillados y escudo insisten en las referencias manieristas, con las que concuerdan las hornacinas con cajas rectangulares superpuestas en horizontal de las calles laterales.

El ático tripartito y su protagonismo en altura equivalente al del primer cuerpo, remiten con mayor intensidad a Alonso Matías. Aún así, el módulo central articulado mediante pilastras rematadas por consolas con decoración de acanto en vez de capiteles, que sostienen un frontón curvo, recuerda a Juan de Oviedo, El Joven, y a Martínez Montañés. El cabecero de la caja rectangular se superpone al entablamento y su alero a la base del frontón. Los módulos laterales tienen cajas rectangulares con marcos simples y sobre ellos roleos con grandes escudos que remiten a Andrés de Ocampo y, en los laterales, guirnaldas verticales tal después Martínez Montañés, en el *Retablo de los Portocarrero*, y Alonso Cano, en el *Retablo de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija. El programa pictórico correspondió a Antonio Pérez y Juan del Castillo, en 1621-22.

Esto muestra que el modelo introducido por Alonso Matías no estuvo aislado en el contexto sevillano. Fue punto de referencia para autores manieristas como Luis de Figueroa que, pese a todo, siguió fiel a sus principios. En el *Retablo de la Anunciación*, en la Iglesia del Convento de San José del Carmen (Las Teresas), en 1625 a 1629, utilizó el doble arco triunfal de tradición renacentista. En el arco exterior, pilastras corintias policromadas sostienen dados con triglifos y directamente un frontón curvo roto sobre hilera de pequeñas ménsulas. Una gran caja de orejetas

alberga el medio punto. La caja del ático, articulada mediante pilastras con ménsulas de acanto que sostienen un entablamento con frontón rectangular partido por debajo, parte del interior del frontón del primer cuerpo. Sobre los segmentos de éste una tarima con eleolipas pareadas y un querubín en cada costado del ático. En el interior, un tabernáculo palladiano análogo a los de Martínez Montañés en el Convento de Santa Clara, articulado por columnas corintias melcochadas y con roleos con querubines flanqueando el ático, rematado por un frontón curvo ajustado al medio punto. Las dos cajas y la del arco exterior son rectangulares, como las del intradós del ático, con pinturas de Francisco Herrera, El Viejo. La policromía fue de Baltasar Quintero.

Calificado con rigor, este *Retablo de las Teresas* pertenece a la última fase del manierismo romanista, si se incluye aquí es porque, sin que aporte nada a la evolución de aquel estilo, en el que, no obstante, destacó por la nobleza de sus proporciones, sirve para mostrar esta otra filiación de Luis de Figueroa y ello para entender el motivo de las indecisiones que generaron el proyecto pseudotetrástilo del *Retablo del Convento del Espíritu Santo*. A la vez, la estructura interior, que derivó de Juan de Oviedo, en el *Tabernáculo de San José*, del Convento de Santa Isabel y se relacionó con la de Martínez Montañés en el *Retablo de los Portocarrero*, en Benacazón, desarrolló el cuerpo único con pequeño ático de raíz palladiana de modo similar al nuevo cálculo de Alonso Cano en el *Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija.

Llama la atención que tal fue el punto de partida de Martín Moreno⁷, que pronto definió una actitud protobarroca (Pérez Embid, 1975, Pág. 69), desde la que llegó, junto a Francisco Dionisio de Ribas, a la experiencia salomónica. Su *Retablo para el poeta Francisco de Rioja*, en el Convento de las Teresas, en 1627 a 1629, es similar al de Luis de Figueroa, del que sólo difiere en pequeños detalles. Por ejemplo, el arco exterior tiene un frontón recto partido y no curvo, sobre los segmentos una bola y una guirnalda en vez de dos eleolipas; y el ático un frontón curvo, los dos con una cruz y bolas encima. Dos escudos sobre el muro lo flanquean y denotan su protobarroquismo.

Su interés en lo que refiere a la evolución del modelo tetrástilo está en la estructura interior, en la que Martín Moreno siguió el cuerpo único de orden corintio estriado de Luis de Figueroa. Difiere en que apoyó las columnas

⁷ Ello sin contar la intervención en el primer retablo documentado, en Aracena, del que no puedo formar un juicio.

sobre dados policromados y voló la caja de la desaparecida pintura de la *Inmaculada* sobre ménsulas (Cano, 1984, Pág. 104). Así aumentó el volumen del cuerpo a costa del ático. En ello se anticipó a las soluciones espaciales de Alonso Cano en el *Retablo de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija que, como vemos, no necesitó acudir a las referencias toledanas de El Greco.

Es cuestión de definición de espacios y volúmenes, esto es, de concepto arquitectónico y no de soluciones plásticas o tipologías, en las que Martín Moreno siguió vinculado al manierismo. El frontón curvo partido alberga una pequeña caja con cartones y una ménsula y dos guirnaldas en el cabecero, cuya cornisa se ajusta al medio punto; y la pintura del *Espíritu Santo*, en caja rectangular, empequeñece bajo las tres del trasdós del arco. En la actualidad está dedicado al *Calvario*, grupo en el que María Luisa Cano identificó las imágenes de la *Dolorosa* y *San Juan*, que proceden del primer cuerpo del *Retablo mayor* del mismo templo y atribuyó a Juan de Mesa (Cano, 1984, Págs. 105 y 106).

Es momento de ordenar las secuencias. La estructura tetrástila de Alonso Matías en el *Retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación*, de la Casa Profesa, es del año 1604. La variante de Alonso Matías en el *Retablo mayor del Convento de la Encarnación*, en Marchena, de 1607. La influencia del ático tripartito apareció por primera vez en el retablo de Martínez Montañés dedicado a la *Virgen con el Niño*, en la Capilla del reservado, en el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, en 1609 (Muro, 1939). El mismo Martínez Montañés fue el primero que adoptó la estructura tetrástila en el interior del arco triunfal del *Retablo de San Juan Bautista*, en el Convento del Socorro, en 1610- a 1620. Su micro arquitectura repitió el estudio espacial de Alonso Matías en el *Retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación*, de la Casa Profesa. En 1610, Juan de Oviedo, El Joven, sorprendió con el gran cuadro del altar del *Retablo del Juicio Universal*, en el Convento de Santa Isabel, en que el cuerpo único aumentó su protagonismo a costa de la reducción del ático. La tercera y última versión de Alonso Matías, en el *Retablo mayor de la Catedral de Córdoba*, es de 1618. Luis de Figueroa y Crisóstomo Antúnez recibieron la influencia de Alonso Matías; pero, no asimilaron los conceptos que originaron la estructura tetrástila en el *Retablo del Convento del Espíritu Santo*, en 1620 a 1622. El mismo Luis de Figueroa y Martín Moreno incorporaron el gran cuerpo preeminente del cuadro de altar a la tipología del arco triunfal en los retablos de las Teresas, en 1625 a 1629; y, por fin, Alonso Cano definió el barroco tetrástilo en el *Retablo mayor de la Iglesia de la Oliva*, en Lebrija, en 1629.

IV. LOS PRIMEROS SEGUIDORES DEL ORDEN COLOSAL TETRÁSTILO

Ese año, Diego López Bueno contrató el *Retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Gracia*, en Espera (Cádiz). En el primer cuerpo reprodujo el orden tetrástilo de Alonso Matías en el *Retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación*, en la Casa Profesa, y como él utilizó columnas y pilastras corintias que articulan el cuerpo en tres calles, con cajas rectangulares simples para pinturas que ocupan todo el espacio. En el cabecero de las laterales tiene dos guirnaldas unidas en el centro y el entablamento se desdobra con el dado saliente sobre las columnas.

Es posible que en el proyecto de Diego López Bueno, el entablamento fuese corrido, pero ahora no lo es, ello tal vez debido a la reforma de Pablo Legot, en 1650 a 1652. Se conserva el proyecto de éste, en el que, como propuso Palomero Páramo, añadió una imagen mariana sobre el Sagrario (Palomero, 1983, Págs. 493 y 495), y un ático tripartito, con las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*, derivado del de Alonso Cano en Lebrija. Ello con la intención de no apartarse del programa iconográfico pictórico del retablo de Alonso Matías.

Si comparamos el proyecto de Pablo Legot con el retablo tal se conserva, le podemos adjudicar a éste la prolongación de la calle central del primer cuerpo, que desplazó al entablamento; y el módulo central del ático, articulado por pilastras corintias que sostienen un frontón curvo volado sobre ménsulas. La caja rectangular está flanqueada por resaltes en forma de pilastras con consolas en vez de capitel. No los módulos laterales, que, por sus pilastras con guirnaldas verticales y consolas de acanto, el entablamento dividido en dos planos por los dados sobre aquéllas, y el frontón curvo roto con roleos costillados, eleolipas en el arranque y figuras alegóricas, parecen proyectados por Diego López Bueno. A quien también correspondieron las eleolipas sobre tarimas en el lugar en el que Pablo Legot colocó las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*.

En definitiva, Pablo Legot alteró las proporciones prístinas de Diego López Bueno, inspiradas en Alonso Matías, y, destacando el espacio de la calle central, influenciado por Alonso Cano, originó, tal afirmó Palomero Páramo, un híbrido que, como tal, carece del organicismo al que aspiraron y lograron los citados Alonso Matías y Alonso Cano.

Uno de los retablos más interesantes, por su calidad, algunos elementos novedosos y la cronología, es el de Jerónimo Velázquez en el Convento de las Teresas, en 1630.

En el contrato se especificó que Jerónimo Velázquez tenía que ensamblarlo conforme a unas trazas adjuntas que no se conservan (Heliodoro Sancho,

1928, Págs. 296 a 330). Las condiciones fueron análogas, incluso en la terminología inusual y propia de la región vallisoletana⁸, a la del *Retablo mayor del Convento de los Remedios*, ensamblado por Alonso Sánchez (Cano, 1984, Págs. 325 a 342), también en 1630.

Esto y que no se detectan avances en Jerónimo Velásquez, en el *Retablo de Morón de la Frontera* y en el *Retablo del Convento de Santa Clara*, en Moguer, son indicios de que el proyecto no fue suyo; e induce a pensar que, tanto Velásquez como Alonso Sánchez, partieron de un proyecto común dependiente del de Alonso Cano en el *Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija, y, como este retablo aún no se había concluido en 1630, su autor sólo pudo ser un artista del círculo de Alonso Cano que lo conociera en proyecto y en fase de ejecución; es decir, que, de alguna manera, interviniera o estuviera relacionado con el maestro. Que las trazas estén firmadas por el Fray Diego de la Encarnación sólo indica su conformidad como apoderado; que Pablo Legot contratara el dorado y estofado en 1632 es, empero, indicativo.

En el *Retablo mayor del Convento de las Teresas*, el banco está articulado por pilastras pareadas que sostienen potentes ménsulas sobre las que vuelan las columnas corintias melcochadas del orden colosal tetrástilo. La calle central del banco corresponde al Sagrario, articulado en tres calles, las laterales con hornacinas con imágenes de santos en miniatura, tal Martínez Montañés en el *Retablo mayor del Convento de Santa Clara*, en el que Hernández Díaz sospechó que intervino como oficial Alonso Cano (Hernández Díaz, 1987, Pág. 198).

Las puertas del sotobanco fueron posteriores y en el espacio correspondiente en horizontal irían sendos lienzos. Las columnas del cuerpo tetrástilo tienen bases y capiteles de proporciones vigolescas, pero el fuste perdió la proporción clásica, como Alonso Cano, en el *Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija. Sostienen un entablamento interrumpido por la caja de la calle central, en la que apoyan directamente los dos elementos superiores de éste: el pequeño friso y la cornisa volada sobre ménsulas. La calle central, más ancha que las laterales, tal Alonso Matías en el *Retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación*, en la Casa Profesa, está muy reformada y se le ha añadido en época posterior un tabernáculo con la imagen de la *Inmaculada*, atribuida por Hernández Díaz a Juan de Mesa (Hernández Díaz, 1972, Pág. 81), y un *Crucificado*, en el templete del ático.

⁸ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Oficio VIII, Libro primero del año 1630. Registro 21, folios 1 a 6.

En la reconstrucción ideal de María Luisa Cano, la hornacina se inscribe en una caja rectangular (Cano, 1984, Pág. 70), cuya altura es excesiva para el grupo de *San José Itinerante*, atribuido también por Hernández Díaz a Juan de Mesa (Hernández Díaz, 1972, Pág. 82). El autor del retablo lo resolvió colocando el grupo sobre un manifestador con la imagen del *Niño Jesús*, que hace las veces de peana. Ello duplica, teniendo en cuenta la del grupo de *San José*, la imagen infantil de Jesús. Las calles laterales tienen hornacinas con imágenes de santos inscritas en cajas rectangulares con roleos costillados. Sus proporciones recuerdan a Juan de Mesa en el *Retablo mayor del Convento de Santa Isabel*, en 1625. Superpuestas a éstas, cajas cuadrangulares con pinturas de santos, cuyos cabeceros montan en el arquitepe del entablamento, sostienen un friso con un frontón recto costillado en el interior y volado sobre ménsulas.

El módulo central del ático del *Retablo mayor del Convento de las Teresas* está articulado por columnas corintias melcochadas, que sostienen dados de entablamento con triglifos, tal Alonso Cano en el *Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija, y una cornisa sobre una hilera de ménsulas en dos planos, en la que apoyan un frontón curvo roto y costillado y roleos con el *Padre Eterno*, respectivamente. Antaño, lo presidía el *Calvario*, del que quedan las imágenes de la *Dolorosa* y *San Juan Evangelista*, en el *Retablo de Francisco Rioja*, en el mismo templo, y en la actualidad, el grupo de *San José Itinerante*, que estaba en el primer cuerpo. Los módulos laterales son cajas rectangulares con remate escalonado y cornisa con escudo y eleolipas. En los laterales, cartones con guirnalda verticales marcan el tránsito de la cornisa del primer cuerpo al banco y la caja de dichos módulos. Es importante que todo el retablo se levante sobre un fondo que simula un paramento de ladrillos dorados, visible en los costados, pues tal es un grafismo que vimos en Alonso Matías y distinguió tanto a Felipe de Ribas como Pablo Legot, otro colaborador de Alonso Cano.

Otro proyecto relacionado con los de Jerónimo Velázquez y Alonso Sánchez, y, por lo tanto, derivado de Alonso Cano, es el de Jacinto Pimentel en el *Retablo mayor del Convento de Madre de Dios*, en Carmona, en 1630-31. El enorme frontón curvo roto del que emerge la caja del ático es una pervivencia manierista, con la que, empero, reforzó la monumentalidad. Por ello, no resulta contradictorio con los dados bajo y sobre el orden tetrástilo ni con los mutilos que tienden a la disolución de las barreras horizontales. Y eso que, al acotar el espacio superior, fue contra el organicismo del conjunto. Por otra parte, favorecido por un abultamiento formal derivado de Juan de Mesa, que, en gran medida, superó en barroquismo a Alonso Cano.

V. LA ASUNCIÓN ESTRUCTURAL Y LA SÍNTESIS DE TENDENCIAS DE FELIPE DE RIBAS

Como expuso María Teresa Dabrio, Felipe de Ribas fue un arquitecto en madera decisivo en la evolución del retablo barroco sevillano (Dabrio, 1985, Pág. 32). En la variedad tipológica que lo distinguió, destacan dos modelos, uno organizado en cuerpos y calles, derivado de la tradición manierista de Martínez Montañés y común a Juan de Mesa, al que, asumiendo el abultamiento formal del mismo Mesa y Alonso Cano, añadió el énfasis decorativo característico de la tendencia barroca alternativa; otro tetrástilo, procedente de Alonso Cano, en el que asumió dicho decorativismo y con el que, a la postre, inauguró el retablo salomónico sevillano. Felipe de Ribas fue, pues, un retablista fundamental, en el que confluyeron modos e intenciones.

María Teresa Dabrio consideró que el primer retablo de Felipe de Ribas fue el *Retablo mayor del Monasterio del Socorro* (Dabrio, 1985, Pág. 260), y, para ello, se fundamentó en la documentación del mismo presentada por Celestino López Martínez (López, 1928, Pág. 167). La autoría no es clara, y ya Palomero Páramo propuso la relación con Vermondo Resta y Diego López Bueno.

El primero documentado es el *Retablo mayor de la Iglesia de San Ildefonso*. Lo contrató Miguel Cano, en 1633; aunque sólo realizó el banco, pues abandonó la obra debido a los problemas económicos del promotor (Dabrio, 1985, Pág. 264). Felipe y Gaspar de Ribas redactaron nuevas condiciones y lo contrataron en 1636. Son documentos interesantes, que muestran el carácter receptor y la creatividad del artista. Felipe de Ribas mostró la influencia de su maestro, Juan de Mesa, en la articulación en dos cuerpos y tres calles con ático sobre la central y escudos y eleolipas sobre las laterales; la simultánea de sus amigos, Miguel y Alonso Cano, en el modo de organizar los soportes y el entablamento del primer cuerpo; y, en las condiciones que redactaron, incluyeron un elemento inédito, los dos *Ángeles tenants* ante el entablamento de la calle central del primer cuerpo, motivo plástico que repitieron en el *Retablo de San Juan Bautista*, en el Convento de Santa Paula.

El *Retablo mayor de la Iglesia de San Ildefonso* no era un retablo tetrástilo, su interés radicaba en la madurez decorativista; mas en el primer cuerpo, que estaba articulado mediante columnas corintias melcochadas voladas sobre las ménsulas del banco, que sostenían un entablamento doblado por los dados sobre los soportes, prefiguraba el orden tetrástilo del *Retablo de San Juan Bautista*, en el Convento de Santa Paula. El frontón roto sobre el

entablamiento de la calle central, tal aparece en la reconstrucción ideal de María Teresa Dabrio (Dabrio, 1985, Pág. 552), era análogo a los de las calles laterales de éste. También las hornacinas de las tres calles, la central con los *Ángeles tenantes*, y las laterales con escudos en el cabecero. El segundo cuerpo perdía volumen con las pilastras⁹, recurso con el que destacó la caja cruciforme con la imagen del *Crucificado* (Dabrio, 1985, Pág. 268), rematada con roleos y la pequeña caja rectangular con cartones y frontón curvo del ático.

Felipe de Ribas proyectó el *Retablo de San Juan Bautista*, en el Convento de Santa Paula, en 1637. Es una obra perfectamente documentada (López, 1928, Págs. 168 a 170; Hernández Díaz, 1928, Pág. 193); no obstante, existió una fuerte oposición a tales documentos, que recogió María Teresa Dabrio (Dabrio, 1985, Pág. 273). María Elena Gómez Moreno discutió la autoría de la arquitectura; Manuel Gómez Moreno atribuyó la escultura a Alonso Cano; Hernández Díaz consideró el proyecto de Felipe de Ribas y la escultura de José de Arce (Hernández Díaz, 1937, Pág. 96); y María Teresa Dabrio aseguró la autoría de Ribas en el proyecto y la escultura (Dabrio, 1985, Págs. 275 y sigs). La policromía es de Francisco Herrera, El Viejo.

La coincidencia con las soluciones del primer cuerpo del *Retablo mayor de la Iglesia de San Ildefonso* y, de modo concreto, la repetición del tema de los *Ángeles tenantes* sobre la calle central, permite proponer que, al margen de la naturaleza estética del grupo, y tal corresponde a la documentación, Felipe de Ribas fue el autor del proyecto del *Retablo de San Juan Bautista*, en el Convento de Santa Paula. Tal es lo que interesa en este trabajo: la autoría de las trazas.

El modelo tetrástilo interpretó el frontero dedicado a *San Juan Evangelista*, de Alonso Cano, con el que hubo de armonizar. Lo hizo sin sentido de réplica, pues introdujo múltiples novedades. La principal fue que, frente al predominio tectónico de Alonso Cano, en Ribas tal compartió protagonismo con las soluciones plásticas, de manera que la arquitectura y la escultura y la policromía se compensaron y complementaron entre sí.

Harold Welthey vio en ello el exceso de énfasis de los maestros secundarios (Welthey, 1983, Págs. 41 y 42). No lo creo así. El equilibrio raya la perfección. A la audacia espacial de Alonso Cano, Felipe de Ribas contrapuso una no menos atrevida riqueza decorativa que significa en la tercera dimensión de lo escultórico. El esquema en planta es análogo; sin embargo, Felipe de Ribas

⁹ Este elemento canesco me llevó a la sospecha de que Felipe de Ribas actuase sobre el proyecto de Miguel Cano.

dio mayor volumen a las grandes ménsulas y colocó sobre los modillones que las forman cabezas de ángeles con borlones de frutas que ocupan casi toda la caja. En el espacio intermedio, rehundido, los tableros policromados por Francisco de Herrera, El Viejo, sustituyeron a los lienzos.

El Sagrario es similar; aunque Felipe de Ribas utilizó columnas corintias con los fustes estriados en zig zag. Ello no tenía antecedentes en el arte sevillano ni se volvió a ver en su producción. En los costados tiene nichos vacíos que ocupaban las imágenes en miniatura de *San Pedro* y *San Pablo*. La hornacina de la calle central del cuerpo tetrástilo, ocupada por la imagen titular tallada por Martínez Montañés, apea sobre una peana que suprime el hueco correspondiente de Alonso Cano, en cuyo eje se sitúa una cabeza angelical.

La hornacina se inscribe en una caja rectangular con las enjutas retalladas, sobre la que apoyan los *Ángeles tenantes con la cabeza de San Juan Bautista en una bandeja*, apoyada en un escudo con leyenda alusiva. Cada ángel describe una línea curva en consonancia con el segmento correspondiente del frontón de la calle lateral. El grupo, de bulto y gran fuerza plástica, no interrumpe el entablamento sino se superpone en escenografía que indica los umbrales del Barroco Pleno.

Felipe de Ribas colocó en las calles laterales una sola hornacina con imagen, que simula apoyar en una tarja de doble curvatura cual peana, y se inscribe en una caja rectangular escalonada hacia adentro y cubierta por una cartela cartilaginosa con cabeza de querubín. Las columnas corintias tienen los fustes estriados en espiga. Los dados de entablamento, retallados, sostienen los segmentos del frontón roto partido; y en el plano rehundido una guirnalda con fruto central marca el eje vertical. Es el sistema que volvió a utilizar en el *Retablo de San José*, en la Iglesia de la Encarnación, en Constantina, en 1638; y, según Hernández Díaz, en el *Retablo mayor de la Iglesia de San Román*, en 1646-47 (Hernández Díaz, 1928, Págs. 191 a 193).

En su proyección, una tarima retallada supera el hueco del frontón y con la *Virtud sedente* que sostiene suple a los módulos laterales del ático del retablo de Alonso Cano. Sobre el segmento exterior del frontón del primer cuerpo, un querubín sedente flanquea, en un plano inferior, a cada virtud. El módulo central del ático está articulado mediante pilastras con ménsulas de acantos, guirnalda y escudos, que sostienen un frontón curvo en dos planos. Sobre la caja rectangular con el *Relieve del Bautismo de Cristo* surgen los torsos de dos querubines con un escudo cada uno. Éstos simulan sostener la caja y ocupan el interior del frontón que remata el ático, inscrito en el medio punto con trasdós cajeados.

La escultura en sí no es objeto de este estudio, pero la relación de correspondencia de las imágenes con los elementos arquitectónicos en el *Retablo de San Juan Bautista*, en el Convento de Santa Paula, caso de los *Ángeles tenantes con la cabeza de San Juan Bautista* de la calle central con la curvatura de los frontones de las laterales, y el sistema de equivalencia con el que las *Virtudes* sobre peanas sustituyeron a los módulos laterales del ático, obliga, debido a la diferencia de opiniones, a replantear la cuestión.

Como dije, excepto el titular de Martínez Montañés, Gómez Moreno la adjudicó a Alonso Cano y Hernández Díaz a José de Arce. María Teresa Dabrio defendió la autoría de Felipe de Ribas. En las tres imágenes conservadas del *Retablo mayor de la Iglesia de San Ildefonso*, Felipe de Ribas se manifestó conforme a la estética de Martínez Montañés y las aportaciones del discípulo de éste, Juan de Mesa, maestro propio; no obstante, en el *Retablo de San Juan Bautista*, en el Convento de Santa Paula, primaron las fórmulas introducidas por José de Arce.

Ello desconcierta, pero tengamos en cuenta que Felipe de Ribas estaba en el final de su etapa juvenil o en el inicio de la madurez y, en ese momento, pudo recibir tal influencia. De hecho, ella fue, bien asimilada, una de las fuentes de su plenitud. Lo que ocurre es que aquí fue tan intensa que es difícil de justificar. Hay, empero, motivos para hacerlo. Los *Ángeles tenantes* responden al grupo propio descrito en las condiciones del *Retablo mayor de la Iglesia de San Ildefonso*, y la cabeza de *San Juan Bautista* procedió de los modelos habituales en los Crucificados de Juan de Mesa. Estos vínculos aseguran la autoría de Felipe de Ribas, pese al movimiento helicoidal que procede de José de Arce.

En el grupo del *Bautismo de Cristo* también adoptó la iconografía de Martínez Montañés, aunque incluyó un pequeño rompimiento de gloria con cabezas angelicales, en sintonía con el desarrollo de José de Arce en el *Retablo mayor de la Iglesia de San Miguel*, en Jerez. Felipe de Ribas mantuvo esos rompimientos de gloria en obras inmediatas como los relieves del *Retablo mayor del Monasterio de la Concepción de San Juan de la Palma*, en 1638.

Los querubines sentados sobre el frontón del primer cuerpo y los que emergen del frontón del ático, recuerdan a los del retablo frontero de Alonso Cano. Ello demuestra, dadas las similitudes técnicas con las tallas comentadas, en las que aunó el naturalismo montañésino con la superposición de planos y aristas de José de Arce, la disponibilidad de Felipe de Ribas, que en la síntesis procedió, como captó María Teresa Dabrio, con extrema delicadeza. Ella fue impropia de Alonso Cano y de José de Arce.

El problema se agudiza en las imágenes de la *Virgen y Santa Isabel* de las calles laterales y en las *Virtudes* del ático, que responden a modelos afines a José de Arce, libres de las ascendencias locales que permitan fundamentar la autoría de Felipe de Ribas. Por ello, en estos casos, hay que tener en cuenta la opinión de Hernández Díaz; muy valiosa, pues de confirmarse la colaboración se explicaría la influencia directa y su intensidad, que se diluyó conforme Felipe de Ribas llegó a la madurez.

El siguiente retablo tetrástilo de Felipe de Ribas fue el del *Cristo del Coral* (Dabrio, 1985, Pág. 282), en el mismo Convento de Santa Paula, en 1638. En éste cumplió el doble compromiso de sintonizar con el *Retablo de San Juan Bautista* y albergar la imagen del *Crucificado* preexistente. María Teresa Dabrio y otros antes que ella lo consideraron una obra menor. No estoy de acuerdo con tal calificación. Por sus novedades, es una obra de interés y un claro antecedente de futuras empresas de Francisco Dionisio de Ribas.

Felipe de Ribas suprimió el banco, y el cuerpo parte de un podium formado por dos escocias desarrolladas y un listel con dentellones, éste análogo al que trasdosa el arco, tal sucede en el *Retablo de San Juan Bautista*. La calle central del cuerpo está muy reformada por una vitrina del siglo XVIII; no obstante, se deducen sus grandes proporciones en relación con el espacio liberado por la agrupación del orden, debido a que las columnas corintias melcochadas se parean en los extremos, ligeramente adelantados en planta.

Es como si Felipe de Ribas hubiera comprimido las calles laterales del *Retablo de San Juan Bautista*, reduciéndolas a intercolumnios. Cada uno sostiene un fragmento de entablamento con arquivado liso decorado por perlas tal las que alternan con los dentellones del trasdós del arco y el listel del podium, un friso con guirnalda sobre hojas dispuestas tal las cartelas cartilaginosas de Alonso Cano, y una cornisa con dos pares de ménsulas que sostienen un frontón curvo con pequeñas ménsulas e hilera de ovas en su interior.

Sobre esos fragmentos de entablamento, *Ángeles pasionarios* flanquean el ático y destacan sobre un fondo de ladrillos o aparejo isódomo análogo al del *Retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación*, de la Casa Profesa, de Alonso Matías; y al del *Retablo mayor del Convento de San José del Carmen*, o de las Teresas, ensamblado por Jerónimo Velázquez.

El ático está articulado mediante pilastras con capiteles de acantos, que sostienen una cornisa volada sobre cinco pares de ménsulas, en la que apoya el escudo con una cabeza angelical en la parte superior, que rompe el frontón curvo del plano inferior. La caja de orejetas, a su vez apoyada en

finas pilastras, alberga el *Relieve del Descenso de Cristo al Limbo*. Sobre los valores plásticos del retablo, indudables aunque adulterados por la burda reforma de la calle central, debo destacar la variante del orden tetrástilo, cuya propuesta espacial, inédita, aprovechó Francisco Dionisio de Ribas en el *Retablo de los Vizcaínos* y antecedió a la reducción de las calles laterales de los retablos salomónicos.

Gaspar de Ribas contrató el *Retablo de Nuestra Señora*, en el Convento de Santa Paula, en 1641. María Teresa Dabrio creyó que el proyecto fue de Felipe de Ribas (Dabrio, 1985, Págs. 386 y 387). Fundamentó su opinión en la dependencia que mostró con respecto al *Retablo de San Juan Bautista*.

Tal es cierta y también los avances impropios de un autor que, como Gaspar de Ribas, sólo cuenta con una obra. El movimiento en planta está determinado desde el sotobanco, en tres planos escalonados desde el muro del buque y decorados por tableros pintados. En el primero descansa la moldura trasdosada del arco, análoga a las dos anteriores de Felipe de Ribas. En el segundo plano y en sendos resaltes del tercero, ocupado por una mesa de altar de fecha posterior, ello sobre una línea de imposta común en los tres e idéntica a la del trasdós, descansan los planos adelantados del banco con las ménsulas con guirnalda talladas y tableros inferiores pintados sobre las que vuela el cuerpo tetrástilo.

Los tableros cuadrangulares policromados de los planos rehundidos del banco repiten la disposición de los del *Retablo de San Juan Bautista*, pero tienen sobre ellos cartelas con hojas carnosas. María Teresa Dabrio consideró que la caja de la calle central descansa en una peana que no guarda relación con los proyectos de Felipe de Ribas; consideración con la que no estoy de acuerdo, pues ya la prefiguró en el *Retablo de San Juan Bautista* y la desarrolló en éste una vez suprimido el Sagrario. Además, la utilizó, simplificada, en las calles laterales del *Retablo mayor de la Iglesia de San Julián*. La parte superior de ambas concuerda, y en ésta tiene continuidad en una consola piramidal invertida y retallada que se complementa con grandes hojas talladas y policromadas sobre el tablero del banco.

El orden tetrástilo es casi idéntico al del *Retablo de San Juan Bautista*. Difiere en que la totalidad del programa es pictórico: tal correspondió a Francisco de Cubrián, en 1642. El entablamento tiene cartelas cartilaginosas que se transforman en motivos vegetales carnosos en los dados de los soportes y en los planos rehundidos del friso, y cornisa en dos planos volados sobre ménsulas que apoyan en una imposta de ovas y gallones, adelantado el de la calle central. Sobre ésta un frontón curvo roto con dos querubines sentados, y ménsulas en su interior. La caja central está muy reformada por una curva

posterior. Las calles laterales tienen cajas rectangulares superpuestas, separadas por una cartela vegetal con una guirnalda sujeta por rosetas tal fue habitual en Felipe de Ribas.

María Teresa Dabrio consideró que el ático presenta mayores novedades y ello es cierto en relación con los proyectos de Felipe de Ribas; mas no implica la aparición de elementos que no hayamos visto. El ático tripartito y, en especial, los módulos laterales, con pilastras cajeadas y capiteles de acanto que recuerdan a las del segundo cuerpo del *Retablo mayor la Iglesia de San Idefonso* y sostienen frontones curvos rotos por dados con jarras que descansan en consolas superpuestas que apoyan sobre las guirnaldas del cabecero, remiten a los de Alonso Cano en el *Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, en Lebrija. Están flanqueados por jarras con agujas y sobre dados que proceden de Villalpando y utilizó Alonso Matías. El módulo central está articulado por pilastras similares pero retalladas, que sostienen un frontón curvo desdoblado en la zona del medio punto y con ménsulas y una cartela vegetal en su interior. La caja es de orejetas desdobladas.

VI. LA INCORPORACIÓN DE LA COLUMNA SALOMÓNICA A LOS RETABLOS TETRÁSTILOS DE FELIPE DE RIBAS

El retablo salomónico tomó nombre del soporte que lo articula, es por ello imprescindible aclarar algunas cuestiones. La columna salomónica no fue una creación barroca, procede del mundo helenístico, y los humanistas cristianos del siglo XVI la relacionaron con el *Templo de Salomón*. De ese modo, adquirió carácter simbólico. Ello la convirtió en concepto alusivo a la legitimidad de la Institución. Con tal fundamento la utilizaron los autores manieristas, como el platero Francisco de Alfaro, en el *Sagrario del retablo mayor de la Catedral de Sevilla*, en 1591.

Convenido esto, habría que profundizar en las reflexiones, pues el objeto que sirve y representa a un concepto, se convierte, pasadas unas generaciones, en objeto artístico en sí, que funciona como tal en un plano específico visual, es decir, primero en calidad de símbolo que representa a una idea, y, en esa condición, provoca unos estímulos y transmite un mensaje al espectador al que va dirigida; mas, acostumbrado éste a dicho objeto, cuando evoluciona y cambia la mentalidad según la época, lo toma como algo cotidiano, que utiliza por sus valores plásticos y con sentido estético.

La columna salomónica siguió siendo para unos el emblema del *Templo de Salomón*; no obstante, los artistas que así sirvieron a los promotores

que lo requirieron, la utilizaron también por sus cualidades intrínsecas en proyectos en los que en nada aludieron a ello; aunque, por hacerlo, remitieron indirectamente a tal. Así, la columna salomónica apareció en portadas y en balcones y en fondos pictóricos de distinta índole. Un ejemplo es el proyecto de *Portada salomónica* de Alonso Cano¹⁰.

El arte de la segunda mitad del siglo XVII sirvió a la sociedad que lo generó y, si ella necesitaba la teatralidad y el ilusionismo como crédito de prestigio social, sin duda, encontró en la columna salomónica el medio idóneo. Pese a todo lo expuesto y al sentido de las intenciones de los promotores y los artistas, conscientes o no, en el fondo de la cuestión subyace el *Templo de Salomón*, asociado al sacramento de la comunión, esto es, el afán milenarista de toda una tradición cultural.

La variante de la estructura mental y el nuevo significado artístico que originó la constitución de un orden, el salomónico, propició también la superación del mismo. Como objeto artístico en sí es comprensible la variante de Bernardo Simón de Pineda, que culminó la proyección del nuevo orden salomónico a medida que avanzaba el segundo tercio del siglo XVII; la transformación del soporte en los retablos de Cristóbal de Guadix y de Pedro Roldán a finales del mismo; y la supresión de ésta en los retablos de Duque Cornejo y Jerónimo Balbás, que se decantaron por el estípite, incluso de orden monumental, a inicios del siglo XVIII.

El primer retablo salomónico conocido en el contexto sevillano fue el *Retablo mayor de la Cartuja de Jerez*. Sabemos por Antonio Ponz que tenía tres cuerpos (Ponz, 1786, Pág. 546), los dos primeros articulados mediante columnas salomónicas pareadas, decoradas con el símbolo eucarístico de los pámpanos y los racimos. Sobre el sotobanco tenía cuatro imágenes en repisas y otras cuatro en el tercer cuerpo. Éste posiblemente fuera el ático y las imágenes flanquearían a un módulo central. Pedro Gutiérrez advirtió que la imagen de *San Simón* está firmada por José de Arce y fechada en 1629 (Gutiérrez, 1924, Pág. 46). No hay duda que el *Apostolado* fue de Arce. Lo que discutió César Pemán fue la cronología (Pemán, 1950, Págs. 203 a 227), pues propuso la fecha de 1636 y a José de Arce como introductor de la columna salomónica. Las pinturas fueron de Francisco Zurbarán y sus colaboradores.

El ensamblaje del *Retablo de la Cartuja de Jerez* correspondió a Alejandro Saavedra, y, a tenor de la imagen firmada por José de Arce, en 1629, podemos considerar una cronología aproximada a 1625 a 1629. Baticle (Baticle, 1987,

¹⁰ Biblioteca Nacional, Madrid. Núm. Cát. D54.

Págs. 194 a 201; y 1988, Págs. 254 a 260) y Liedtka (Liedtka, 1988, Págs. 153 a 162) proyectaron en sus reconstrucciones ideales un retablo de dos cuerpos articulados en tres calles y con dos alas laterales cerradas y ático de un módulo. Ello lo acercó al proyecto de Martínez Montañés en el *Retablo mayor de la Iglesia de San Miguel*, en Jerez, en 1617. Ahí es donde adquirió sentido la opinión de César Pemán, en cuanto a la relación de José de Arce con la obra de Martínez Montañés en Jerez. Lo que no encajan son las fechas, pues Arce está documentado en la Cartuja en 1629 y en la Iglesia de San Miguel en 1636, y es evidente que el autor del proyecto de la Cartuja conocía el de la Iglesia de San Miguel. Por ese motivo, existe la posibilidad de que el proyecto fuese de Alejandro Saavedra, modesto ensamblador en el que sería lógica la dependencia de Martínez Montañés. Ella no es justificable en José de Arce; no obstante, a éste pudo corresponder el cambio de soportes.

Pues de eso se trató en el Retablo mayor de la Cartuja de Jerez, de un simple cambio de soportes en un modelo conocido de la última fase del manierismo romanista. Sea de Saavedra o de Arce, la nueva columna salomónica era un símbolo que se incluyó como tal. Las propiedades visuales y las consecuencias estéticas fueron secundarias y los efectos ilusorios no pasaron de las tensiones que produjo la ruptura del eje bajo los elementos sostenidos. Ello, en sí, no constituyó un orden con sus elementos propios, sólo fue una columna determinada acoplada a una estructura y a un orden preestablecido, a cuyos elementos sirvió.

Recordemos, empero, que con los proyectos tetrástilos de Alonso Cano, el retablo inició una renovación espacial encaminada a la concepción unitaria del proyecto. El sentido ascensional de la columna salomónica, que Alonso Cano nunca utilizó en sus retablos, fue después un complemento idóneo para tales innovaciones espaciales y favoreció la evolución hacia el barroco pleno. Alejandro Saavedra o José de Arce o ambos, las incorporaron a los modelos de ascendencia manierista organizados en cuerpos y calles, e iniciada la cuarta década sólo restaba, dadas sus condiciones, insertarla en el modelo tetrástilo.

Lo hizo Felipe de Ribas; aunque, hasta ese momento, vimos que en sus retablos mayores procedió sobre la armonía compositiva de las estructuras de Martínez Montañés, a las que aplicó las soluciones decorativas de Juan de Mesa y connotaciones conceptuales de Alonso Cano, cuya estructura tetrástila adoptó en retablos laterales que resolvió con afanes plásticos.

Felipe de Ribas inauguró el Barroco Pleno con la incorporación de la columna salomónica a la estructura tetrástila, derivada de Alonso Matías y Alonso Cano, en el *Retablo mayor del Convento de la Merced* (Heliodoro

Sancho, 1931, Pág. 94), en 1646. Fue el único caso en el que concibió un proyecto tetrástilo para un retablo mayor, momento en el que aunó la estructura canesca con el decorativismo de origen mesino y la teatralidad de la columna salomónica. El proceso fue complejo, los principios intelectivos rigieron las decisiones, no se trató de una simple sustitución de soportes, sino del empleo por sus cualidades innatas de uno conocido y poco frecuente, ya para la configuración de un solo espacio fugado en sentido ascensional, ya por sus valores plásticos, y al servicio de la nueva estructura y el aparato decorativo que le corresponde. Es decir, con Felipe de Ribas la columna salomónica se integró en un proceso experimental que, con la preeminencia del espacio central y la ruptura del entablamento que propició la unión de los cuerpos, maduró el nuevo orden (Hernández Díaz, 1935, Págs. 9 a 12).

El testimonio de Fray Juan Guerrero, estudiado por Pérez Escolano, es fundamental para la reconstrucción ideal del retablo de Felipe de Ribas en el Convento de la Merced (Pérez Escolano, 1982, Págs. 552 y sigs). Nos dijo que se elevaba sobre un banco de jaspe negro y que tenía un cuerpo tetrástilo y salomónico de orden colosal. Las columnas cubiertas por racimos y sarmientos, tal procedió en el fondo arquitectónico del *Relieve de San Lorenzo ante Sixto II*, en el *Retablo mayor de la Iglesia de San Lorenzo*, y, con valor tectónico, en el *Sagrario del retablo mayor del Convento de San Clemente*, en 1639, aunque éstas son de fuste liso, lo convirtieron en un enorme retablo sacramental. La calle central con la hornacina colosal de la *Virgen de La Merced*, destacaba sobre las laterales. El ático era un módulo central a modo de hornacina manifestador, articulada mediante columnas salomónicas de inferior tamaño e inscrita en medio punto. María Teresa Dabrio consideró que en las calles laterales se superponían las hornacinas con imágenes y estableció, por ello, vínculos con la tradición manierista (Dabrio, 1985, Pág. 370).

Tal superposición sólo es una hipótesis y esos vínculos una interpretación relativa a esa posibilidad, que no se sostiene con el análisis tectónico de la estructura visible en el *Retrato del padre Fray Alonso de Sotomayor*, pintado por Valdés Leal, en 1657. El fraile aparece sentado en el coro alto y tras él se ve el ático y un lateral del retablo. En éste se aprecia con claridad un pequeño frontón curvo, muy desplazado del eje central. El único modo de justificarlo es sobre dos columnas, en este caso las salomónicas, de modo similar al *Retablo del Cristo del Coral*, en el Convento de Santa Paula, en 1637.

Según esto, Felipe de Ribas las incorporó no a la estructura tetrástila heredada de Alonso Matías y, o a través de Alonso Cano, sino a una variante

personal en la que ya había propuesto un nuevo sentido espacial. Tal acrecentó el valor del proyecto. Ello produjo un enorme espacio central y redujo las calles laterales a intercolumnios. La calle central superaba en altura a las laterales, en las que, sobre el frontón, quedaba un amplio espacio repleto de decoración. La cornisa volaba sobre ménsulas en consonancia con los ajustes laterales de las columnas. Ello y la alternancia de los fundamentos tectónicos con los plásticos lo relacionaron con Luis Ortiz de Vargas, en el *Retablo mayor de la Capilla Real*, en la Catedral de Sevilla, proyectado en el mismo año, en 1646. Tal preeminencia de la calle central sobre las laterales, sin embargo, definió un nuevo modelo, sobre el que partieron Francisco Dionisio de Ribas, en el *Retablo mayor de la Capilla de los Vizcaínos*, en 1666, y Bernardo Simón de Pineda, en el efímero de la *Apoteosis de San Fernando*, en la Iglesia del Sagrario, en 1671.

El carácter sintético y, a la vez, experimental, del taller de Felipe de Ribas, lo convirtió en el centro nuclear del retablo sevillano del siglo XVII. En él confluyeron las diversas tendencias comentadas, que, asimiladas, fundamentaron la expresión de su personalidad con autonomía, y así su obra fue pionera y punto de partida de la inmediata. Los grandes creadores de la segunda mitad de siglo se distanciaron de modo considerable, sobre todo su hermano Francisco Dionisio de Ribas y Bernardo Simón de Pineda; mas no se puede negar que Felipe de Ribas fue el precursor de todos ellos en cuanto generó el concepto arquitectónico-estético del que partieron y maduraron los principios del orden salomónico sevillano.

VII. VARIANTES TETRÁSTILAS ALTERNATIVAS AL DESARROLLO DEL RETABLO SALOMÓNICO

Una variante de interés fue la de Blas de Escobar y Pedro Roldán en el *Retablo mayor del Convento de Santa Ana*, en Montilla (Córdoba), en 1652. La organización del banco es similar a la de Jerónimo Velázquez en el *Retablo Mayor del Convento de San José del Carmen* y a la de Alonso Cano en el *Retablo de San Juan Evangelista*, en el Convento de Santa Paula.

Difiere en que las ménsulas tienen Atlantes, tal Martínez Montañés en el *Retablo mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo*, en Santiponce; aunque, ante cartelas vegetales enrolladas al modo de Felipe de Ribas, sobre las que superpuso pequeñas guiraldas. El cuerpo tetrástilo y de orden corintio estriado y con el tercio inferior retallado con grandes hojas, pierde su carácter por otras dos similares pero melcochadas retranqueadas tras cada una de las que configuran la calle central. Ésta tiene un manifestador que sirve de peana

a la hornacina inscrita en una caja de orejetas sobre pilastras presidida por la imagen de la *Inmaculada*. La solución recuerda, de nuevo, al *Retablo mayor del Convento de San José del Carmen*, o de las Teresas. La talla de la caja y el escudo vegetal con el *Espíritu Santo* y una cabeza angelical que supera el entablamiento, denota la influencia de Felipe de Ribas.

Las hornacinas laterales con imágenes de Pedro Roldán e inscritas en cajas rectangulares con roleos y áticos con guirnaldas a modo de cartones, y frontón triangular con pivotes que montan el plano rehundido del entablamiento, resultan más arcaicas. Más interesante es el módulo central del ático, con columnas corintias melcochadas y frontón curvo partido por debajo por la imagen del *Padre Eterno*, que apoya sobre la caja cruciforme sobre ménsulas de acantos del espléndido *Crucificado* de Pedro Roldán. Los módulos laterales tienen hornacinas con santos y cajas retalladas afines al estilo decorativo, con frutos en las enjutas y escudos en la clave y sobre ello una cornisa en dos planos sobre ménsulas y roleos empinados con ático con cornisa curva. En los extremos, dados con jarras y agujas, tal Gaspar de Ribas en el *Retablo de Nuestra Señora*, en el Convento de Santa Paula.

Otra variante digna de consideración es, ya en pleno desarrollo del retablo salomónico, la que presentó el *Retablo mayor del Convento de San José*, en Sanlúcar la Mayor, proyectado por Fernando de Barahona (Hernández Díaz, 1931, Pág. 21), en 1676.

El arquitecto, formado en el círculo de Bernardo Simón de Pineda, estuvo condicionado por la imposición de la orden, que aspiraba a una réplica del *Retablo mayor del Convento de San José del Carmen*. Ello es un ejemplo de la pervivencia por decisión del promotor de un modelo superado, cuyo objetivo fue la reproducción de una obra determinada con la que mantenía vínculos. De ese modo, Fernando de Barahona ofreció otra interpretación del *Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva*, de Alonso Cano, en Lebrija.

Difiere de tales modelos en los elementos decorativos; mas es idéntico en su disposición estructural. En los resaltes del banco, sobre el que apoyan las grandes ménsulas del cuerpo tetrástilo, aparecen grandes escudos. La hornacina central conserva la disposición original y, como las de las calles laterales, se inscribe en una caja rectangular con marco y enjutas retalladas. Las laterales apoyan en un podium con cartela vegetal que recuerda a Alonso Cano y a Felipe de Ribas, y en la clave tienen *Pájaros en vuelo*. Los roleos han perdido el perfil manierista del *Retablo mayor del Convento de San José del Carmen*. La cornisa tiene mucho mayor vuelo y los frontones

rectos albergan ménsulas o mutilos tal Felipe y Francisco Dionisio de Ribas y Bernardo simón de Pineda. El módulo central del ático tiene un frontón curvo partido por una caja con pintura por la parte inferior. En ésta, el *Padre Eterno* monta a la imagen del *Crucificado* ante fondo pintado que completa el *Calvario*. Segmentos de cornisa sobre los dados de entablamento de las columnas sostienen potentes roleos que complementan el vuelo del frontón curvo. En los módulos laterales, segmentos de frontón recto flanquean los escudos de la orden.

VIII. LAS INNOVACIONES ESPACIALES DE FRANCISCO DIONISIO DE RIBAS

Los vínculos de Francisco Dionisio de Ribas con el taller de su hermano Felipe condicionaron el inicio de su producción. Poco se sabe del *Retablo de la portería del Convento del Carmen* que le traspasó Jacinto Pimentel, en 1638 (Gestoso, 1900, Pág. 151), y, en tres lustros al servicio de Felipe de Ribas, no se conocen otros contratos personales.

El desarrollo de su obra de madurez coincidió con el inicio de la actividad de Bernardo simón de Pineda, y ambos fueron responsables de la evolución del retablo salomónico que caracterizó al Barroco pleno de la segunda mitad del siglo XVII. Ambos procedieron sobre las estructuras tetrástilas e introdujeron novedades espaciales que las transformaron en distintos sentidos, animados por complejos cálculos intelectivos, al servicio de efectos ilusorios tendentes a la integración de las artes con un claro propósito de teatralidad. Esos caracteres requieren un estudio pormenorizado y sistemático.

La inclusión de Francisco Dionisio de Ribas en este último apartado sobre el desarrollo de las estructuras tetrástilas es debida a la actividad indicada en el taller de su hermano, Felipe de Ribas, con quien mantendría una estrecha relación. Ésta fue determinante en un contexto complejo, variado y abierto a múltiples posibilidades, en el que acapararon protagonismo respecto del punto de inflexión que supuso la inauguración de la nueva etapa salomónica iniciada en el *Retablo mayor del Convento de la Merced*. Por eso, es conveniente el análisis de las alternativas simultáneas que mantuvo y, entre éstas, de las primeras innovaciones espaciales de las que fue responsable, sobre las que se asentaron las nuevas tendencias¹¹.

¹¹ Fátima Halcón inició en ese momento el estudio del Retablo Barroco sevillano, investigación continuada en sus etapas sucesivas por Francisco Herrera y Álvaro Recio.

El primer retablo de Francisco Dionisio de Ribas fue el dedicado a San Agustín, en el Convento de San Leandro, en 1650 (Heliodoro Sancho, 1982, Pág. 657). Es un arco triunfal cuya estructura exterior se limita a un banco y dos cuerpos articulados mediante pilastras estilizadas y con cajas tales decoradas con tableros policromos con temas vegetales y en vez de capitel un dado con una pequeña caja oblonga y una línea de imposta con dentellones, que sostienen sendas cornisas voladas sobre mensulillas en hilera. El segundo cuerpo sostiene el medio punto que forma el ático. Dos líneas de ovas diminutas originan un friso corrido decorado con un tablero similar al de las pilastras y sobre la segunda una moldura más abultada con ovas y dentellones, tal los de Felipe de Ribas en los *Retablos del Convento de Santa Paula*, lo enmarcan. En la clave tiene una ménsula de acanto.

La estructura interior sorprende por el clasicismo de sus proporciones. El banco está articulado al modo de Felipe de Ribas, con cuatro dados resaltados sobre los que vuelan las ménsulas de acanto que sostienen el cuerpo superior, y que producen tres espacios rehundidos. El central con un escudo cartilaginoso que apoya en un pie y adquiere volumen, metamorfoseando formas vegetales, para originar una peana fingida. Los laterales tienen cajas oblongas y en el cabecero de ellas molduras resaltadas a modo de peanas de las hornacinas superiores. Éstas quedan a inferior altura que la central. Los dos cuerpos, articulados en tres calles mediante columnas corintias melcochadas, tienen correspondencia con los del arco. Las tres calles del primer cuerpo tienen hornacinas inscritas en cajas de orejetas estilizadas. La central se eleva sobre las laterales y tiene moldura de ovas y dentellones y una cartela en el cabecero. Las laterales molduras con hojas simplificadas y frontones curvos partidos por debajo, con cabezas angelicales y guirnalda en el cabecero.

La línea de imposta y la cornisa sobre ménsulas del arco exterior se proyectan, escalonadas, a los dos cuerpos de la interior. Sobre la calle central del primero, dos roleos dejan un espacio para la cartela con guirnalda horizontal en la que se apoya la caja del segundo. Éste tiene cajas rectangulares, las laterales rematadas con otras cajas con pinturas y frontones curvos. El programa es hagiográfico y de bulto redondo, excepto el altorrelieve que preside el segundo cuerpo. El ático está formado por un módulo central, articulado mediante pilastras con capiteles de acanto que sostienen un frontón curvo desdoblado en el eje. En su interior, una hornacina inscrita en una caja de orejetas alberga una imagen mariana. Lo flanquean dos *Virtudes* sobre tarimas, de modo análogo a Felipe de Ribas en el *Retablo de San Juan Bautista*, en el Convento de Santa Paula. El intradós del arco tiene cajas con tableros policromos.

La pureza de líneas y el cuidadoso estudio de proporciones de Francisco Dionisio de Ribas en el *Retablo de San Agustín*, lo relacionan con Martínez Montañés, y ello más la contención decorativa y la atención extrema al programa escultórico, difiere de las inquietudes finales de Felipe de Ribas. Las imágenes de *San Agustín*, *Santo Tomás de Villanueva* y *San Nicolás de Tolentino*, están entre lo mejor de la escultura sevillana del siglo XVII. El proyecto, sin embargo, muestra un profundo apego a los modelos tradicionales, aunque prueba la sólida formación de su autor. Francisco Dionisio de Ribas conoció y manejó el lenguaje de su hermano Felipe de Ribas; pero, si fue el autor de las esculturas, y no uno de los escultores que el taller subcontractaba en esa época, como Pedro Roldán, cuya mano se intuye en otras obras de éste, como el *Crucificado* del ático del *Retablo Mayor de la Iglesia de San Lorenzo*, mostró una personalidad definida, que no se diluyó en la de su hermano.

En el *Retablo mayor del Convento de la Merced*, en Jerez, en 1654, sí ofreció, en sintonía con Felipe de Ribas, un proyecto vinculado al estilo decorativista y ornamental. De éste proceden, el fondo latericio, en el que apoya el proyecto; las puertas en el sotobanco y el banco de las calles laterales, con frontones curvos partidos por arriba y por debajo por cartelas vegetales; y el Sagrario con tres calles, las laterales con hornacinas e imágenes. También las cuatro columnas corintias retalladas, cuyo diseño recuerda al de Felipe de Ribas en el *Retablo mayor de la Iglesia de San Pedro*, aunque éstos con escudos mercedarios en el tercio central.

El orden interior de la calle central del primer cuerpo, con pilastras de acanto que sostienen un segmento de entablamento que recibe a una moldura de medio punto rebajado y volada sobre ménsulas y que enmarca al arco de medio punto abocinado sobre pilastras que rompe el entablamento del cuerpo y acoge la amplia hornacina, indica el modo con el que Felipe de Ribas pudo solucionar la calle central del *Retablo del Convento de la Merced*, en Sevilla. Las calles laterales del primer cuerpo tienen hornacinas inscritas en cajas de orejetas con talla vegetal en las enjutas, que funcionan como tabernáculos, pues están rematadas por frontones rectos partidos y con pivotes, que albergan cajas cuadradas con pinturas y frontones rectos. Sobre ellos, el cabecero de la calle con dos cajas retalladas ocupa el espacio libre por el desdoble del entablamento. El orden interior del segundo cuerpo es análogo al exterior y repite el procedimiento de Felipe de Ribas en el *Retablo mayor del Conventos de San Clemente* y en el *Retablo mayor del Convento de Santa Clara*, en Carmona. Alberga una caja rectangular desdoblada por otra de orejetas, que enmarcan a un tabernáculo baldaquino, cuyo entablamento curvo produce un espacio interior de efecto ilusorio. Los dos *Ángeles sedentes* sobre la cornisa

curva del primer cuerpo y ante el podium de este baldaquino fingido, que nos presentan, aumenta el sentido teatral. Las calles laterales tienen cajas similares a las del primer cuerpo, pero están rematadas por tallas vegetales y jarrones. El ático tiene tres módulos, el central con dos órdenes en distintos planos y en correspondencia con los inferiores. En este caso, son pilastras retalladas con capiteles de acanto y fragmentos de cornisas. La caja central es cuadrada, está desdoblada por otra de orejetas, y tiene cierta autonomía. La rematan roleos metamorfoseados con el escudo de la orden. Los módulos laterales son similares a las hornacinas del primer cuerpo, pero sin pivotes y con ático simplificado y sin frontón. Están flanqueados por jarras sobre tarimas.

El *Retablo de la Concepción Grande*, en la Catedral de Sevilla, es un caso problemático. Celestino López Martínez (López, 1928, Pág. 106), Hernández Díaz (Hernández Díaz, 1935, Pág. 6) y María Elena Gómez Moreno (Gómez, 1963, Pág. 292), consideraron que Francisco Dionisio de Ribas fue el autor del proyecto, que ensambló Martín Moreno, en 1657. María Teresa Dabrio lo negó (Dabrio, 1985, Pág. 479).

El retablo tiene un banco muy desarrollado, que se articula mediante las pilastras con ménsulas sobre las que vuelan los dos órdenes superiores. En el espacio bajo las calles laterales hay tableros policromos con temas vegetales. Las ménsulas que soportan el orden gigante están reforzadas por Atlantes. El espacio central tiene dos Atlantes con la peana de la hornacina superior ante un fondo con temas vegetales de talla. Las ménsulas del orden contenido tienen una organización geométrica infrecuente en los Ribas.

Sobre ello, dos cuerpos articulados en tres calles mediante columnas salomónicas de cinco espiras y estranguladas y recubiertas de hojas de parra y racimos de uvas. El primer cuerpo alberga un orden corintio melcochado normal sobre dados con colgaduras y guirnaldas. En la calle central sostiene una cornisa curva rota por una caja cuadrada que apoya en el trasdós del arco abocinado y retallado de la hornacina. La presentan dos querubines sobre la cornisa. En ella apoya una cabeza de querubín y una cartela vegetal muy dimensionada, que supera el entablamento del cuerpo, éste resaltado en la calle central y sobre los soportes laterales. Se inscribe en el espacio que liberan dos grandes roleos. En las calles laterales sostienen cornisas sobre ménsulas y albergan hornacinas abocinadas y retalladas con cabecero tal. Sobre la cornisa, una caja de orejetas con jarrones con flores, flanqueada por querubines en pies.

El segundo cuerpo alberga un orden corintio revestido; en la calle central como soporte de la caja cruciforme para la imagen colosal del *Crucificado* del siglo XVI. Sobre la cartela que supera al entablamento desde el cuerpo

inferior, hay una tarima con dos ángeles pasionistas sedentes que flanquean a dicho *Crucificado*. Las laterales tienen entablamentos y frontones curvos partidos por cajas con frontones curvos. En los segmentos y en el frontón hay querubines sedentes. La cornisa curva de la caja cruciforme origina un ático por superposición de molduras y consolas inscritas en un arco de triple inflexión con fondo latericio que agrupa a las tres calles. Sobre los dados de entablamento de las columnas exteriores del segundo cuerpo dos tarimas voladas sobre pares de ménsulas sostienen imágenes de *Virtudes* que completan el ático. El programa escultórico de bulto redondo fue de Alonso Martínez.

Muchos de los elementos descritos en el *Retablo de la Concepción Grande* proceden del repertorio de los Ribas. Las columnas tienen cinco espiras y media tal fue habitual en Francisco Dionisio de Ribas. El vuelo curvo de la cornisa sobre la calle central del primer cuerpo es semejante al del *Retablo mayor del Convento de la Merced*, en Jerez. También los *Ángeles* sobre ella. Los roleos sobre el entablamento del primer cuerpo son análogos a los del *Retablo de San Agustín*. Las hornacinas de las calles laterales son tabernáculos autónomos tal en el retablo mercedario de Jerez. Los fustes revestidos del segundo cuerpo remiten a los de Felipe de Ribas en el *Retablo mayor de la Iglesia de San Julián*. Los querubines de las calles laterales del segundo cuerpo recuerdan a los de Felipe de Ribas en el *Retablo mayor del Monasterio de San Clemente*.

El fondo latericio fue frecuente en el taller; sin embargo, María Teresa Dabrio pensó que en el retablo no hay elementos que lo relacionen con Francisco Dionisio de Ribas (Dabrio, 1985, Pág. 479), opinión fundamentada en el uso extendido de ese recurso. De hecho, los hay que no concuerdan, como los *Atlantes* del banco, que tienen una autonomía que sólo veremos en los proyectos dieciochescos de Cayetano de Acosta; y las ménsulas del banco. María Teresa Dabrio insistió en que tampoco es de Francisco Dionisio de Ribas el estrangulamiento de las columnas salomónicas; aunque éste es análogo al de los fustes que utilizó en el *Retablo de la Vera Cruz*, en la Iglesia de Benacazón.

Lo más extraño de todo es que Francisco Dionisio de Ribas no aplicase la columna salomónica a las estructuras tetrástilas, como ya había hecho su hermano Felipe en el *Retablo mayor del Convento de la Merced*. La simple sustitución de soportes en un modelo tradicional no concuerda con lo que, desde este momento, se verá en su obra. En definitiva, más que un proyecto de Francisco Dionisio de Ribas parece el de un seguidor que tomase elementos de los anteriores retablos de éste y de Felipe de Ribas. Como Martín Moreno, que lo ensambló, y que repitió las soluciones en el *Retablo mayor de la Iglesia de Santa María de la Mesa*, en Utrera, en 1660.

El retablo de los Jácome, en 1658-60, en la Catedral de Sevilla, definió la madurez de Francisco Dionisio de Ribas como representante del Barroco Pleno (Dabrio, 1981, Pág. 64). A partir de éste ya se puede hablar una nueva etapa, monumental, escenográfica y profundamente simbólica, en la que las estructuras tetrástilas y las columnas salomónicas originaron unidades homogéneas y orgánicas que potenciaron los valores espaciales y estructurales originales y les dieron nuevos sentidos.

El banco tiene dados resaltados con ménsulas vegetales de compleja talla y querubines atlantes. Las hojas envuelven a las pequeñas figuras con un virtuosismo que marca el límite expresivo del estilo decorativo. Lo mismo podemos decir de las cartelas vegetales, la central con escudo, que ocupan los espacios rehundidos. Sobre las ménsulas vuelan las columnas salomónicas de casi seis espiras del cuerpo tetrástilo. Los fustes están revestidos por hojas de parra y ramos de uva. La calle central dobla en anchura a las laterales. La caja rectangular se dobla dos veces con molduras vegetales y de ovas sobre un filete de dentellones.

Las calles laterales son intercolumnios con pedestales sobre un filete con ovas y follaje, que sostienen *Ángeles pasionistas*. Sobre ellos, dos ventanas exteriores con vidrieras de colores forman parte del retablo. Superpuestos, dos dados de entablamento volados y con cartelas con cabezas de querubines sostienen los roleos con molduras de ovas y vegetales en los que descansan las *Virtudes* que flanquean el ático. En el eje del entablamento tiene una cartela vegetal con la paloma del Espíritu Santo, y los laterales están enmarcados por una moldura con ovas y dentellones. El ático está articulado por pilastras con guirnaldas vegetales y capiteles de acanto, que sostienen una moldura curva con ovas y dentellones. La caja tiene el mismo perfil y está doblada tres veces, invirtiendo los motivos del primer cuerpo. Cartones con guirnaldas marcan la transición desde los roleos de éste.

Francisco Dionisio de Ribas estuvo condicionado por las reducidas dimensiones de la Capilla de los Jácome y la necesidad de iluminarla. Aquí procedió, por primera vez, sobre el punto en el que Felipe de Ribas concluyó su labor, y lo hizo con criterio propio. La luz natural y sus efectos sobre la profusa decoración, aportaron una sensación ilusoria que, en sí, no propicia la relativa linealidad de la planta. Es un proyecto tetrástilo en sentido prístino, aún así, la preeminencia de la calle central y la unificación del ático le otorgan identidad y lo distancian de Alonso Matías y Alonso Cano. El cálculo exacto de las proporciones de los elementos y los espacios que producen, tal sucedió en el *Retablo de San Agustín*, en el Convento de San Leandro, mantiene las relaciones y sustenta las innovaciones que generaron el inicio de otra etapa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Baticle, Jeaninne: Catálogo de la Exposición Zurbarán; Nueva York, 1987, París y Madrid, 1988.

Bernales Ballesteros, Jorge: Alonso Cano en Sevilla; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1976.

Bustamante, Bartolomé de: Alonso Matías; 1969.

Camón Aznar, José: "La iconografía en el Arte trentino"; en RIE V, 1947.

Cano Navas, María Luisa: El Convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico artístico; Sevilla, Universidad de Sevilla, 1984.

Chueca Goitia, Fernando: "El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis"; en AEA, N° 166, 1969.

Dabrio González, María Teresa: "El retablo de la Capilla de las Angustias en la Catedral de Sevilla"; en Apotheca, N° 1, Córdoba, 1981.

Dabrio González, María Teresa: Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII; Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.

Dabrio, María Teresa: Felipe de Ribas; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1985.

Ferrand: Alonso Vázquez; 1951.

Gestoso, José: Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive; Sevilla, 1900.

Gómez Moreno, Manuel: "Alonso Cano, escultor"; en Archivo Español de Arte y Arqueología, 2, Madrid, 1926.

Gómez Moreno, María Elena: Escultura española del siglo XVII; Madrid, Plus Ultra, Ars Hispaniae, 1963.

Gutiérrez, Pedro: La Cartuja de Jerez; Jerez, Litografía jerezana, 1924.

Hernández Díaz, José: Materiales para la Historia del Arte Español; Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, 1928.

Hernández Díaz, José: "Papeletas para la Historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII"; Sevilla, 1931.

Hernández Díaz, José: "Papeletas para la Historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII"; en Boletín de Bellas Artes, II, Sevilla, 1935.

Hernández Díaz, José: “Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina”; en Boletín de Bellas Artes, Homenaje a Martínez Montañés, Sevilla, 1937.

Halcón, Fátima; Recio, Álvaro; y Herrera, Francisco: El retablo Barroco sevillano; Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 2000.

Hernández Díaz, José: Juan de Mesa; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1972.

Hernández Díaz, José: Martínez Montañés; Sevilla, Guadalquivir, 1987.

Kubler: Arquitectura; 1957.

López Martínez, Celestino: Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla; Sevilla, 1928.

López Martínez, Celestino: Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán; Sevilla, 1932.

Liedtka, W: “Zurbarán Jerez’s Altarpiece Reconstructed”; en Apollo, 1988.

Muro Orejón, Antonio: “Juan Martínez Montañés, arquitecto de retablos”; en Boletín de Bellas Artes, 1939.

Palomero Páramo, Jesús Miguel: El retablo sevillano del Renacimiento; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1983.

Pemán, César: “La reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera”; en Archivo español de Arte, XXIII, 1950.

Pérez Embid, Florentino: “ El retablo mayor de Santa María de Aracena y otras obras de arte desaparecidas”; en Archivo Hispalense, N° 178, Sevilla, 1975.

Pérez Escolano, Víctor: “El Convento de la Merced Calzada de Sevilla a la luz de la relación de Fray Juan Guerrero y la planta aproximada de 1835”; en Laboratorio de Arte, Homenaje a Hernández Díaz, 1982.

Pita Andrade, J. M: “Problemas en torno a Cano arquitecto”; en Coloquio sobre Alonso Cano y el Barroco español, I, Granada, 1969.

Ponz, Antonio: Viajes por España; Madrid, 1786. Reedición en Aguilar, Madrid, 1947.

Rodríguez de Ceballos, Alfonso: “Alonso Matías, precursor de Cano”; en Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español, Granada, 1969, Págs. 165 a 201.

Sáenz de la Calzada, Consuelo: "El retablo barroco español y su terminología artística; en Archivo español de Arte, Sevilla, 1956.

Sancho Corbacho, Heliodoro: Contribución documental al estudio del Arte Sevillano. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Tomo II; Sevilla, Laboratorio de Arte, 1928.

Sancho Corbacho, Heliodoro: Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Documentos para la Historia del Arte de Andalucía, Tomo III, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1931.

Sancho Corbacho, Heliodoro: "Artífices sevillanos del siglo XVII"; en Laboratorio de Arte, Homenaje a Hernández Díaz, Sevilla, 1982.

Wethey, Harold: Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto; Madrid, Alianza Forma, 1983.



Lám. 1- Alonso Matías, Retablo de la Casa Profesa, Sevilla



Lám. 2- Alonso Cano, Retablo de la Iglesia de Nuestra Señora



Lám. 3- Alonso Cano, Retablo de San Juan Evangelista, Convento



Lám. 4- Felipe de Ribas, Retablo de San Juan Bautista, Convento



Lám. 5- Valdés Leal, Retrato del Padre Fray Alonso de Sotoma