

LA POLICROMÍA DEL RETABLO MAYOR DE SAN AGUSTÍN

Por
FERNANDO QUILES,
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla



RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE SAN AGUSTIN. OSUNA

UN hecho constatable en la historia del arte sevillano, al menos en el dominio de la historiografía tradicional, es el de la invisibilidad de una gran parte de los autores. Sabemos de la existencia de los policromadores como parte de la comunidad de pintores, conocemos sus técnicas e incluso hemos podido identificar a algunos de ellos poniéndolos en relación con determinados trabajos. Pero poco se puede decir de sus respectivas obras. Sin duda, se trata uno de los capítulos más silenciados dentro de los estudios de arte. Y con suerte podemos relacionar nombres con obras en estudios específicos de retablistica.

Las fuentes, en cambio, abundan en información relativa a la producción de muchos de ellos. Del ingente número de los retablos construidos durante los siglos del barroco que se ha podido documentar, apenas se ha extraído una mínima parte de la información relativa a la fase policroma. Y pese a que se ha reivindicado la singularidad de las técnicas policromas como seña de identidad del arte español, pueden contarse con los dedos de la mano las monografías que se han dedicado a ellas.¹

¹ Los estudios pioneros son: GÓMEZ MORENO, M. E., *La policromía en la escultura española*, Madrid, 1943; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La policromía en la escultura castellana", *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 295-312; SÁNCHEZ MESA, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada,

Es muy posible que, dada las características de esta producción y el escaso interés que ha suscitado en una sociedad ávida de héroes y artistas, tarde en producirse la reversión de esta tendencia. Sólo después de una concienzuda labor de investigación, contrastada con los restos materiales conservados y, sobre todo, con la contribución de muchos estudiosos, podemos recomponer este mosaico.²

A propósito de ello quiero ocuparme de una obra singular, que se encuentra, tras de su restauración, en buenas condiciones para ser estudiada, la policromía del retablo mayor San Agustín. El ensamblaje corresponde al más representativo maestro de la escuela barroca sevillana, Jerónimo de Balbás, quien lo hizo a principios de la segunda década del siglo XVIII. Se trata de uno más refinados trabajos en madera en el periodo del barroco de estípites.³

Es posible que el encargo excediera las previsiones de gasto de la comunidad agustina, de manera que hubo de postergarse por unos años la aplicación de la pátina policroma, exhibiendo en ese tiempo un aspecto mortecino que no correspondía con el efecto último que el propio cliente deseaba que, sin duda, afectaba negativamente al desempeño de la labor evangélica y el cumplimiento de la liturgia. A buen seguro que era una opinión extendida entre una feligresía familiarizada con las resplandecientes fábricas que se disponían en cualquiera de las iglesias de la localidad.

De manera que en 1734 fueron llamados a Osuna dos de los doradores más cualificados en el medio sevillano, Pedro de Rojas del Barrio y Miguel de Delgado Moreno. Ambos se comprometieron mancomunadamente a dorar y estofar de este retablo.⁴

Desafortunadamente, la carta de obligación firmada por ambas partes es, como de costumbre ocurre en esta época, parca en datos. Identifica a los intervinientes en el escrito, son los artífices, cuyos nombres se acompañan de sendas menciones del título de *maestro dorador*, el fiador, que es el batihoja que probablemente proporcione el oro laminado, y los patronos.

Al propio tiempo se detiene en detalles materiales sobre los que hay que incidir, habida cuenta de su efecto sobre el resultado final.

Lo primero y, sin duda, más importante a los ojos de la sociedad del momento, la aplicación de un oro limpio. Al fin y al cabo su cometido era intensificar la luz de las velas. Ello pasaba también por la calidad del metal. Una cuestión también tratada en el documento, donde se exigía a los artífices el uso de oro puro, sin mezcla o baño de plata. La capa dorada, además, habría de ocupar gran parte de las superficies del retablo: «Se a de dorar todo lo exterior y que alcanzare a berse desde abajo».

Por lo que respecta a la capa de color, aplicada sobre el oro, lo que se denominaba *estofado*, apenas unas menciones puntuales. Una de ellas para referirse al trabajo de las frutas talladas, que habrían de ser estofadas sobre el propio oro.

Las encarnaduras tenían que ser *a pulimento*, es decir, con un acabado brillante. La mención a este apartado técnico nos pone en antecedentes sobre un interesante cambio de gusto que se ha producido en el arte barroco sevillano durante el siglo XVIII: el uso de acabados brillantes en las encarnaduras, un hecho que, en su momento, Francisco Pacheco había

1971.

² La tendencia negativa se está revirtiendo parcialmente en determinadas regiones, con estudios como los de ECHEVERRÍA GOÑI (*Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990; *Policromía renacentista y barroca*, Cuadernos de Arte Español de Historia 16, Madrid, 1992), BARTOLOMÉ GARCÍA ("Evolución de la policromía barroca en el País Vasco", *Ondare*, 19, 2000, pp. 455-470), VELEZ CHAURRI (que con BARTOLOMÉ GARCÍA escribió *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava*, Miranda de Ebro, 1998) o QUILES ("Contribución documental al conocimiento de la policromía barroca", *Cuadernos de restauración*, 2, 2000, pp. 67-73), entre otros.

³ Al respecto véase el estudio de HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001.

⁴ Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sec. Protocolos Notariales, oficio 4, 1734, fols. 212-213.

tratado muy negativamente al parecerle que las esculturas destellaban como los platos vidriados.

En el contrato hay una larga mención a la pintura mural: «se a de estofar desde el arco toral adentro hasta el suelo, con filetes y cortezas de oro y pintar donde cupiere cassos del santo o lo que fuere de acuerdo». Como ocurrió en la generalidad de las policromías barrocas sevillanas, a los artífices se les encomendó ornamentar el muro inmediato al retablo, para de este modo crear un umbral de color que permitía acrecentar las calidades cromáticas del conjunto. Fue una práctica que se extendió a medida que avanzaba el siglo, llegando a la mediación del mismo a afectar a gran parte de las paredes aledañas a estas estructuras de madera. Y máxime entre los retablos mayores, de los que se esperaba mayores resultados de conjunto.

La importancia del encargo se advierte en la entidad de los artífices elegidos para cumplirlo, puesto que tanto Pedro de Rojas como Miguel Delgado Moreno, se encontraban entre los maestros más solicitados en la época. La presencia de ambos individuos tiene que ver con la amplitud y diversidad de la tarea, puesto que Rojas tenía mayor destreza en materia pictórica, en el uso tanto del óleo como del temple, en tanto que Delgado era un cualificadísimo dorador y estofador. Por ello, habría que pensar en Rojas como responsable de las pinturas murales, de las que la restauración ha permitido rescatar en su integridad el cuadro que centra la bóveda del presbiterio, que representa *La Trinidad*.

1734-III-31

Obligación de Pedro de Rojas del Barrio y Miguel Delgado Moreno para dorar el retablo mayor del convento de San Agustín de Osuna. A. P. N. S., of. 4, 1734, fols. 212-213.

Documento

Sepan quantos esta carta vieren cómo nos Don Pedro de Roxas del Varrio, maestro dorador, vezino desta ciudad de Seuilla, parroquia de san Vizonte, e yo Don Miguel Delgado, maestro del dicho oficio, vezino desta dicha ciudad, parroquia de Omnium Sanctorum, como principales obligados, e yo Don Franzisco del Castillo, maestro batioja, vezino desta dicha ciudad, en la calle de la Sierpe, como fiador...

Otorgamos en fauor del convento de Nuestro Padre San Agustín de la villa de Ossuna, y de los Reverendos Padres Prior y Relixiosos de él, y dezimos que por quantos nos los dichos principales estamos combenidos y ajustados con dichos Reuerendos Padres en tal manera que emos de ser obligados, como por esta presente carta devajo de la dicha mancomunidad y fianza que fecha tenemos nos obligamos, a dorar el retablo del altar mayor de la yglesia del dicho convento, cuyo dorado tenemos estipulado de lo ejecutar en la forma, con las circunstancias, prevenciones y condiciones siguientes:

Primeramente a de ser dorado de oro limpio y estofadas las frutas de colores sobre oro.

Yten se an de estofar todos los santos sobre oro, an de ser las encarnaciones de polimento, //vto se a de estofar desde el arco toral adentro hasta el suelo, con filetes y cortezas de oro y pintar donde cupiere cassos del santo o lo que fuere de acuerdo y voluntad de los dichos Reuerendos Padres, y en dicho retablo no a de hauer plata alguna de baño. Se a de dorar todo lo exterior y que alcanzare a berse desde abajo, en cuya conformidad nos obligamos a dorar dicho retablo, y no en otra forma, cuya obra en la forma que dicho es thenemos ajustada con dichos Reuerendos Padres en preçio de veynte y siete mill reales de vellón que an de ser obligados de nos pagar, puestos por su quenta, costa y riesgo en esta ciudad, llanamente y sin pleito alguno, reducida en tres tercias partes de a nueve mill reales cada una, que los primeros se nos an de entregar luego que sea otorgada esta escriptura, y el segundo tercio se nos a de dar estando la obra de cornisas abajo, y el terçero y último terçio se nos a de entregar luego que esté finalizada la obra en el todo... Y asimismo el dicho convento a de ser obligado de nos dar luego que lleguemos a él con nuestro oficiales la raziõ de quatro hombres para comer y senar, esto a de ser y durar hasta el día de Nuestro Padre San Agustín deste año, y pasado dicho día desde allí en adelante a de sesar dicha raziõ y a de ser de nuestra quenta, y no de la del dicho convento, porque assí emos sido de acuerdo y concierto, a todo lo qual emos de poder obligar por todo rigor de derecho a dicho //213 convento en virtud de esta escriptura y de la consulta que para efecto de hazer dicha obra dichos padres celebraron en que se obligaron a cumplir lo que a su cargo queda, como de ella consta que está firmada de dicha comunidad, su fecha en dicho convento de la referida villa de Ossuna, en veinte de marzo de este año, que original para en nuestro poder. Y mediante el auer de ejecutar dicho dorado en la forma que va enunciado y se expresa todo ello en un papel que de dicha condiciones tengo firmado yo el dicho don Pedro de Roxas para areglar esta escriptura con consentimiento de dicha comunidad, su fecha en Ossuna en veynte y seis de marzo de este año...

MODESTAS ESTAMPAS PALEOCRISTIANAS

Por

ARTURO RAMÍREZ LAGUNA

Arquitecto



BUSCANDO un tema de patrimonio artístico común a las provincias de Sevilla y Córdoba para hablar de él en la *Revista de los Amigos de los Museos de Osuna*, me vino a la memoria un modesto objeto que se encuentra en ambas provincias abundantemente. Se trata de los ladrillos estampillados que se tienen por paleocristianos o visigodos y que se fabricaron según los estudiosos entre los siglos V y VII. Su origen se supone africano por su existencia en Tunisia, donde aparecen piezas similares.

En los museos locales de los pueblos de ambas campiñas se conservan muchos de estos ladrillos o placas decorativas y no es raro que existan en colecciones particulares de curiosos ilustrados e incluso todavía andando por el campo puede que se encuentre algún “tejolete” que bien observado, resulte ser un trozo erosionado de estas placas.

Su escaso valor material, su abundancia y el hecho de que son copias seriadas explican el que no hayan tenido la importancia que merecen y siempre hayan sido tratados como elementos menores, cercanos a la cerámica. Pero la falta de vestigios arquitectónicos de más envergadura hace que estos modestos restos, junto a las hebillas de cinturón tan frecuentes en las tumbas visigodas o las joyas, sean de los pocos testimonios que nos quedan de ese periodo.

Lo que me invita a entrar en este asunto es el hecho de que al ser piezas seriadas, repetidas, fácilmente fabricadas con un molde de piedra o de madera, tuvieron una gran difusión en gran parte de Andalucía y parte de Extremadura y fueron un importante vehículo de transmisión formal, de imágenes con significado. Su importancia es equiparable a la de los “cartones” de los mosaicos romanos anteriores que difundieron y unificaron la cultura visual por todo el imperio o la de los grabados o estampas impresas del Renacimiento y del Barroco en la transmisión de las imágenes religiosas, o las ilustraciones de los libros antes de la era de la fotografía. Son, pues, una especie de prehistoria de la transmisión de imágenes que, en nuestra época tienen tan abrumadora presencia que nos cuesta imaginar un mundo sin ellas.

Uno de los primeros ladrillos que vi me lo mostró hace mucho tiempo el escritor montillano José Ponferrada que