

APORTACIONES A LA BIOGRAFIA Y OBRA DE CAYETANO DE ACOSTA: LA FASE GADITANA

La carencia casi absoluta de datos sobre la vida de Cayetano de Acosta, se ha convertido en un lugar común de la historiografía sevillana cada vez que se hace referencia a la indiscutible personalidad de su obra que, de ese modo, queda desconcertantemente suspendida en el tiempo y desconectada de su natural entorno socio-histórico. Esta circunstancia se ha visto favorecida por el hecho de que algunas de sus principales realizaciones han quedado vinculadas a su labor sólo a partir de comentarios de eruditos y atribuciones de estudiosos sin que se hallen por el momento bien documentadas¹.

En este breve trabajo de tipo documental, daremos a conocer algunos datos más de la trayectoria biográfica y profesional de nuestro artista, siguiendo, por razones de claridad de exposición, una secuencia cronológica.

Según noticia de Ceán², nacería Acosta en Portugal en el año 1710, fecha y lugar que repite la literatura posterior, salvo algún caso aislado³. Tan sólo Macedo⁴ fija, sin facilitar la fuente consultada, su lugar de nacimiento de agosto de 1709 cuando Cayetano Alberto fue bautizado en la iglesia parroquial de Santa María de la Encarnación en Lisboa⁵. Sobre sus padres, Antonio de Acosta y María del Espíritu Santo, no poseemos noticia alguna (Doc. nº 1), ni siquiera si el primero de ellos practicó también la escultura⁶.

A partir de este momento, como suele ocurrir en la vida de los artistas, nos vemos obligados a movernos en el terreno de las hipótesis suponiendo que su infancia debió transcurrir en el ambiente familiar y que debió iniciarse bastante joven, como era costumbre, en el oficio de la escultura y la talla⁷, lo que justificaría el comentario de Ceán cuando afirma que «vino a Sevilla con unos muy ligeros principios de su profesión»⁸.

¹ Una breve reseña de los autores que se ha ocupado de este artista en diversos grados y desde diferentes perspectivas, puede consultarse en nuestro trabajo *Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra*, «Revista de Arte Sevillano», nº 2 (diciembre, 1982), pp. 35-42.

² CEAN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario...* Madrid, 1800, p. 2.

³ BENEZIT en su *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Saint Ouen, 1954, Tomo I, p. 20, por confusión, lo hace natural de Sevilla aunque de origen portugués.

⁴ MACEDO, D. de: *A escultura portuguesa nos seculos XVII a XVIII*, Lisboa, 1946, p. 90.

⁵ Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Expedientes matrimoniales, índices, Letra C, 1729, s/fol. Las gestiones realizadas con el fin de conocer la partida de bautismo original en dicha parroquia lisboeta, resultaron inútiles pues desde 1910 el archivo no se encuentra en su lugar de origen. Damos las gracias al párroco de dicha iglesia, Don Manuel Martín por la información suministrada al respecto. Igualmente agradecemos los consejos que el profesor Volker Schierk nos dio amablemente, sobre todo en el terreno de la investigación documental, en el transcurso de este trabajo.

⁶ Consultados algunos diccionarios de artistas portugueses, hemos hallado referencias de escultores coincidentes en el apellido pero no en el nombre.

⁷ PAMPLONA, F. en su *Diccionario de pintores e escultores que trabalharam em Portugal*, Tomo I, Lisboa, 1954, p. 255, nos dice, refiriéndose al artista, que «partim muito novo para Espahna...».

⁸ CEAN, *ob. cit.*



1



2



3



4

Desconocemos las causas de su aparición en Sevilla en un momento en que la vida artística de Lisboa mostraba un ambiente pleno de actividad. Tal vez este hecho pueda ser relacionado con la llegada del escultor Felipe de Castro que, documentado en Portugal en 1724, llega a Sevilla entorno a la misma fecha que nuestro artista, integrándose en el ambiente escultórico de la ciudad hasta que en 1733 se marcha a Roma. Sea como fuere, la llegada debió tener lugar entre 1725 y 1729, por cuanto el 16 de mayo de ese último año, contraía matrimonio en la iglesia de Santa Ana en Triana con Isabel de Amil (Docs. nº 1 y 2). El hallazgo de la fecha del matrimonio, adelanta su llegada a Sevilla nada menos que en veintiseis años pues, aunque Sancho Corbacho supone su presencia en ella desde mediados del siglo⁹, su primera fecha documentada era el 24 de septiembre de 1755, cuando ya trabaja para la Real Fábrica de Tabacos¹⁰.

Tras su casamiento, debió residir algunos años en Sevilla aunque no conocemos su domicilio ni la duración exacta de esta fase juvenil. Durante este período, nació su hijo Juan, el primogénito según nuestros datos y, posiblemente, alguno más que no hemos localizado aún; quizás su hija Antonia y su otro hijo, el primero de los llamados Francisco. Su buena reputación como artista debió forjarse en estos años por cuanto, en un momento no fijado aún de la década de los treinta, se traslada a Cádiz con su familia y pasa a ocupar el puesto de primer tallista de las obras de la nueva Catedral de esa ciudad, sustituyendo a Carlos de Vargas, que hasta ese momento, había ocupado el cargo. El 6 de abril de 1730, se libran ya pagos a Acosta por su trabajo en esa obra, figurando, a partir de ese momento, con ciertas interrupciones, como el maestro tallista de más alta retribución salarial¹¹.

Pero antes de analizar su labor, se hace preciso esbozar el estado de las obras del edificio en el que trabajaría al menos durante doce años¹².

Elegido Vicente Acero como maestro mayor del nuevo templo metropolitano y realizados los planos, fue colocada la primera piedra en 1722. Siete años más tarde, surge la polémica sobre la idoneidad de los cimientos de la fachada, cuestión que, ligada a otros factores menos objetivos, provoca finalmente el cese de Acero y el nombramiento de Gaspar Cayón como maestro mayor. Es entonces cuando comienza la verdadera construcción del edificio, muy posiblemente respetando la interesante planta de los primeros proyectos aunque introduciendo novedades en los alzados. Bajo la dirección de Cayón (1731-1751), se realizan todos los trabajos de talla y escultura que

⁹ SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana*, Madrid, 1956, p. 287.

¹⁰ CARRERA SANABRIA, M.: *Más sobre Cayetano de Acosta y sus obras en la Fábrica de Tabacos de Sevilla*, «Archivo Hispalense», Tomo VIII (1947), p. 393.

¹¹ Nuestro agradecimiento a Don Pablo Antón Solé, Canónigo Archivero de la Catedral de Cádiz, quien nos dio en todo momento las máximas facilidades para realizar la consulta documental.

¹² Respecto de este tema, pueden ser consultados los siguientes trabajos: URRUTIA, J.: *Descripción histórico-artística de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 1843; GUTIERREZ MORENO, P.: *La cúpula del maestro Vicente Acero para la Catedral de Cádiz*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», Tomo IV (1928); ANTON SOLE, P.: *La Catedral de Cádiz. Estudio histórico-artístico de su arquitectura*, Cádiz, 1975; idem. *Catálogo de Planos, Mapas y Dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*, Cádiz, 1976.



Cádiz. Catedral: 1 y 2. Detalles de la capilla de la girola.

comprenden los alzados de los muros y de la fachada hasta el nivel de cornisas.

Aquí nos enfrentamos al primer problema: ¿Qué grado de paternidad cabe atribuir al maestro mayor sobre los detalles decorativos del edificio? Es difícil responder con absoluta seguridad, pero es muy posible que éste suministrara las directrices generales y los diseños de ciertos motivos de ornamentación estrictamente arquitectónica, en tanto que otros elementos puramente figurativos que, además, eran retribuidos como labor independiente del salario de los «labrantes de piedra dura», como se denomina a los tallistas más cualificados frente a los canteros en las cuentas de fábrica, serían confiados a la competencia de estos profesionales. Ello explicaría la diferencia estilística entre la labor de Carlos de Vargas y de Acosta, trabajando ambos bajo la misma dirección.

Los pagos a estos artistas son uno de los pocos indicios constructivos de los que podemos deducir el ritmo de las obras. Los primeros de talla se libran a Vargas, cuya labor hasta ahora era desconocida y cuyo origen y formación ignoramos por el momento. No obstante, esta circunstancia se va a dar en la mayoría de los artistas que serán citados a continuación aunque por la importancia de la empresa que se les confió, debieron ser profesionales de alta cualificación.

Carlos de Vargas, escultor y tallista, cobraba en 1735 por los cuatro escudos que fueron colocados en las puertas pequeñas de la fachada principal¹³. Se trata de cuatro relieves parejos dos a dos, realizados en mármol, representando, uno de ellos, una tarja de formas cartilaginosas rematada por una corona y un querube, figurando en su centro una cruz flordelisada sobre olas marinas como emblema del Cabildo. La otra, es una alegoría del Papado con un angelote que sostiene una tiara pontificia con las llaves cruzadas. Los doce floreros que rematan dichas portadas estaban ya terminados el 21 de abril del año siguiente¹⁴. Durante ese mismo año de 1736, se ocupó de labrar «ocho pabellones para las capillas de la nueva iglesia» que se sitúan entre las grandes pilastras tanto de las portadas laterales exteriores como de las capillas del interior. Constan de una repisa inferior en forma de «cul de lamp» decorada por hojas de acanto. Su parte superior soluciona el paso del semicírculo al plano con el recurso habitual de una venera marina rematada por un escudo y dos querubes, y coronado todo con dosel de guardamalletas.

La construcción de los muros debió seguir avanzando a buen ritmo por cuanto en 1737 se libran pagos al mismo artista por dos capiteles —debía haberse alcanzado por la cabecera el nivel de frisos— y por la clave del arco de entrada a la capilla de las reliquias, formada por un querube sobre otra tarja¹⁵.

A partir de este momento, Vargas no aparecerá más que en un pago del año 1739 junto a otros tallistas cobrando por capiteles. No obstante, hay

¹³ Archivo de la Catedral de Cádiz (en adelante A. C. C.). Sección 2.ª, III, Libro de cuentas de obra..., fol. 100.

¹⁴ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1736, s/nº y III, Libro de cuentas de la obra, fol. 110 vto.

¹⁵ A.C.C., Sección 2.ª, III, Libro de cuentas de la Fábrica, fol. 116 y IV, 30 octubre 1737, s/nº.



Cádiz. Catedral: 1. Detalle de la capilla de la girola.—2. Hornacina en fachada del lado de la Epístola.

otros detalles que pueden ser vinculados a su labor como, por ejemplo, los escudos que se ven por encima de los pabellones antes citados, diversas claves de las capillas interiores cercanas al hastial o las de los arcos ciegos a los pies de las naves laterales.

Carlos de Vargas ocupa, pues, la primera fase de las obras y a él fueron encargados los detalles más delicados de la ornamentación entre los años 1735 y 1738. Su lenguaje, de gran corrección, denota una formación desvinculada del foco sevillano e influida por factores foráneos; las resonancias italianas de su relieve alegórico del Pontificado o el sentido algo planista de sus cartelas de cintas aplanadas, recuerdan mármoles seiscentistas genoveses que bien pudo estudiar al natural en la propia ciudad de Cádiz. Su obra, sin embargo, adolece en detalles de cierta timidez en el diseño de los volúmenes que suele modelar muy suavemente eludiendo en lo posible las aristas y los quiebros bruscos.

En cuanto a la participación de Acosta en la Catedral de Cádiz, es Taylor el único autor que la citó recientemente aunque sólo refiere su aparición en las cuentas de fábrica en relación con los capiteles del edificio¹⁶.

El momento exacto de la llegada de Acosta a Cádiz no lo conocemos; ni tampoco si tuvo algún otro encargo en esta ciudad antes de que el 6 de abril de 1738 le fuera librado el primer pago por su trabajo en la obra. Aunque éste no especificaba en qué consistía¹⁷, posiblemente, se trataba del mismo para el que en 24 de diciembre de ese año se le daba una gratificación: las cuatro claves que realiza para rematar los arcos de las capillas de la girola¹⁸. Muy buena impresión debió causar su trabajo en los canónigos y en el maestro mayor ya que se le abonan sesenta reales de más por el «cuidado y brevedad» con que realizó estas obras. Es el único recibo de este tipo que hemos encontrado en el proceso de obras de estos años. Efectivamente, la calidad y la maestría de las cuatro piezas es innegable y, sobre todo, la mayor actualidad con respecto a las obras contemporáneas de Vargas al que parece relegar a un segundo plano a partir de ahora.

Las claves forman dos parejas aproximadamente iguales y su rápido análisis formal revela caracteres diferentes. Uno de los modelos presenta, en actitud de atlante, a un niño de corta edad al que sirve de fastuoso marco, una serie de cintas gruesas de pergaminos rizados, de lejana tradición canesca, trabajados en profundo relieve y enfrentadas de modo simétrico. El conjunto se remata por debajo con una careta trágica y por arriba con un florón de acantos rizados. El otro modelo (Lám. 6), diseñado con esquema similar, presenta una esfinge alada con corona y penacho, que surge entre conchas marinas rizadas en amplias volutas. Las cintas y crestas se curvan formando ritmos potentes, armónicos y contrapuestos, dejando espacios para veneras y formas orgánicas de naturaleza ambigua.

¹⁶ TAYLOR, R.: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo*, Madrid, 1983, pp. 97-98.

¹⁷ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1738, s/nº.

¹⁸ «Yten sesenta rs. vn. pagados a Calletano de Acosta por via de gratificación después de haver fenecido las claves de las cuatro capillas, por el cuidado y brevedad que puso en ellas. Consta de su recibo». A.C.C., Sección 2.ª, III, Libro de cuentas de obra, fol. 119 vto. Se conserva también el recibo firmado por el artista en A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1738, s/nº.



Catedral. Catedral: 1. Capitel del interior.—2. Relieve del techo en el pasillo a la sacristía.

Hay una cierta diferencia en la interpretación de las dos ménsulas de este motivo. Además de variar la postura de ambas figuras, la del lado del evangelio esta concebida con relieves menos profundos y sus formas son menos esbeltas aun mostrando la misma calidad de talla e idéntica concepción global (Lám. 7). Es posible que Acosta reformarse su propio proyecto mejorando indudablemente el diseño en el caso de la obra del lado de la epístola. Mientras el primer modelo de figura infantil retoma el tipo humano y motivos ornamentales de tradición sevillana de la línea Roldán-Pineda, el segundo constituye un ejemplo de mayor actualidad desde el punto de vista del diseño, vinculable al mundo ornamental europeo especialmente francés e italiano, e imbuido del carácter sinuoso casi naturalista que distinguirá el repertorio rococó.

Los pagos del año 1739 se refieren a la talla de capiteles para las «capillas que se cerraron»¹⁹. En esta labor, colaboran con Acosta, el citado Carlos de Vargas, Diego Tabares y José Camacho. Se inicia a partir de este momento un período en el que no hemos logrado averiguar exactamente en qué se emplean los tallistas, aunque siguieron trabajando en la obra, pues se adquieren materiales y siguen pagándose salarios semanales como antes. No obstante, la labor debió ser más constructiva que decorativa, pues no sólo faltan los pagos por este concepto, sino que el propio Cayetano de Acosta desaparece sintomáticamente de las nóminas desde mediados de 1741 hasta fines de 1744 para incorporarse definitivamente desde abril del siguiente año en que, con alguna corta interrupción posterior, iniciará su segunda etapa de trabajo hasta 1750.

¿Qué labor ocupó a nuestro artista durante estos cuatro años escasos que separan esas dos fases documentadas en la Catedral? No podemos contestar hoy esta pregunta aunque sí afirmar con cierta seguridad, que sigue trabajando en Cádiz, ya que su familia continúa residiendo en esa ciudad. Este hecho viene refrendado por el bautismo de su hijo Francisco Antonio el 4 de octubre de 1742 (Doc. n^o 3) y de su hija María Pascuala el 2 de junio de 1743 (Doc. n^o 4).

La segunda fase, como hemos indicado, se inicia en 1741, año en que se reincorpora definitivamente a la obra catedralicia y, aunque no hemos hallado recibos de pago que especifiquen su labor durante este año y los dos siguientes, es muy posible que estuviese dedicado a tallar capiteles, pues el 10 de febrero de 1748, se le abonan 21.640 reales por valor de veintiún capiteles de diferentes formas según su colocación en el edificio²⁰. El tamaño de dichas piezas y el trabajo que ello comportaba nos lleva a imaginar que tuvo que ocuparle un tiempo muy considerable.

La obra debió hallarse en estas fechas a nivel de frisos casi en su totalidad ya que durante este año y los siguientes no cesan los pagos por capiteles y por pilastras a diferentes tallistas, entre ellos Diego Baltasar,

¹⁹ A.C.C., Sección 2.^a, III, Libro de cuentas de Fábrica, fol. 129 vto. y IV, 1739, s/n^o.

²⁰ A.C.C., Sección 2.^a, III, Libro de cuentas de Fábrica, fol. 184. Los capiteles son de orden corintio interpretado según el modelo de Vignola algo achatado de proporciones y con la inclusión de detalles rococó.



Pablo López, Agustín Medina y Flores, Antonio Carrera, José Camacho y Mendoza y Miguel Cayón²¹.

La intervención de Acosta en la fábrica de la nueva Catedral es posible que fuese algo más amplia de lo que conocemos a partir de los datos documentales. En este sentido, podríamos considerar como obra suya el techo tallado del corredor que comunica el crucero de la epístola con la actual sacristía. El material no es el mármol sino una piedra menos compacta en la que se realizó parte del edificio y que se encuentra muy afectada por el proceso de salinización que sufre todo él.

La planta curvilínea de la estancia queda reflejada en el marco de medio bocel con orejetas que sirve de límite a este plafón decorado. La talla, en medio relieve, se adapta de forma magistral al marco: una ola de rocalla inscrita en crestas curvas, sirve de inestable apoyo a un angelote sobre el que aparece un escudo formado con idénticos motivos y en cuyo centro queda representado el emblema de la Catedral. El vigor de la rocalla, el tipo de angelotes empleado —que Acosta repetirá en sus retablos sevillanos— y la identificación de diversos estilemas muy peculiares del escultor, convierten este relieve, a nuestro entender, en una obra de indudable adjudicación a su labor y fechable en los últimos años de su estancia gaditana.

Es muy posible que otros detalles figurativos, como algunas de las claves de arcos, puedan ser también vinculados a su producción o, al menos, a su influencia sobre algunos de los tallistas que trabajan junto a él, pero ello requeriría un estudio más detenido que por razones de espacio eludimos en esta ocasión.

Igualmente, es identificable su actuación, en una obra muy cercana a Catedral: el aguamanil de la sacristía del convento de Santa María²². Independientemente de su autoría, puede considerarse como una de las obras más espectaculares de la talla en piedra del barroco andaluz occidental. La pila, formada por una venera de borde quebrado y envuelta inferiormente por una funda de aspecto vegetal, se apoya sobre un pedestal en forma de pata «cabriolé» de potentes curvas contrapuestas. Por encima de ésta, queda, como suspendido, el hipertrófico escudo en cuya base aparece, saliendo de la boca de un animal, el grifo para el agua²³. En el centro, una imagen en relieve de la Inmaculada Concepción pisando la serpiente. A ambos lados, como atrapados entre molduras rizadas y conchas, dos ángeles con extremidades inferiores de pez. Sobre ellos, guirnaldas de flores y un querube bajo la gran corona que remata el conjunto. El fondo del nicho donde se alberga la obra, aparece invadido por un mar de rocalla de aspecto adherente y vegetal²⁴.

²¹ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1747, s/nº; ibidem, 1748, s/nº; ibidem, Sección 2.ª, III, fol. 191 vto. e ibidem Sección 2.ª, III, fol. 201.

²² La desafortunada pérdida del archivo del convento, nos ha privado de la posibilidad de confirmar documentalmente esta atribución aunque también vemos probable que dicha obra fuese originalmente realizada para la sacristía de la propia Catedral, tal vez considerada por Juan Daura en 1796, impropia de su proyecto neoclásico, y facilitada al vecino convento. Sólo con esta hipótesis tendría sentido el hecho de que, tras el escudo de la Concepción en el centro de la obra, aparezcan los extremos de la cruz flordelisada, emblema del Cabildo de la Catedral que no guarda relación con el convento.

²³ La pieza original debió ser sustituida por la actual en fecha reciente.

²⁴ El conjunto fue objeto de cambios en 1864 colocándosele un marco arquitectónico neoclásico de orden jónico realizado en yeso y pintado imitando mármoles.



Cádiz. Catedral. Quicialera de la portada principal: 1. Lado de la Epístola.—2. Lado del Evangelio.

El aguamanil está realizado en el mismo mármol utilizado en las obras de la Catedral y su textura, algo matizada, difiere del trabajo de pulimento peculiar de las obras de este tema o las pilas de agua bendita importadas de Italia, de las que existe un ejemplar en el propio edificio. Suponiendo cierta la hipótesis de su autoría, cabría considerar ésta como una de las piezas magistrales de Acosta. El modelo empleado en los ángeles, motivos florales, conchas, rocallas, tipo iconográfico de la Virgen y, sobre todo, su estructura interna, nos llevan a considerarla obra suya de la década de los cuarenta²⁵.

Dentro de la Catedral se conservan dos piezas de gran calidad e indudable interés iconográfico: los dos bustos de mármol que cumplen la función de quicialeras de la puerta principal del edificio en su lado interior. Se trata de dos bustos de medio cuerpo de hombres barbados de facciones satirescas con la cabeza cubierta con una piel de león y sosteniendo una especie de serpiente monstruosa que les muerde la espalda provocándoles una expresión de dolor.

Ambos personajes surgen de marcos de rocalla que sugieren el movimiento de olas marinas y sus atributos los identifican como Hércules en uno de sus doce trabajos. El animal contra el que luchan debe ser Nereo en el episodio que narra cómo esta divinidad, habitualmente apacible, se niega en esta ocasión a facilitar a Hércules la información que éste le pide sobre las manzanas de oro, en su viaje al Jardín de las Espérides. En el forcejeo, se transforma sucesivamente en diversos animales con la intención de escabullirse. En el nivel simbólico de la lectura de estos detalles, parece congruente relacionar a Hércules con la ciudad de Cádiz y al monstruo con la representación alegórica del mar en sus fuerzas adversas. El dios, según el mito, ejercería finalmente su dominio sobre el monstruo y obtendría la información deseada al igual que Cádiz —ciudad marinera por excelencia— lucha contra las tempestades en el camino de sus rutas comerciales, base de su riqueza²⁶.

Son piezas de la misma mano y guardan paralelo con otras obras de Acosta. El tipo de animal, mitad ofidio, mitad monstruo marino, es similar a las serpientes que coloca nuestro autor en la Inmaculada Concepción del Palacio Arzobispal de Sevilla²⁷ y aún más cercano al de la Concepción del aguamanil citado antes. Igualmente, la expresión de dramatismo de ambos personajes, tiene parecidos evidentes con otras máscaras que realiza Acosta, como las de la fuente del patio de la antigua Real Fábrica de Tabacos o la del escudo del palacio de los Pumarejo en Sevilla, obra también vinculable a su labor.

Durante todos estos años Acosta ha residido en Cádiz con toda su familia que, paulatinamente, ha ido incrementándose. Han nacido sus hijos Francisco Antonio (Doc. nº 3), María Pascuala (Doc. nº 4), Agustina (Doc. nº 5), Andrés Cayetano (Doc. nº 6) y Andrea (Doc. nº 7), mientras que posiblemente su hijo mayor Juan y tal vez alguno más, deben haber iniciado

²⁵ Esta obra fue citada y reproducida en PEMAN, C.: *El arte en Cádiz*, Cádiz, 1930, s/p.

²⁶ No se olvide que la construcción de la Catedral de Cádiz estuvo financiada en parte por los fondos de Consulado de la Casa de la Contratación.

²⁷ VALDIVIESO GONZALEZ, E.: *Una Inmaculada inédita del escultor Cayetano de Acosta*, «Archivo Hispalense», nº 196 (1981), pp. 143-145.

sus aprendizajes en el arte de la cantería y la talla en madera, pues poco después aparecen en Sevilla ayudando a su padre en la citada Real Fábrica. Acosta debió ser requerido para colaborar en esta gran empresa en torno al año cincuenta, ya que el 24 de julio deja de figurar en las nóminas y el 3 de agosto del año siguiente recibe bautismo su hijo Andrés ya en Sevilla (Doc. nº 8).

Después de la marcha de Acosta y hasta 1757, continúan las labores de talla en la Catedral. Por un lado siguen haciéndose capiteles ininterrumpidamente hasta la citada fecha y, bajo este concepto, se libran pagos a Miguel Cayón, José Moreno, José Ruiz Pacheco, José López, Torcuato Cayón y Manuel Sánchez entre otros²⁸. También poco después del traslado de Acosta, se acomete la obra de la portada principal del edificio en 1752 y se contrata con los tallistas José Ruiz Pacheco y Salvador de Alcaraz y Valdés, quienes en 6 de octubre del año siguiente, cobran por este concepto²⁹. En 1754, siguen trabajando en lo mismo cuando se les pagan otras cantidades por la talla de las columnas de la portada³⁰, cuya parte constructiva había sido concluida en 1746³¹. Dos años más tarde debía haberse terminado dicha labor, pues ambos tallistas y Manuel Sánchez de Castilla, se ocupan de la «talla de las piedras de el friso de la parte ynterior de el Presbiterio»³², que debieron terminar a fines de dicho año de 1756.

Las labores de la portada se limitaban a los tercios inferiores de las cuatro columnas del primer cuerpo y al friso del mismo. Toda esa superficie fue literalmente tapizada con una menuda decoración rococó. En cuanto al friso interior del presbiterio, se trata de una banda continua en la que aparecen rocallas hábilmente compuestas que se repiten, si bien, espaciadas, en el resto del friso interior del edificio. Es muy posible que Acosta influyese, si no en la factura material de estos motivos, sí al menos en los diseños que en sus años de trabajo dejase en la Catedral o en los conceptos que transmitiese a estos tallistas, pues, así como el sentido minucioso de la ornamentación de la portada no resulta familiar a su obra, sí lo es el más ampuloso y bien jerarquizado del citado friso interior.

En torno, pues, al año 1757, debió rematarse toda la obra a nivel de cornisas. A partir de este momento y hasta casi dos décadas más tarde, no tenemos noticias de cómo se desarrollan las labores ornamentales de los alzados. Es muy posible que los problemas de financiación influyeran haciendo más lento el ritmo de la obra y que se prosiguieran preferentemente tareas constructivas más que ornamentales. En 1722, según informe del cabildo de 28 de noviembre de ese año, se declara que «la obra (...) se haya cubierta de bóvedas la mitad de ambas naves colaterales, y solo falta elevar la media naranja del crucero y del presbiterio»³³.

Debieron activarse a partir de entonces las obras, ya bajo la supervisión de Torcuato Cayón, pues entre 1774 y 1778, se efectúan pagos a diferentes

²⁸ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1752, 1754, 1755, 1756, 1757, s/fol.

²⁹ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1752, s/fol.

³⁰ A.C.C., Sección 2.ª, III, 1754, s/fol.

³¹ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1746, s/fol.

³² A.C.C., Sección 2.ª, III, Cuentas, 1756. s/fol.

³³ URRUTIA, J.: *ob. cit.*, pp. 68-69.

escultores que van completando la decoración de dicha zona del edificio. Durante los cuatro años, se abonan en diversas partidas, cantidades a don Luis Ximenez³⁴, a don Antonio Medina, a don Pedro Roldán y a don Pedro Laboria por un número superior a cuarenta obras que denominan indistintamente «angelotes», «esculturas», «estatuas» y «santos»³⁵. Por el precio pagado por unidad, la zona a que corresponden las piezas y la propia confusión terminológica, deducimos debe tratarse de las figuras de ángeles-atlantes que enmarcan los vanos del tambor del presbiterio y de la nave central³⁶.

Por su parte, a Antonio Medina se le paga por los «dos medallones que abrió en el presbiterio»³⁷, expresión que interpretamos como la talla in situ de los dos únicos relieves que se sitúan a ambos lados del arco toral. Finalmente, a Pedro del Valle³⁸, y a José Ruiz Pacheco³⁹, se le abonan dos claves mientras que Antonio Gandulfo cobra por el «floron para el remate de la capilla mayor»⁴⁰.

He aquí una serie de datos documentales que pueden resultar útiles en varios aspectos y que, con independencia de su puro valor informativo, suministran material para deshacer ciertas hipótesis y construir otras. Por un lado, nos ofrecen noticias para reconstruir la trayectoria vital y profesional del escultor durante unos años en los que no se sabía de su paradero ni de obra. Su matrimonio en fecha tan temprana como 1729, induce a la idea de que Acosta debió estar activo durante esos años finales de la década de los veinte y a lo largo de parte de los treinta en Sevilla. Con ello, hay que replantear la teoría de su formación hasta ahora considerada foránea y dar explicación al carácter sevillano de su producción conectable al vocabulario decorativo y expresivo del círculo de Domingo Martínez y de Duque Cornejo, evidente, sobre todo en su primera fase.

Si la formación de su lenguaje fue, como afirma Ceán, autodidacta, dice mucho más en favor del artista, aunque tenemos nuestras reservas respecto de la veracidad de esta noticia. Si, por el contrario, como pensamos con Taylor, debió al menos dejarse influir por el taller de Duque, tanto en las obras de madera como en las de piedra, supo aprender del maestro, su rigor geométrico en la composición, su valentía en las estructuras y su esquisitez decorativa. Acosta fue a Cádiz a ocupar un puesto relevante como tallista de

³⁴ No sabemos si este escultor tiene relación con el discípulo y colaborador de Acosta Julián Ximenez quien entre 1753 y 1763 había trabajado en los retablos y obras de talla de la Capilla de la Divina Pastora de Cádiz (SANCHO DE SOPRANIS, H.: *El escultor Julián Ximenez*, «Archivo Hispalense», nº 43 y 44 (1950), pp. 247-252.

³⁵ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1774, 1775, 1776, 1777 y 1778.

³⁶ Curiosamente no aparece esta solución de vanos en el proyecto de Cayón del año 1775 (?) (Véase ANTON SOLE, P.: *Catálogo de Planos...*, p. 34 y Lám. 4) aunque sí la incorpora Miguel de Olivares en el diseño para el testero interior de la fachada principal ya en 1785(?) (Véase ANTON SOLE, P.: *Catálogo de Planos...*, p. 34 y Lám. 4) aunque sí la incorpora Miguel de Olivares en el diseño para el testero interior de la fachada principal ya en 1785(?) (Ibidem, pp. 37 y 38, Lam. 8), cambiando los ángeles por cariátides.

³⁷ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1775, s/ fol.

³⁸ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1777 (7 de agosto)

³⁹ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1778 (10 de septiembre).

⁴⁰ A.C.C., Sección 2.ª, IV, 1778 (25 de noviembre). A este mismo artista se le atribuye una imagen de Cristo crucificado en la capilla de la Santa Cueva de Cádiz.

pedra y en Sevilla pudo haberse ejercitado en obras como la portada del palacio de San Telmo (1724-1734) o los retablos de jaspes que se vinculan a la producción de Cornejo y que se realizaban por esas mismas fechas.

Su experiencia gaditana, a la que accede ya como un profesional formado solidamente, tuvo que aportarle un gran caudal de ideas y formas por el fructífero intercambio que allí pudo establecer, no sólo con artistas extranjeros sino con obras y conjuntos de importación. Es evidente que el lenguaje rococó que debió poner en práctica en estos años, no pudo ser aprendido tan sólo a través de grabados y estampas. Ciertos rasgos como el rigor en la composición geométrica de la ornamentación, a veces virtuosista, patente desde sus primeras obras, pueden ser explicados en parte por la influencia del foco granadino de canteros de jaspe del círculo de Hurtado Izquierdo con el que pudo conectar no sólo a través del mismo Cornejo, sino también por los maestros mayores que dirigieron su labor en la Catedral de Cádiz, y que procedían de la Guadix como en los casos de Vicente Acero y el mismo Gaspar Cayón.

No sabemos qué conexiones pudo establecer en Cádiz con artistas como Váccaro o Pomar⁴¹, ni tampoco si el estupendo conjunto decorativo rococó de la iglesia de Santiago —realizado durante los años anteriores a 1754 y coincidiendo exactamente con la ausencia de Acosta de la nómina de la Catedral—, tiene alguna relación con él. Este y otros muchos son los interrogantes que aún hoy nos formulamos sobre Cayetano de Acosta, gran figura de la última fase del barroco español, que va ganando en interés al ritmo en que vamos profundizando en el conocimiento de su obra y su significación artística.—ALFONSO PLEGUEZUELO HERNANDEZ

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO Nº 1

1729, Mayo 16, Sevilla.

Partido de matrimonio de Cayetano de Acosta con Isabel de Amil.

Sevilla, Archivo Parroquial de Santa Ana en Triana.

Libro de Matrimonio nº 21, fol. 463 vto.

«En lunes diez y seis de Mayo de mil setecientos veintinueve años, yo D. Gaspar de Torres, Cura de esta Iglesia Parroquial de Sra. Sta. Ana de Triana, en virtud de mandamiento de Sr. Juez de la Iglesia su fecha en veintiseis de Abril de este año y por ante D. Alonso Ramirez su notario (el cual mandamiento queda en el Archivo de esta Santa Iglesia en el vixesimo nono legajo de el), habiendo presedido todo lo dispuesto (...) desposé (...) a Cayetano Alberto de Acosta, natural de la Ciudad y Arzobispado de Lisboa, hijo de Antonio de Acosta y de María del Espiritu Santo con Isabel de Amil,

⁴¹ Para estos autores veáanse: SANCHO DE SOPRANIS, H.: *Artistas extranjeros que trabajaron en el Cádiz del setecientos*. «La Información del Lunes», 24 y 31 de marzo de 1958 y 7 de abril de 1958; idem: Jacome Vaccaro en Cádiz. Trabajos que de él restan, «La Información del Lunes», Cádiz, 24 de febrero del 1958 y 9 y 10 de marzo del mismo año; PEMAN, M.: *El maestro gaditano ensamblador y tallista Gonzalo Pomar* «Gades», nº 3 (1979), pp. 35-47. y de la misma autora, *Más noticias sobre el maestro gaditano del XVIII Gonzalo Pomar*, Ibidem (1983), pp. 183-199.

natural de esta ciudad, hija de Pedro de Amil, natural de esta ciudad, hija de Pedro de de Amil y de Agustina González Izquierdo, fueron testigos de este desposorio D. Feliciano Venitez de Laza y D. Domingo Martín-Salto, vecinos de Triana y lo firme fecha ut supra». Firmado y rubricado: Gaspar de Torres.

DOCUMENTO Nº 2

1711, Julio 6, Sevilla.

Partida bautismal de Isabel María de Amil

Ibidem, Libro de Bautismos nº 43, fol. 283 vto.

«En Lunes seis días del mes de julio de mil setecientos once años, yo el B. Don Alonso de Peralta, Cura en esta Iglesia de Sra. Sta. Ana, bautice a Isabel María hija de Pedro de Amil y de Agustina M.^a González Izquierdo su legitima muger; fueron sus padrinos Joan de Amil y Gerónima Doscadora vecinos de Sevilla en la collacion del Sagrario, a los que advertí de la obligación de enseñar la Doctrina Cristiana a su ahijada. Nacio el dia tres del presente mes y lo firmo fecha ut supra». Firmado y rubricado: Alonso de Peralta.

DOCUMENTO Nº 3

1741, Octubre 8, Cádiz.

Partida bautismal de Francisco Antonio de Acosta.

Cádiz, Archivo Parroquial de Santa Cruz, Libro de Bautismos nº 51 (1741-1743), fol. 82.

«En Cádiz Ocho de Octubre de mill Setecientos quarenta y un año: yo D. Geronimo de Herrera y Egues Cura propio en el Sagrario de la Santa Iglesia Cathedral de esta Ciudad Baptize a Francisco Antonio Joseph (que nacio a quatro del presente mes) hijo de Cayetano de Acosta y de Isabel de Amil su legitima muger Cassados en Triana en Sevilla año de veinte y nueve. Consto por Certificación fue su padrino Matheo Gracia Repullo: advertirle sus obligaciones siendo testigos Dn. Diego de Leon y Francisco del Herrero: todos vecinos de esta ciudad y lo firme ut supra». Firmado y rubricado: Dn. Geronimo de Herrera.

DOCUMENTO Nº 4

1743, Junio, 3, Cádiz.

Partida bautismal de Maria Pascuala de Acosta

Ibidem, Libro de Bautismos nº 52 (1743-45), fol. 13 vto.

«En Cádiz tres de Junio de mill setecientos quarenta y tres años: Yo Dn. Juan Andres de Gusman y Lepillo Cura Theniente en el Sagrario de la santa Iglesia Cathedral de esta ciudad Baptize a María Pascuala del Espíritu Santo (que nacio a dos del presente mes) hija de Cayetano de Acosta y de Isabel de Amil su legitima muger cassados en Sevilla en Triana año de veinte y nueve fue su Padrino D'Amien Rebau: advertirle sus obligaciones siendo testigos dicho su padre y Francisco Tholla: todos vecinos de esta ciudad y lo firmo ut supra». Firmado y rubricado: Juan Andrés de Gusman.

DOCUMENTO Nº 5

1745, Agosto 29, Cádiz.

Partida bautismal de Agustina María Josefa de Acosta

Ibidem, Libro de Bautismos nº 53 (1745-48), fol. 5.

«En Cadiz veinte y nueve de Agosto de mil setecientos cuarenta y cinco años Yo Dn. Manuel de Texada Cura propio en el Sagrario de la Santa Iglesia Cathedral de esta ciudad Baptize a Agustina Maria Josefa que nacio a veinte y siete del presente mes hija de Cayetano de Acosta y de D.^a Isabel de Amil su legitima muger cassados en Triana de Sevilla año de veinte y nueve fue su padrino Dn. Josep Prieto y Dn. Vicente Molla todos vecinos de esta ciudad y lo firme ut supra». Firmado y rubricado: Manuel de Texada.

DOCUMENTO Nº 6

1747, Abril 4, Cádiz.

Partida bautismal de Andres Cayetano Alejandro Ventura de Acosta.

Ibidem, Libro de Bautismos nº 53 (1745-48), fol. 196.

«En Cadiz Martes quatro de Abril de mill setecientos cuarenta y siete Yo Dn. Manuel Vazquez de Vera Cura propio en el Sagrario de la Santa Yglesia Cathedral de esta ciudad Baptize a Andres Cayetano Ventura (que nacio a tres del presente mes) hijo de Dn. Cayetano de Acosta y de D.^a Isabel Damil su legitima muger casados en Triana de Sevilla año de veinte y nueve Consto por Certificacion fue su padrino Dn. Andres Moreno advertile sus obligaciones siendo testigo Dn. Phelipe Aznar y Dn. Francisco de Utrera todos vecinos de esta ciudad y lo firmo ut supra». Firmado y rubricado Antonio Manuel Vazquez de Vera.

DOCUMENTO Nº 7

1749, Enero 29, Cádiz.

Partida bautismal de Andrea Maria de Acosta

Ibidem, Libro de Bautismos nº 54 (1748-50), fol. 131.

«En Cadiz Veinte y nueve de Henero de mill ssetecientos quarenta y nueve años: Yo Dn. Manuel de Texada Cura en el Sagrario de la Santa Iglesia Cathedral de esta ciudad Baptize a Andrea Maria Antonia de Jesus (que nacio a veinte y cinco del presente mes) hija de Cayetano de Acosta y de D.^a Ysavel Damil su lexitima muger cassados en Triana de Sevilla año de veinte y nueve consto fue su Padrino Dn. Andres Moreno advertirle sus obligaciones siendo testigos Dn. Felipe Asnar y dicho su padre: todos vecinos de esta ciudad y lo firme ut supra». Firmado y rubricado: Manuel de Texada.

DOCUMENTO Nº 8

1751, Agosto 3, Sevilla.

Partida bautismal de Andrea Santa Ana de Acosta.

Sevilla, Archivo Parroquial del Sagrario, Libro de Bautismos nº 63 (1748-52), fol. 193 vto.

«En tres de Agosto de mil Setecientos cinquenta y un años Yo el Licenciado Dn. Pedro Muñoz de Zarate Cura de el Sagrario de esta Santa Patriarcal Yglesia de Sevilla; Baptize a Andres de Santa Ana de los Angeles que nacio dia veinte y seis del proximo pasado, hijo de Dn. Cayetano de Acosta y de Ysavel Damil su muger, fueron sus Padrinos Andres Moreno y Maria Damil a quienes adverti el parentesco espiritual y sus obligaciones. Fecho ut supra». Firmado y rubricado: Pedro Muñoz de Zarate.

DOS IMAGENES DE MANUEL ALVAREZ EN LA PROVINCIA DE BURGOS

La fría memoria que rodea a Manuel Alvarez fue desvelada, en parte, por Ceán Bermúdez¹ cuyas noticias, después muy repetidas, las tomó del archivo de la Real Academia de B. A. de San Fernando, de cuyos fondos podría extraerse todavía alguna interesante noticia más. Persona sencilla (lo que quizá explique la escasez de datos), laborioso, asiduo a la academia, gozó de innatas cualidades para la escultura. Su valía le coloca entre los muy primeros puestos de los escultores de la segunda mitad del siglo XVIII. Tan solo los encargos que se le hicieron, proyectados algunos por Ventura Rodríguez, como la madreña fuente de Apolo, bastarían para demostrarlo.

Nació Manuel Francisco Alvarez de la Peña (o Pascua), en Salamanca, en 1727 y se formó con Simón Tomé Gavilán, de gustos barrocos, que por entonces gozaba de cierto prestigio en la ciudad. Después estudió con Alejandro Carnicero, pero no satisfecho se trasladó a Madrid en 1751 entrando en el estudio de Felipe de Castro, llegado poco tiempo antes de Roma, de quien imitaría los nuevos gustos neoclásicos. Alcanzó Alvarez tal prestigio que, junto con el maestro, realizaría en años posteriores varias obras para el Palacio Real y su capilla. Para su ciudad natal ejecutó también varias esculturas que por desgracia han desaparecido en su mayoría.

En 1752 ingresó de alumno en la Academia realizando como tema de examen la figura del Mercurio de Algardi, en barro, que por su interés sería colocada en el centro del salón de la Casa de la Panadería. Dos años después obtenía el primer premio de primera clase de escultura por lo que se le pensionó con una beca para completar su formación en Roma. No pudo tomar posesión de dicha plaza por su precaria salud aunque en alguna ocasión recordó a la Academia que no renunciaba «de pasar a perfeccionarme a Roma»². Su aplicación personal y el estudio de los modelos clásicos de yeso del centro suplirían esta ausencia.

¹ CEÁN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico...* Madrid-1800, T. I, 21. Diversas noticias familiares en RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS: «Sobre el escultor Manuel Alvarez y su familia» *A.E.A.* (1970), nº 169, p. 89.

² Arch. Ac. San Fernando, 2-2/1